

5 Die Bildausstattung des Gebetbuches unter der Lupe

Neben den Texten stellen auch die Bilder einen wesentlichen Bestandteil des Gebetbuches der Margaretha von Kappel dar. Die Miniaturen sind eigenständige Bedeutungsträger und bilden mit den sie umgebenden Texten eine eng zusammengehörende Einheit. Jede Darstellung hat einen spezifischen Eigenwert gegenüber dem Text und nimmt eine besondere pragmatische und strukturelle Funktion innerhalb der Gesamtkomposition ein. Insofern Text und Bild grundsätzlich verschiedene Sinne adressieren und so unterschiedliche Sinngehalte generieren, dürfen auch die Miniaturen des Gebetbuches als ein – wie dies JOHANNA THALI im Zusammenhang mit der Bedeutung des Bildes für die literarische Kommunikation im Mittelalter allgemein festhält – dem Text mindestens ebenbürtiges »Mittel der Erkenntnis und der Wissensvermittlung« gelten.⁴⁴¹

Die folgenden Kapitel (II, 5–6) sind der Untersuchung der Verhältnisse und des Zusammenwirkens von Text und Bild im Gebetbuch der Margaretha gewidmet. Da eine Beteiligung des Konstanzer Weltgeistlichen Johannes Sattler an der Entstehung des Gebetbuches in der Forschung bislang als erwiesen gilt, wird in einem ersten Abschnitt (II, 5.1) die historische Person Johannes Sattler beleuchtet und seine Tätigkeit als mutmaßlicher Miniator, Redakteur oder Berater des Gebetbuches der Margaretha sowie des »Buches der göttlichen Liebe« Dorothea von Hofs (Einsiedeln, StiB, Cod. 752) diskutiert. In diesem Zusammenhang wird ebenso seine Beziehung zur Familie Ehinger in Konstanz erörtert.

Im Anschluss werden die technischen und gestalterischen Mittel betrachtet, die sich an den Bildern zu erkennen geben (II, 5.2). Weiterhin wird die Makrostruktur des Bilderzyklus untersucht (II, 5.3). Diesbezüglich gilt es, sowohl das Layout als auch die Organisation der Bilder zu analysieren (II, 5.3.1). Überdies werden die strukturellen Funktionen, welche die Miniaturen des Gebetbuches einnehmen können, vorab zusammengefasst und skizziert (II, 5.3.2).

Im letzten Teilkapitel (II, 5.4) werden die bislang identifizierten Bildvorlagen und Bildquellen zusammengetragen und mögliche Gründe für ihre Auswahl besprochen. Ausführliche Einzeluntersuchungen der Miniaturen und Verhältnisse zwischen den Texten und Bildern schließen im darauffolgenden Kapitel an (II, 6).

441 THALI, Schauliteratur (2019), S. 21.

5.1 Der Miniator – der Weltgeistliche Johannes Sattler: Gelegenheitsmaler, Redakteur und Berater?

Dass der Konstanzer Weltgeistliche Johannes de Croaria, genannt Sattler, an der Entstehung des Gebetbuches der Margaretha von Kappel beteiligt gewesen sein muss, wird durch die Namensnennung im Titulus der Verkündigungsdarstellung (S. 62) deutlich: *ANNO SALVTIS 1482 JOH[A]N[NE]S SATLER P[RES]B[YTE]R ME FECIT*.⁴⁴² Diese ist freilich nicht unproblematisch, da sie keine konkreten Hinweise über die Art der Mitwirkung enthält.⁴⁴³ Die Äußerung *Johannes Satler presbyter me fecit* kann sowohl allein den Miniaturen als auch der Textkompilation des Gebetbuches oder dem Werk als Ganzem gelten.

Dass es sich bei der Selbstnennung explizit um eine Künstlernennung handelt, erschließt die bisherige Forschung hauptsächlich aus ihrer Erscheinungsform als Bildunterschrift.⁴⁴⁴ Inwiefern diese jedoch einen unumstrittenen Beweis für die Tätigkeit Johannes Sattlers als Miniator der Handschrift liefert, kann anhand der Position der Namensnennung allein nicht abschließend geklärt werden. Nur weil sie in der Begleitposition zum Bild erscheint, muss die Namensnennung nicht zwingend als Künstlerinschrift gedeutet werden. Sie könnte ebenso die Selbstnennung des Redakteurs der Handschrift darstellen. Allenfalls könnte Johannes Sattler auch beide Aufgaben übernommen haben und als Miniator, Redakteur oder als Berater maßgeblich an der Entstehung des Gebetbuches als Gesamtwerk beteiligt gewesen sein. Dies wäre zumindest insofern plausibel, als ihn sein Beruf zweifelsohne dazu befähigt, redaktionelle und beratende Aufgaben zu übernehmen und die Auswahl, Präsentationsform sowie Zusammenstellung der Texte und Bilder mitzugestalten.⁴⁴⁵ Die Bildunterschrift beweist zwar eine Beteiligung Sattlers an der Entstehung der Handschrift, nicht aber explizit dessen künstlerische oder redaktionelle Tätigkeit.

⁴⁴² Zur Identität des Malers, seiner Tätigkeit als Miniator der Codices Einsiedeln 283 sowie 752 und der Identität des Domherren Johannes Sattler mit dem in der Bildunterschrift genannten *Johannes Satler presbyter* siehe u.a. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 251 f.; BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 57–63. Zu Johannes de Croaria, genannt Sattler, siehe FASCHING, ›Vierzig Myrrhenbüschel vom Leiden Christi‹ (2020), S. 265; HUBER, Stift Zurzach (1869), S. 48–53; MAURER, St. Stephan (1981), S. 288; MAURER, Konstanz im Mittelalter 2 (1989), S. 123 f.; KRAMML, Komponenten sozialen Aufstiegs (1994), S. 28; HEIERMANN, Gesellschaft ›Zur Katz‹ (1999), S. 84, auch S. 221–281.

⁴⁴³ Auf die Problematik der Selbstnennung hat bereits BERND KONRAD hingewiesen. Vgl. KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 130–133, dort Anm. 33.

⁴⁴⁴ Vgl. u.a. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 246; BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 56–63.

⁴⁴⁵ In seiner Studie zur Buchmalerei in Konstanz von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zieht KONRAD Johannes Sattler grundsätzlich als Redakteur in Betracht. Vgl. KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 130–133. Hinsichtlich des ›Buches der göttlichen Liebe‹ folgt BRÜCKNER diesem Vorschlag jedoch nicht. Vgl. BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 58.

In historischen Quellen tritt Magister artium Johannes Sattler mehrfach zutage.⁴⁴⁶ Er wird erstmals »am 3. Dezember 1462 als Kaplan am Konstanzer Dom genannt« und weiterhin am 2. September 1469 »als Prokurator von Personen und Institutionen der Diözese Konstanz an der römischen Kurie«. ⁴⁴⁷ Am 24. August 1472 erhält er die Pfarrkirche zu Kippenhausen (heute ein Ortsteil von Immenstaad am Bodensee).⁴⁴⁸ Ebenso hat er im Jahre 1481 die Kapelle zu Baitenhausen (heute ein Stadtteil von Meersburg) inne und ist von 1483–1493 als nicht-residierender Rektor der Pfarrkirche zu Gantereschwil (heute eine Gemeinde im Kanton St. Gallen) belegt.⁴⁴⁹ Zwischen dem 13. November 1484 und dem 19. Januar 1486 erlangt er die Propstei zu Zurzach (heute ein Bezirk im Kanton Aargau).⁴⁵⁰ Im Jahre 1479 wird Johannes am 15. März erstmals als Churer sowie am 11. Dezember als Konstanzer Domherr genannt und bekleidet überdies das Amt des Leutpriesters zu St. Stephan in Konstanz.⁴⁵¹ Allerdings tauscht er das Plebanat mitsamt Kanonikat in St. Stephan noch im selben Jahr gegen die Kaplaneipfründe der Markuskirche auf der Reichenau ein.⁴⁵² Am 1. Juni 1496 stirbt Johannes Sattler und wird als Konstanzer Domkanoniker und Generalvikar im Konstanzer Münster begraben.⁴⁵³

Sattler, der nach MAURER sehr wahrscheinlich aus der Konstanzer Patrizierfamilie de Croaria, genannt Sattler, stammt, dürfe, so CERMANN, zum näheren Bekanntenkreis der Patrizierfamilie Ehinger gehören.⁴⁵⁴ Da einzelne Familienmitglieder der Konstanzer Ehinger, darunter Margaretha von Kappel, nachweislich ein Haus an der Konstanzer Marktstätte bewohnen, sind sie und einzelne Mitglieder der Familie de Croaria, darunter zeitweilig Johannes Sattler, sogar (entfernte) Nachbarn.⁴⁵⁵ Johannes Sattler

⁴⁴⁶ Die folgenden Zusammenfassungen basieren auf den Aufarbeitungen HELMUT MAURERS, vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 288 (beruhend auf RIEDER/SIEBERT (Bearb.), Regesta 4 (1941), S. 296, Nr. 12616 und S. 399, Nr. 13640).

⁴⁴⁸ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf RIEDER/SIEBERT, Regesta 4 (1941), S. 431, Nr. 13963).

⁴⁴⁹ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf KREBS, Investiturprotokolle Bd. 70 (1950), S. 50 und Bd. 68 (1941), S. 301).

⁴⁵⁰ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf MARCHAL, St. Verena (1977), S. 612).

⁴⁵¹ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf KREBS, Investiturprotokolle 70 (1950), S. 469 sowie WIRZ, Regesten zur Schweizergeschichte (1913), S. 147, Nr. 372 und RIEDER (Bearb.), Regesta 5 (1931), S. 138, Nr. 15270).

⁴⁵² Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf KREBS, Investiturprotokolle 70 (1950), S. 469).

⁴⁵³ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 (beruhend auf REINERS, Münster (1955), S. 496).

⁴⁵⁴ Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288 sowie CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 252. Mithilfe der Konstanzer Ratslisten lässt sich lediglich die Bekanntschaft zwischen einem späteren Nachkommen der Croaria, Hans von Croaria, und Ulrich Ehinger (III.) sowie Jörg von Hof erschließen. Derselbe Hans von Croaria ist ab 1510 neben Ulrich Ehinger (III.) Mitglied des Großen Konstanzer Rates und unter dem Bürgermeister Jörg von Hof Stadtmann zu Konstanz. Vgl. BEYERLE, Konstanzer Ratslisten (1898), S. 201–222.

⁴⁵⁵ Vgl. Anm. 122.

und auch sein Vetter besitzen verschiedene Wohnhäuser in Konstanz, die sich in fußläufiger Nähe zum Konstanzer Münster, zur Stephanskirche sowie zur Marktstätte befinden.

In zwei Urkunden aus dem Generallandesarchiv Karlsruhe ist belegt, dass Johannes Sattler am 19. Juli 1480 ein Haus in der Predigergasse (heute Brückengasse) erwirbt und am 22. April 1486 wiederum an den Konstanzer Domherren Gabriel Landenberg verkauft.⁴⁵⁶ Von 1489 bis zu seinem Tod im Jahre 1496 bewohnt Johannes Sattler ein großes Anwesen nahe dem Münster und der Stephanskirche (heute Katzgasse Nr. 8, 10 und Untere Laube Nr. 14).⁴⁵⁷ Dieses bleibt auch nach seinem Tod weiterhin im Familienbesitz der de Croaria, genannt Sattler.⁴⁵⁸

Als ein weiterer Schnittpunkt zwischen Johannes Sattler und der Familie Ehinger darf gewiss die Konstanzer Stephanskirche gelten. Da Johannes bis ins Jahr 1479 das Kanonikat und Plebanat der Konstanzer Pfarrkirche St. Stephan innehatte, mag er sehr wahrscheinlich der Beichtvater Margaretha von Kappels sowie weiterer Familienmitglieder gewesen sein.⁴⁵⁹ Dass sich Johannes Sattler und einzelne Familienmitglieder der Konstanzer Ehinger tatsächlich persönlich gekannt haben, liegt auch deshalb nahe, weil Sattler ab 1469 ebenso der Konstanzer Geschlechtergesellschaft ›Zur Katz‹ angehörte wie einige Mitglieder der Familie Ehinger.⁴⁶⁰ Letztlich beweisen vor allem die Bildunterschriften der Verkündigungsdarstellung im Gebetbuch der Margaretha (S. 62) sowie der Titelmanier in Dorotheas ›Buch der göttlichen Liebe‹ (Einsiedeln, StB, Cod. 752, fol. 1r.), dass Johannes Sattler mit Margaretha von Kappel und Dorothea von Hof bekannt gewesen sein muss: *ANNO SALVTIS 1482. JOHNS SATLER PBR ME FECIT* (Einsiedeln, StB, Cod. 283 [1105], S. 62) und *ANNO SALVTIS 1483 HENSLI ME FECIT* (Einsiedeln, StB, Cod. 752, fol. 1r.).

Die eingangs diskutierte Problematik der Selbstnennung im Gebetbuch der Margaretha muss ebenso für ihr jüngeres Pendant im ›Buch der göttlichen Liebe‹ gelten. Auch hier enthält die Angabe *Hensli me fecit* keine weiteren Informationen über die genaue Tätigkeit *Henslis*. Wiederum erschließt sich die künstlerische Tätigkeit Sattlers

456 Dies belegen zwei Urkunden vom 19. Juli 1480 und 22. April 1486. Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg 5 Nr. 7575 und 7579.

457 Vgl. Konstanzer Häuserbuch 2, 1, hg. BEYERLE/MAURER (1908), S. 473 f. Wo Johannes Sattler zwischen 1486 und 1489 wohnt, ist unklar. Überdies ist bekannt, dass der Vetter Johannes Sattlers, Magister Gebhard von Croaria (ebenfalls Sattler genannt), der im Jahre 1468 und 1469 als bischöflicher Generalvikar belegt ist, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der heutigen Gerichtsgasse Nr. 15 wohnhaft ist, die ebenfalls nur wenige Gehminuten von der Konstanzer Marktstätte entfernt liegt. Vgl. Konstanzer Häuserbuch 2, 1, hg. BEYERLE/MAURER (1908), S. 449. Zu Verwandtschaftsbeziehung zwischen Gebhard und Johannes Sattler siehe HEIERMANN, Gesellschaft ›Zur Katz‹ (1999), S. 84.

458 Vgl. Konstanzer Häuserbuch 2, 1, hg. BEYERLE/MAURER (1908), S. 474.

459 Dies vermutet auch CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 252.

460 Vgl. FASCHING, ›Vierzig Myrrhenbüschel vom Leiden Christi‹ (2020), S. 265. Zur Konstanzer Geschlechtergesellschaft ›Zur Katz‹ und der Rolle der Familie Ehinger siehe HEIERMANN, Gesellschaft ›Zur Katz‹ (1999), bes. S. 84, 162–165 sowie S. 221–281 (Hinw. v. FASCHING, ebd.).

als Miniatur des ›Buches der göttlichen Liebe‹ allein aus der Position der Nennung als ›Bildunterschrift‹. Aufgrund des dargestellten Bildinhaltes und der Funktion der Titelminiatur würde es sich hier jedoch insbesondere anbieten, die Nennung nicht als Künstlerinschrift zum Bild, sondern als Namensnennung des Redakteurs zu verstehen.

Die Titelminiatur des ›Buches der göttlichen Liebe‹ erscheint als ein klassisches Beispiel derjenigen Bildtypen der Buchmalerei, welche die Kunstgeschichte als Dedikationsbilder bezeichnet.⁴⁶¹ Diese Darstellungen der persönlichen Widmung nehmen zumeist die für sie charakteristische Position zu Beginn einer Handschrift ein und geben die Herstellung oder Übergabe einer Stiftung, häufig eines Buches, an einen Auftraggeber oder Höhergestellten wieder. In der Regel nennen sie dabei den Schreiber oder Auftraggeber respektive stellen diese im Bild selbst oder durch Stellvertreter dar. Dementsprechend zeigt die Titelminiatur zum ›Buch der göttlichen Liebe‹ (unter anderem) sowohl eine Schreiberfigur als auch den Heiligen Georg und die Heilige Dorothea, die als Namenspatronen die Auftraggeberin der Handschrift, Dorothea von Hof, sowie ihren Ehemann, Jörg von Hof, repräsentieren (Einsiedeln, StB, Cod. 752, fol. 1r). Das Schreiber-Motiv ist in der unteren Bildhälfte dargestellt und befindet sich nur wenige Zentimeter über der Namensnennung der ›Bildunterschrift. Dabei ist augenfällig, dass sich die Namensnennung Sattlers nicht wie die zweite vorhandene Textzeile *Beati mundo corde, quoniam ipsi deum vident* als eigentliche Bildunterschrift in der Art einer Malnotiz im Rahmen des Bildes zeigt.⁴⁶² Als Bestandteil des architektonischen Gerüsts im Bild weist sie vielmehr den Charakter einer Bildinschrift auf und erscheint so als Teil des Bildes selbst. Aufgrund ihrer Position im Bild und der Nähe zur Schreiberfigur, deren Identität anhand ihrer Darstellung mit ikonographischen Mitteln allein nicht näher bestimmt werden kann, könnte die Selbstbezeichnung dazu dienen, den im Bild dargestellten Schreiber zu identifizieren.

Die allem Anschein nach männliche Schreiberfigur trägt ein weinrotes bodenlanges Gewand und eine blaue Kopfbedeckung, ähnlich einer Bischofsmitra, also kirchlich-geistliche Kleider.⁴⁶³ Die Figur sitzt vor einem hölzernen Schreibpult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Ihre Hände ruhen auf dem Schreibpult, während ihr Blick nach oben zu der Figur gerichtet ist, welcher das Buch letztendlich gewidmet ist, dem auf einem dreifachen Regenbogen thronenden Christus in der Erscheinung des Salvator Mundi.⁴⁶⁴ Insofern die Auftraggeber der Handschrift, Dorothea und ihr Mann Jörg von Hof, durch die Heiligenfiguren im Bild vertreten sind, liegt an sich ebenso die Ver-

⁴⁶¹ Vgl. BLOCH, Dedikationsbild (1968), Sp. 491 sowie LACHNER, Dedikationsbild (1954), Sp. 1189–1197.

⁴⁶² Vgl. BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 56 f.

⁴⁶³ Identität und Geschlecht der Schreiberfigur werden u.a. auch von BRÜCKNER diskutiert. Vgl. ebd., S. 63–67.

⁴⁶⁴ Zur Darstellung Christi als Salvator Mundi in der Miniatur des ›Buches der göttlichen Liebe‹ siehe ebd., S. 67–69.

mutung nahe, dass die ehrfürchtig zu Christus hinaufblickende männliche Schreiberfigur eine weitere Person vergegenwärtigt, die ebenfalls an der Entstehung der Handschrift beteiligt war, also den Schreiber oder eben den beratenden Redakteur der Handschrift. Aufgrund der kirchlich-geistlichen Kleidung der Figur und im Zusammenhang mit der Namensnennung wäre dabei in erster Linie an Johannes Sattler zu denken.⁴⁶⁵

Da die 1482 und 1483 entstandenen Handschriften beide den Weltgeistlichen Johannes Sattler namentlich nennen, darf von einer Beteiligung Sattlers an der Entstehung beider Codices als Redakteur, Miniator oder Berater ausgegangen werden. Ob Johannes darüber hinaus auch an der Entstehung weiterer ›Bilder-Bücher‹ beteiligt war, ist nicht bekannt.

Da die Urheberschaft der Miniaturen nicht abschließend geklärt werden kann, wird der Maler der in den Einsiedler Codices 283 und 752 enthaltenen Federzeichnungen im Folgenden lediglich als ›der Miniator‹ bezeichnet und nicht mit Johannes Sattler identifiziert. Von Johannes Sattler als dem Miniator der Handschriften wird nur dann gesprochen, wenn dies die Auseinandersetzung mit der zitierten Forschungsliteratur verlangt.

5.2 Technische und gestalterische Mittel – Farbpaletten, Rahmungen und Malanweisungen

Im Folgenden werden in der genannten Reihenfolge die verwendeten Farbpaletten und die Rahmungen der Bilder erörtert sowie schließlich die erhaltenen Malanweisungen beleuchtet. Die Untersuchung der verwendeten Farben im Einsiedler Gebetbuch ist bedeutsam, weil der in zwei Miniaturen des Gebetbuches ersichtliche Wechsel der Farbpalette bei mindestens einer Miniatur zu Fragen über ihre Urheberschaft anregt. Auf der Grundlage von Übermalungen und Übertretungen der Einfassungen der Federzeichnungen durch einzelne Bildelemente oder den die Darstellungen umgebenden Texten werden Überlegungen über die zeitliche Entstehung von Bild(-inhalt) und Text angeführt.

⁴⁶⁵ BRÜCKNER lehnt eine redaktionelle Beteiligung Sattlers am ›Buch der göttlichen Liebe‹ mit der Begründung ab, es gebe hierfür keine Anzeichen (vgl. ebd., S. 58). Wie eben dargelegt, darf jedoch die Selbstnennung in der Titelfigur ebenso als Anzeichen für eine redaktionelle Beteiligung Sattlers wie auch seine Tätigkeit als Miniator gelten. Die Selbstnennung allein liefert weder einen eindeutigen Beweis für die Tätigkeit Sattlers als Miniator noch gegen eine redaktionelle Beteiligung. Im Unterschied zu BRÜCKNER konstatiert KONRAD bereits früher: »Ja, es fragt sich, ob er [Sattler] mit seinem Eintrag *An(n)o salutis 1481 HeSLI me fecit* eher auf seine Arbeit an der Zusammenstellung der Texte und der Arbeitsorganisation bis hin zum Buchbinden hinweisen wollte«. KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 132 (die Jahreszahl wurde hier wohl falsch übertragen, richtig ist 1483).

5.2.1 Farbpaletten

Die eigentümliche Farbpalette des Miniators variiert je nach Federzeichnung.⁴⁶⁶ Überwiegend kommen Wasserfarben zur Anwendung, die mit unterschiedlicher Deckkraft aufgetragen sind. Kräftig deckend und gut erhalten ist die Farbe Rot(-orange). Sie kommt in verschieden starker Ausprägung in allen Miniaturen außer der ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13) vor und ähnelt der Farbe der Rubrizierungen im Text. Ebenfalls deckend aufgetragen und gut erhalten sind – in Mischform oder eigenständig – die Farben Orange,⁴⁶⁷ Weinrot,⁴⁶⁸ Blau,⁴⁶⁹ Schwarz,⁴⁷⁰ Grün,⁴⁷¹ Gelb,⁴⁷² Grau,⁴⁷³ Ocker⁴⁷⁴ und Muschel- oder Blattgold.⁴⁷⁵ Silber kommt einzig im Initialkörper der historisierten Initiale vor (S. 264). Die Farbe Blau ist trotz ihrer Deckkraft beinahe in jeder Darstellung stark abgerieben. Die Farben Gelb, Grau, Grün, Ocker, Braun, Beige und Rosa finden sich in unterschiedlichen Mischverhältnissen – mal blasser, mal etwas kräftiger – wieder. Sie sind tendenziell eher durchlässig und sparsam aufgetragen.⁴⁷⁶ Auch Deckweiß gelangt nur spärlich zum Einsatz.⁴⁷⁷ Des Weiteren findet der Farbton des Papiers häufig für Kleider, die Hintergrundgestaltung oder Gliedmaßen Verwendung.⁴⁷⁸

In der Miniatur ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13) und dem Allianzwappen (S. 603) kommen im Vergleich mit den restlichen Miniaturen des Ge-

⁴⁶⁶ Die vorliegende Auseinandersetzung mit der Farbpalette baut auf der Untersuchung CERMANNs auf und ergänzt diese. Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 256.

⁴⁶⁷ Vgl. die Darstellungen ›Darbringung im Tempel‹ (S. 110), ›Einzug in Jerusalem (Palmsonntag)‹ (S. 332), ›Monstranz‹ (S. 562), ›jüngstes Gericht‹ (S. 577), ›St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‹ (S. 594).

⁴⁶⁸ Häufig als Gewandfarbe Mariens, als Bischofsgewand oder Bischofsmitra, Gewand eines Engels oder des Publikums beim Einzug Jesu in Jerusalem, als Beinkleider in der Darstellung ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ und ›Auferstehung Jesu‹ sowie als Gewand Gottvaters.

⁴⁶⁹ Als Hintergrundfarbe, Gewandfarbe, Wappenschild oder Kopfbedeckung.

⁴⁷⁰ Im Wappenschild, für Verzierungen, Schattierungen und Schraffierungen, für unterschiedliche Requisiten sowie als Hintergrundfarbe in der Darstellung ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214).

⁴⁷¹ Für den Hinter- und Untergrund, Gewänder, Bäume und Pflanzen, die Erdkugel und als Vorhangfarbe.

⁴⁷² In Nimben, Strahlenkränzen, der Mondsichel, Gestirnen, der Schlange, den Äpfeln, im Wappenschild und allgemein zur Verzierung.

⁴⁷³ Zur Verzierung, Schattierung und Schraffierung für Architektur und Mauerwerk. Weiterhin ist das Gesicht eines Königs bei der Anbetung in einem deckenden Grauton ausgemalt.

⁴⁷⁴ Für Gewänder, Werkzeug, Holz, Architektur, Möbel, Requisiten.

⁴⁷⁵ Als Hintergrund (vgl. S. 603), für Nimben und die Weltkugel (vgl. S. 13), für die Initialkörper (vgl. S. 215, 233, 248 [abgeblättert], 283, 299, 312), als Verzierung im Rankenwerk (S. 1).

⁴⁷⁶ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 256.

⁴⁷⁷ Vgl. Einsiedeln, StB, Cod. 283 (1105), S. 13, 66, 94, 110, 136, 161, 214, 340.

⁴⁷⁸ Vgl. Einsiedeln, StB, Cod. 283 (1105), S. 72, 94, 101, 136, 332, 422, 486, 498, 562, 577, 594; sowie CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 256.

betbuches überraschend andere Farben zum Einsatz. Auf S. 13 unterscheidet sich der Rot- und Blauton, das Rosa des Rahmens sowie die Intensität und Mischung der Farben Grau, Braun, Ocker und Grün von der gängigen Farbpalette der anderen Miniaturen des Bilderzyklus.⁴⁷⁹ Ob der Miniator das Kolorit möglicherweise von der Vorlage übernommen haben könnte, kann nicht mehr geprüft werden. Ein leicht kolorierter Abdruck des entsprechenden Kupferstichs vom Meister der Berliner Passion ist verloren gegangen. In einem weiteren wurde das Kolorit künstlich entfernt. Ein von MAX LEHRs beschriebenes drittes (koloriertes) Exemplar könnte der Beschreibung nach mit den Farben der Miniatur im Gebetbuch übereinstimmen, doch ist der Verbleib dieses Werkes unbekannt, sodass die Farben nicht verglichen werden können.⁴⁸⁰ Unter den Kopien des besagten Motivs durch den Meister der Marter der Zehntausend ist kein koloriertes Exemplar bekannt.

Sollte das Kolorit nicht von der Vorlage übernommen worden sein, könnte die unterschiedliche Farbpalette auch auf ökonomische Gründe oder eine nachträgliche Kolorierung zurückgeführt werden. Dass die erste Miniatur eines Bilderzyklus aufwendiger und teurer gestaltet wird als die restlichen Darstellungen, ist eine häufige Vorgehensweise innerhalb der Buchproduktion, die auch in professionellen Schreib- und Malwerkstätten zutage tritt. Derartige ›Degradationen‹ sind gerade in Bezug auf reichhaltig bebilderte Handschriften längst keine Ausnahmeerscheinung. Ebenso bietet eine spätere Nachkolorierung der Darstellung eine mögliche Erklärung für die Verwendung unterschiedlicher Farben.⁴⁸¹

Demgegenüber gibt der Ursprung des Allianzwappens (S. 603) größere Rätsel auf. Die Wappenminiatur ist als einzelnes Pergamentblatt ans Ende der Papierhandschrift angebunden und zeigt ein wiederum unterschiedliches Kolorit. Der kodikologische Befund legt nahe, dass die Wappenseite entweder separat angefertigt oder aus dem Kontext einer anderen Handschrift herausgelöst wurde. Dass ein solcher Vorgang an sich nicht ungewöhnlich ist, belegen die Allianzwappenminiaturen in der familieneigenen Historienbibel und der geistlichen Sammelhandschrift.⁴⁸² Diese wurden ebenso einzeln angefertigt und nachträglich eingeklebt. Da die Allianzwappenminiatur der Historienbibel zudem nachweislich von einem anderen Maler stammt als die restlichen Miniaturen der Handschrift,⁴⁸³ drängt sich unweigerlich die Überlegung auf, ob dies

479 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 256.

480 Vgl. LEHRs, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), S. 115. In Anbetracht der Tatsache, dass alle weiteren Miniaturen des Bilderzyklus (mit Ausnahme des Allianzwappens) ungeachtet der Farbgebung ihrer Vorlagen auf dieselbe Farbpalette zurückgreifen, scheint es nicht recht plausibel, dass sich der Miniator allein bei einer Miniatur, nicht aber bei allen anderen an die originale Farbgebung gehalten haben soll.

481 Eine solche Nachkolorierung ist an sich (insbesondere im Rahmen von Restaurierungsarbeiten) möglich, jedoch kann sie für die vorliegende Miniatur nicht nachgewiesen werden.

482 Vgl. St. Gallen, KB, VadSlg Ms. 343c, fol. 6v sowie Einsiedeln, StB, Cod. 710, fol. 1v.

483 Vgl. BODEMANN, Historienbibel Ib (2017), S. 33 f.

nicht auch für die Allianzwappenminiatur des Gebetbuches der Margaretha gelten darf. Zumindest läge hierin eine plausible Erklärung für den Wechsel der Materialgrundlage und Farbpalette. Allerdings darf Ersterer allein bereits deshalb nicht als aussagekräftiger Beweis für einen Urheberwechsel gedeutet werden, weil die Einbindung einzelner Pergamentblätter in Papierhandschriften an sich keine Seltenheit darstellt. Auch die Johannes Sattler zugeschriebene Titelminiatur zum ›Buch der göttlichen Liebe‹ ist der sonstigen Papierhandschrift als einzelnes Pergamentblatt vorangestellt. Die Kombination zweier unterschiedlicher Materialien ermöglicht daher noch keine Rückschlüsse auf eine möglicherweise unterschiedliche Urheberschaft der sich auf den Blättern befindlichen Inhalte. Hingegen legen das Kolorit und der Duktus des Allianzwappens im Gebetbuch der Margaretha eine andere Urheberschaft nahe. Wie REGINA CERMANN zurecht festgestellt hat, verweist es auf klassische Buchmalerfarben,⁴⁸⁴ die sich ansonsten weder im Gebetbuch der Margaretha noch im ›Buch der göttlichen Liebe‹ wiederfinden. Es ist daher anzunehmen, dass die Urheberschaft der Allianzwappenminiatur im Gebetbuch der Margaretha nicht beim Miniator des Gebetbuches, sondern möglicherweise in einer (Buch-)Malerwerkstatt zu finden ist. Dies wäre insofern nicht unwahrscheinlich, als die Stadt Konstanz vom »Mittelalter bis in die frühe Neuzeit zweifellos der künstlerische Mittelpunkt der Bodenseeregion [war]«⁴⁸⁵ und daher gleich mehrere Maler und Malwerkstätten beherbergte.⁴⁸⁶ Insbesondere in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erreicht die Konstanzer Buchproduktion gemäß der Anzahl erhaltener Werke eine relative Spitze, die zeitgleich auch zur Einrichtung diverser (weltlicher) Schreibstuben führt.⁴⁸⁷

Auf der Suche nach einer möglichen Werkstatt schlägt RICHARD FASCHING vor, die Provenienz der beiden nachträglich eingeklebten Allianzwappenminiaturen der geistlichen Sammelhandschrift (Einsiedeln, StB, Cod. 710, fol. 1v) sowie der Historienbibel (St. Gallen, KB, Vad. Slg. Ms. 343c, fol. 6v) in derselben Feder und Werkstatt zu suchen. Die zahlreichen Miniaturen der geistlichen Sammelhandschrift seien aller Wahrscheinlichkeit nach vom selben Miniator angefertigt worden wie die im selben Codex auf einem einzelnen Pergamentblatt eingeklebte Wappenminiatur und die Wappen-

⁴⁸⁴ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 256. Auch hierfür finden sich jedoch keine eindeutigen Belege.

⁴⁸⁵ KONRAD, Konstanzer Malwerkstätten (2015), S. 72–93.

⁴⁸⁶ Zu Konstanzer Malern und Malwerkstätten des Mittelalters siehe II, 5.4.1 sowie FASCHING, ›Vierzig Myrrhenbüschel vom Leiden Christi‹ (2020), S. 262–269; KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 109–154 und weitere Studien BERND KONRADS.

⁴⁸⁷ KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 126. Weiterhin hält KONRAD fest, dass klösterliche Schreibstuben im spätmittelalterlichen Konstanz kaum noch vertreten waren und sich die Kunst- und Buchproduktion folglich in einen weltlichen, bürgerlichen Kontext verlagerte: »Klosterwerkstätten mit ihren überwiegend anonym arbeitenden Malermönchen gehörten am Bodensee der fernen Vergangenheit an. [...] Somit darf, somit muß nach bürgerlichen Künstler-Individualitäten gefragt werden«. KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 128.

miniatur in der Historienbibel.⁴⁸⁸ Als Entstehungsort zieht FASCHING ein nicht weiter benanntes Konstanzer Atelier in Betracht, in welchem auch der Auftragsschreiber des Gebetbuches der Margaretha und der geistlichen Sammelhandschrift tätig gewesen sein soll.⁴⁸⁹ Diesem Atelier sollen ebenso die eingeklebten Kupferstich-Medaillons des von Dorothea selbst geschriebenen Gebetbuches der Dorothea von Hof (St. Gallen, Cod. Sang. 479) entstammen.⁴⁹⁰

Da sich der Duktus und die Kolorierung des Allianzwappens im Gebetbuch der Margaretha sichtlich sowohl von den eben genannten anderen Wappenminiaturen als auch von der Titelmaniatur des ›Buches der göttlichen Liebe‹ unterscheiden, können sie sehr wahrscheinlich nicht demselben Maler zugeordnet werden. Dass sie aber dennoch derselben Werkstatt entstammen könnten, darf insofern als wahrscheinlich gelten, als dort nicht nur die Textkompilation des Gebetbuches der Margaretha, sondern ebenso die restlichen Wappenblätter der anderen Familienbücher angefertigt worden sein sollen.⁴⁹¹

5.2.2 Rahmungen

Bis auf eine Federzeichnung sind alle Miniaturen in (farblich) unterschiedliche Rahmenleisten eingefasst, die den Bildinhalt zumeist einfach,⁴⁹² aber auch in mehrfacher Ausführung⁴⁹³ oder als Erweiterung der räumlichen Architektur⁴⁹⁴ von der Bildseite sowie von den das Bild umgebenden Texten abheben. Einzig die Miniatur ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind (S. 89) ist ohne eine weitere Einfassung unmittelbar in den Text integriert. Zwei weitere Ausnahmen finden sich bezüglich der Darstellung der Geburt Christi (S. 78), in welcher die obere Rahmenleiste fehlt beziehungsweise durch den Text ersetzt wird sowie im Zierrahmen der Erscheinung Christi vor Maria (S. 445), welcher als einziger ein giebelförmiges Rahmenbesatzornament aus goldgelbem Rankenwerk aufweist.

Die Einfassungen fungieren in erster Linie als klare Begrenzungen der dargestellten Bildinhalte.⁴⁹⁵ In der Miniatur ›Beschneidung des Herrn‹ (S. 94) werden sie durch

⁴⁸⁸ Vgl. FASCHING, ›Vierzig Myrrhenbüschel vom Leiden Christi‹ (2020), S. 264.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 266.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 264–266. FASCHING hält fest, dass die Initialornamentik der Medaillons im Codex Sang. 479 an diejenige der Wappenminiatur im Codex Einsiedeln 710 erinnert und somit möglicherweise derselbe Maler am Werk gewesen sein könnte.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 264.

⁴⁹² Vgl. die 20 Miniaturen auf S. 66, 72, 78, 94, 101, 110, 136, 139, 161, 214, 332, 340, 346, 422, 434, 445, 486, 554, 577, 594.

⁴⁹³ Vgl. die fünf Miniaturen auf S. 13, 87, 498, 562, 603.

⁴⁹⁴ Vgl. ›Verkündigung‹, S. 62.

⁴⁹⁵ Vgl. die acht Miniaturen auf S. 72, 139, 346, 422, 445, 486, 594, 603.

die Interaktion mit einer im Bild dargestellten Figur selbst zum Teil der dargestellten Szenerie. Da sich der Bildinhalt der Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha wiederholt außerhalb der deckend aufgetragenen Rahmenleisten fortsetzt, werden die Bildeinfassungen häufig »übertreten«.⁴⁹⁶ Diese Übertretungen ermöglichen bis zu einem gewissen Grad Rückschlüsse auf die Entstehung der einzelnen Bildelemente. Überdecken Elemente des Bildes die Rahmenleisten, muss entweder der Rahmen vor dem Bildinhalt angefertigt worden sein oder der Bildinhalt durch eine nachträgliche zweite Malschicht absichtlich erneut hervorgehoben worden sein. Verhüllen hingegen die deckend aufgetragenen Rahmenleisten Teile einzelner Bildelemente, wurde der Rahmen entweder nachträglich angefertigt oder wiederum durch eine spätere Malschicht deckend nachgezeichnet. Derartige Befunde beleuchten nicht nur die einzelnen Malschichten, sondern ebenso die Entstehung des Textes. Sie sind insbesondere dann von Bedeutung, wenn sich unmittelbar in den Text integrierte Bilder mit diesem überschneiden.

Verschiedentlich setzt sich die Textkompilation des Gebetbuches über die begrenzenden Einfassungen hinweg und ragt in das Bildfeld hinein oder wird umgekehrt von einzelnen Bildelementen beziehungsweise ihren Einfassungen überdeckt.⁴⁹⁷ Nur auf wenigen Seiten, auf welchen Bilder unmittelbar in den Text integriert sind, liegt keine Überschneidung zwischen Text und Bild vor.⁴⁹⁸ Es gibt sowohl Anzeichen dafür, dass die Bilder vor den Texten entstanden sind, als auch dafür, dass die Texte vor den Bildern vorhanden gewesen sein müssen. In der Darstellung der Taufe Christi (S. 136) finden sich sogar für beide Hypothesen Indizien. Einerseits ragen hier die Schäfte der Buchstaben »h« und »p« über den dargestellten Bildinhalt hinweg, während andererseits der Nimbus des Täuflers das Wort *helle* desselben Satzes überdeckt. Hier liegt die Vermutung nahe, dass das Bild beziehungsweise einzelne Elemente des Bildes vor dem Text vorhanden gewesen sein müssen, aber der Nimbus des Täuflers nachträglich ausgemalt oder übermalt wurde. Darüber, ob der Bilderzyklus oder die Textkompilation des Gebetbuches zuerst entstanden ist, kann aufgrund der verschiedenen Malschichten keine für das Gesamtwerk gültige Aussage getroffen werden.

⁴⁹⁶ Vgl. die 18 Miniaturen auf S. 13, 62, 66, 78, 87, 94, 101, 110, 136, 161, 214, 332, 340, 434, 498, 554, 562, 577.

⁴⁹⁷ Vgl. die zehn Miniaturen auf S. 66, 78 (Text ist selbst der Rahmen), S. 87, 89, 136, 139, 161, 445, 486, 577 (sowohl überdecken die Texte stellenweise Teile des Bildes als umgekehrt auch einzelne Bildelemente die Texte).

⁴⁹⁸ Vgl. die Miniaturen auf S. 13, 72, 94, 422, 554 (die zwölf ganzseitigen Miniaturen ausgenommen).

5.2.3 Malanweisungen

16 Miniaturen des Bilderzyklus offenbaren Reste einer ursprünglichen Malanweisung, die in Anbetracht der erhaltenen – vollständig oder teilweise lesbaren – Wörter als Notiz zum Bildthema gedeutet werden müssen. Diese wurden mit einer Feder ins Bildfeld eingetragen und befinden sich zumeist am unteren linken Bildrand. Insgesamt sind acht Bildnotizen entzifferbar⁴⁹⁹ und elf zwar sichtbar, aber unleserlich.⁵⁰⁰ Acht Miniaturen lassen keine Malnotizen erkennen.⁵⁰¹ Die entzifferbaren Notizen werden in der Bildbeschreibung der jeweiligen Einzelanalyse berücksichtigt.⁵⁰² Auf die Transkription einzelner erkennbarer Buchstaben wird verzichtet.

5.3 Die Makrostruktur des Bilderzyklus

Die folgenden Teilkapitel nehmen die Makrostruktur des Bilderzyklus in den Blick. Dabei gilt es zunächst, das Layout der Miniaturen zu erörtern und die Organisation der Bildthemen innerhalb des Gesamtwerkes zu beleuchten. Anschließend werden die strukturellen Funktionen skizziert, welche die Bilder im Einzelnen einnehmen können.

5.3.1 Layout und Organisation der Bilder

Die 27 Miniaturen des Gebetbuches der Margaretha lassen kein einheitliches Layoutprinzip erkennen. Vielmehr ist das Format der jeweiligen Miniaturen inhaltlich-funktional bedingt und wird als bildstrategisches Mittel gezielt eingesetzt.⁵⁰³ Es gilt zunächst, zwei Bildformate zu unterscheiden: ›ganzseitige Miniaturen‹ und ›in den Text integrierte Miniaturen‹.

12 Federzeichnungen des Bilderzyklus nehmen als ganzseitige Bilder den gesamten Schriftraum der Seite ein. Demgegenüber sind 15 Federzeichnungen in den Text integriert, der an ihrem oberen oder unteren Bildrand und im Falle zweier Minia-

⁴⁹⁹ Vgl. die Bildnotizen: <Jhn [?] b praedicans> (S. 66); <... puerpera> (S. 87); <Circumcisio xi> (S. 94); <virgo bayolans xm symeon recepit istum> (S. 110); <...a fine> (S. 332); <... post resurect[ionem]... > (S. 445); <tria sancta> (S. 554) und <dedicatio ecclesiae> (S. 594). Die Transkriptionen basieren auf den Untersuchungen CERMANNs und sind stellenweise ergänzt oder revidiert. Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁵⁰⁰ Vgl. die Eintragungen auf S. 62, 89, 101, 161, 214, 340, 422, 434, 498, 562, 577. Diese sind zwar nach wie vor sichtbar, können jedoch aufgrund der Übermalungen nicht mehr entziffert werden.

⁵⁰¹ Vgl. die Miniaturen auf S. 13, 72, 78, 136, 139, 346, 486, 603.

⁵⁰² Siehe hierzu die entsprechenden Einzelanalysen unter II, 6.

⁵⁰³ Siehe hierzu II, 5.3.2 sowie an einem anderen Beispiel auch GEORGI, Illuminierte Gebetbücher (2013), S. 193.

turen auch seitlich entlang des Bildes weiterläuft. Die in den Text integrierten Bilder weisen unterschiedliche Bildformate auf. Je nach ihrer Größe teilen sie sich den 23-zeiligen Schriftspiegel der Text-Bild-Seiten mit zwischen zwei und zehn Zeilen Text.

12 ganzseitige Miniaturen:

- Verkündigung (S. 62), 130 × 85 mm⁵⁰⁴
- Anbetung der Heiligen Drei Könige (S. 101), 132 × 78 mm
- Darbringung im Tempel (S. 110), 130 × 80 mm
- Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung (S. 214), 137 × 82 mm
- Einzug nach Jerusalem (S. 332), 130 × 82 mm
- Letztes Abendmahl (S. 340), 135 × 84 mm
- Gebet am Ölberg (S. 346), 140 × 82 mm
- Auferstehung Christi (S. 434), 128 × 82 mm
- Ausgießung des Heiligen Geistes, (S. 498), 135 × 82 mm
- Monstranz und Eucharistie (S. 562), 135 × 79 mm
- St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber (S. 594), 127 × 83 mm
- Allianzwapen Ehinger-von Kappel (S. 603), 137 × 88 mm

15 in den Text integrierte Miniaturen:

- Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann (S. 13), 103 × 79 mm
- Die Bußpredigt Johannes des Täufers (S. 66), 97 × 67 mm
- Mondsichelmadonna mit Buch (S. 72), 113 × 82 mm
- Geburt Christi (S. 78), 124 × 80 mm
- Maria im Wochenbett (S. 87), 86 × 82 mm
- Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind (S. 89), 73 × 65 mm
- Beschneidung (S. 94), 114 × 85 mm
- Taufe Christi (S. 136), 87 × 79 mm
- Sündenfall (S. 139), 106 × 78 mm
- Vertreibung aus dem Paradies (S. 161), 119 × 80 mm
- Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (S. 422), 116 × 83 mm
- Christus erscheint Maria (S. 445), 90 × 80 mm
- Himmelfahrt Christi (S. 486), 108 × 90 mm
- Dreieinigkeit (S. 554), 100 × 90 mm
- Jüngstes Gericht (S. 577), 115 × 95 mm

Dass das Format der Miniaturen bisweilen den Textspiegel bestimmt, zeigt sich insbesondere in den Fällen, in welchen auf der den Bildern vorausgehenden Textseiten ei-

⁵⁰⁴ Die Maßangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die jeweilige Darstellungsgröße und werden in Millimetern, in der Reihenfolge Höhe × Breite angegeben.

gens zwischen ein und vierzehn Textzeilen freigelassen werden, um ganzseitige Miniaturen auf der Folgeseite gemeinsam mit den auf sie folgenden Texten unterzubringen.⁵⁰⁵ Dieses Vorgehen ermöglicht es, dass sich die entsprechenden Bild-Text-Doppelseiten über die gegenüberliegenden Seiten hinweg unmittelbar aufeinander beziehen und eine eng zusammengehörende Einheit bilden.⁵⁰⁶

Im Überblick betrachtet, fallen die Miniaturen des Gebetbuches verhältnismäßig großformatig aus.⁵⁰⁷ Selbst diejenigen »kleinformatigen« Bilder, die in den Text integriert sind, nehmen – mit Ausnahme der Miniatur »Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind« (S. 89) – immer noch über die Hälfte des Schriftspiegels ein. Die Formate der Federzeichnungen sprechen daher an sich bereits gegen ein platzsparendes Layoutprinzip, welches REGINA CERMANN zu erkennen glaubt.⁵⁰⁸

Ein überraschend homogenes Bild ergibt sich hinsichtlich der Organisation der Federzeichnungen und Bildthemen innerhalb der nach der Zeitstruktur des Kirchenjahres organisierten Handschrift. Die thematischen Einheiten »Weihnachtsfestkreis« (S. 4–139) und »Osterfestkreis« (S. 139–554) sind mit exakt gleich vielen Miniaturen ausgestattet (jeweils elf).⁵⁰⁹ Die thematische Einheit der »restlichen Zeit im Jahreskreis« (S. 554–593) ist mit drei Bildern ausgestattet. Die Miniatur »St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber« (S. 594) ist an sich zwar von der Zeitstruktur des Kirchenjahres unabhängig, knüpft inhaltlich-thematisch an der vorliegenden Position jedoch an den Bilderzyklus und die vorausgehende Miniatur an.⁵¹⁰ Den Abschluss der originären Text-Bild-Kompilation bildet das auf einer einzelnen Pergamentseite ans Ende der Handschrift angebundene Allianzwapen Ehinger-von Kappel (S. 603).

Ebenso wie die Texte geben auch die Bilder des Gebetbuches der Margaretha die Heilsgeschichte chronologisch nach dem Verlauf des Kirchenjahres und mit dem Schwerpunkt auf dem Lebensweg Jesu wieder. Der Advents- und Weihnachtsteil des Codex enthält überdies Mariendarstellungen beziehungsweise Bildszenen aus dem Marienleben, sodass die Gottesmutter und die Marienfrömmigkeit hier nicht nur in den entsprechenden Texten, sondern ebenso in den Bildern des Gebetbuches eine zentrale Rolle einnehmen.⁵¹¹

⁵⁰⁵ Vgl. Einsiedeln, StB, Cod. 283 (1105), S. 61, 109, 213, 339, 345, 431, 561, 593.

⁵⁰⁶ Dasselbe beobachtet auch ELISABETH KLEMM in ihren Untersuchungen des Hildegard-Gebetbuches. Vgl. KLEMM, Hildegard-Gebetbuch (1987), S. 71.

⁵⁰⁷ Zu den Größenverhältnissen und Bildformaten siehe allgemein JAKOBI-MIRWALD, Buchmalerei (2015), S. 24 f.

⁵⁰⁸ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.155 (2014), S. 252.

⁵⁰⁹ Siehe hierzu auch II, 2.

⁵¹⁰ Siehe hierzu die entsprechenden Einzelanalysen der Miniaturen unter II, 6.

⁵¹¹ Gemeint sind die Miniaturen »Verkündigung« (S. 62), »Mondsichelmadonna mit Buch« (S. 72), »Geburt Christi« (S. 78) und »Maria im Wochenbett« (S. 87).

Weihnachtsfestkreis (S. 2–140):

- Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann (S. 13)
- Verkündigung (S. 62)
- Die Bußpredigt Johannes des Täufers (S. 66)
- Mondsichelmadonna mit Buch (S. 72)
- Geburt Christi (S. 78)
- Maria im Wochenbett (S. 87)
- Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind (S. 89)
- Beschneidung des Herrn (S. 94)
- Anbetung der Heiligen Drei Könige (S. 101)
- Darbringung Jesu im Tempel (S. 110)
- Taufe Christi (S. 136)

Osterfestkreis (S. 139–554):

- Sündenfall (S. 139)
- Vertreibung aus dem Paradies (S. 161)
- Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung (S. 214)
- Einzug in Jerusalem (S. 332)
- Letztes Abendmahl (S. 340)
- Gebet am Ölberg (S. 346)
- Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (S. 422)
- Auferstehung Christi (S. 434)
- Christus erscheint Maria (S. 445)
- Himmelfahrt Christi (S. 486)
- Ausgießung des Heiligen Geistes, (S. 498)

Restliche Zeit im Jahreskreis (S. 554–593):

- Dreieinigkeit (S. 554)
- Monstranz und Eucharistie (S. 562)
- Jüngstes Gericht (S. 577)

Thematisch unabhängig von der Zeitstruktur des Kirchenjahres (S. 594–603):

- St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber (S. 594)
- Allianzwappen Ehinger-von Kappel (S. 603)

Indem sie eine Vorschau auf den Inhalt des Text- und Bildprogramms bietet und diesen in einer Darstellung zusammenfasst, erscheint die erste Miniatur des Gebetbuches nach der Art des Prologs der Textkompilation als eine Art Prolog zum Bilderzyklus.⁵¹² Anschließend wird die Heilsgeschichte in den folgenden zehn liturgisch motivierten

⁵¹² Siehe hierzu II, 6.1.1.

Miniaturen des Weihnachtsfestkreises gemäß dem chronologischen Verlauf des Kirchenjahres ausgehend von der Verkündigung (S. 62) bis zur Taufe Jesu (S. 136) dargestellt. Auf die Verkündigung des Erlösers (S. 62) folgt daher dessen Ankündigung in der Bußpredigt des Täufers (S. 66) und die Preisung der Gottesmutter durch die ihr gewidmete Miniatur ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72). Die drei Bildthemen spiegeln den liturgischen Charakter des Advents als Zeit der Buße und Vorbereitung auf die Ankunft des Erlösers.

Die Textkompilation des Adventsteils im Gebetbuch (S. 4–74) ist mit vier Bildern ausgestattet. In den Verlauf der Texte zum ersten und dritten Advent ist jeweils eine Miniatur eingebettet. Der Textabschnitt zum vierten Advent enthält zwei Federzeichnungen. Den Texten zum zweiten Adventssonntag ist kein Bild beigegeben.⁵¹³

Mit dem Hochfest Weihnachten und den Anlässen Heiligabend sowie dem ersten Weihnachtstag rücken in den drei Darstellungen ›Geburt Christi‹ (S. 78), ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) und ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) die Gottesmutter und der Erlöser in der Gestalt des neugeborenen Christuskindes in den Fokus der Bilderzählung. Die letzte der drei Miniaturen, das Fünf-Wunden-Bild, gibt dabei wiederum eine Vorschau auf die Passion und das Erlösungswerk Christi.⁵¹⁴

Die vier Darstellungen ›Beschneidung des Herrn‹ (S. 94), ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (S. 101), ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (S. 110) und ›Taufe Christi‹ (S. 136) vervollständigen das Bild- und Textprogramm des Weihnachtsteils um die Festtage Circumcisio Domini, Epiphania Domini, Purificatio Mariae und Taufe Christi.

Die folgenden zwei Bilder ›Sündenfall‹ (S. 13) und ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) sind ebenfalls liturgisch motiviert. Sie greifen den liturgischen Charakter der Quadragesima, der vorösterlichen Buß- und Fastenzeit auf, welche der Reinigung von vergangenen Sünden und insbesondere der Ursünde gewidmet ist. Die beiden Miniaturen stehen stellvertretend für die Sündhaftigkeit des Menschen seit der Ursünde und der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Die Miniatur ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214) vergegenwärtigt die durch den göttlichen Heilsplan vorgesehene Erlösung des Menschen durch den Gottessohn. Indem die Darstellung auf das Bildformular zur Erschaffung der Welt nach dem Alten Testament zurückgreift und zugleich die vorgesehene Erlösung nach dem Neuen Testament ankündigt, bildet sie ein Scharnier zwischen den ihr vorausgehenden auf dem Alten Testament beruhenden Bildern

⁵¹³ Weshalb die Textkompilation zum zweiten Adventssonntag als einzige innerhalb des Adventsteils nicht mit einem eigenen Bild ausgestattet ist, bleibt unklar. Eine mögliche Erklärung für die vorliegende Organisation der Miniaturen mag darin bestehen, das Gleichgewicht von elf Miniaturen pro Weihnachts- und Osterfestkreis nicht zu überschreiten. Da der zweite Advent im Hinblick auf seine liturgische Bedeutung innerhalb der Adventszeit hinter dem ersten Advent, dem dritten Advent (und der Woche der Fronfasten) sowie dem vierten Advent zurückliegt, würde es sich an dieser Stelle insbesondere anbieten, ein Bild auszusparen, um an der Gesamtzahl von insgesamt elf Miniaturen festzuhalten.

⁵¹⁴ Siehe II, 6.1.7.

›Sündenfall‹ sowie ›Vertreibung aus dem Paradies‹ und der auf sie folgenden neutestamentlichen Passionsbildfolge.⁵¹⁵

Der Bildfolge zur Passion Christi geht die Darstellung des Einzugs in Jerusalem (S. 332) voraus. Ihr folgen die drei Passionsbilder ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340), ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346) und ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (S. 422). Als Erweiterung schließen die Darstellungen ›Auferstehung Christi‹ (S. 434) und ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445) an. Die Passionsbildfolge erstreckt sich allein über den Text des Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433). Die zwei angehängten Bilder sind in die Textkompilation zum Ostersonntag (S. 434–486) eingebettet.⁵¹⁶

Mit den Miniaturen ›Himmelfahrt Christi‹ (S. 486) und ›Ausgießung des Heiligen Geistes‹ an Pfingsten (S. 498) wird das Bildprogramm des Osterfestkreises um die Bildmotive der Festtage Himmelfahrt Christi und Pfingsten vervollständigt und der Festkreis beschlossen.

Die drei Miniaturen ›Dreieinigkeit‹ (S. 554), ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562) sowie ›Jüngstes Gericht‹ (S. 577) vergegenwärtigen die Festtage aus dem letzten Zeitabschnitt des Kirchenjahres, den Dreifaltigkeitssonntag (S. 554–561), Fronleichnam (S. 562–577) sowie den letzten Sonntag im Jahreskreis, den Tag des Jüngsten Gerichts (S. 577–593). Gemessen an der Bilddichte der Bildthemen pro Umfang der in den thematischen Einheiten ›Weihnachtsfestkreis‹ (S. 4–139), ›Osterfestkreis‹ (S. 139–554) und ›restliche Zeit im Jahreskreis‹ (S. 554–593) enthaltenen Texte verfügen die Texte zur restlichen Zeit im Jahreskreis (S. 554–593) mit drei Federzeichnungen über eine vergleichsweise reichhaltige Bildausstattung. Durch diese erhält der entsprechende Abschnitt besondere Aufmerksamkeit und präsentiert sich als wesentlicher Bestandteil des Gebetbuches. Dies überrascht hier insbesondere deshalb, weil die Festtage der restlichen Zeit im Jahreskreis in vergleichbaren, ebenfalls nach dem Kirchenjahr geordneten Gebetbüchern überwiegend weder im Text- noch im Bildprogramm Erwähnung finden. In der Regel enden nach dem Kirchenjahr geordnete Gebetbücher mit dem Pfingstfest und enthalten weder Texte noch Bilder zur restlichen Zeit im Jahreskreis. Am Beispiel des Gebetbuches der Margaretha wird deutlich, dass es ein besonderes Anliegen des Redakteurs respektive der Redakteurin der Handschrift gewesen sein muss, das Kirchenjahr als Ganzes darzustellen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mehr als die Hälfte der Miniaturen (insgesamt 15 Darstellungen) unmittelbar das Tagesthema eines liturgischen (Fest-)Tages ins Bild setzt, nämlich: ›Geburt Christi‹ (Weihnachten), ›Beschneidung des Herrn‹, ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (Epiphania), ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (Purificatio Mariae), ›Taufe Christi‹, ›Einzug in Jerusalem‹ (Palmsonntag), ›letztes Abendmahl‹, ›Gebet am Ölberg‹ (Gründonnerstag), ›Christus am Kreuz mit Maria und Johan-

⁵¹⁵ Zur Funktion der alttestamentlichen Bildfolge siehe II, 7.2.

⁵¹⁶ Zum Text- und Bildprogramm der Passion Christi im Gebetbuch der Margaretha siehe II, 7.3.

nes« (Karfreitag), »Auferstehung Christi« (Ostern), »Himmelfahrt Christi«, »Ausgießung des Heiligen Geistes« (Pfingsten), »Dreieinigkeit« (Dreifaltigkeitssonntag), »Monstranz und Eucharistie« (Fronleichnam), »Jüngstes Gericht« (letzter Sonntag im Jahreskreis). Somit scheint die liturgische Grundstruktur im Bildprogramm deutlicher zu greifen zu sein als in der Textkompilation.

Erstaunlicherweise wird die in den Texten des Gebetbuches wiederholt geschilderte Passion Jesu im Bildprogramm kaum thematisiert.⁵¹⁷ Obwohl die einzelnen Passionsstationen in vergleichbaren bebilderten Gebetbüchern in der Regel sowohl in den Texten als auch den Bildern ausführlich abgehandelt werden, werden die qualvollen Leidensmomente im Gebetbuch der Margaretha augenfällig ausgespart. Im Bilderzyklus des Gebetbuches werden lediglich in der Darstellung »Gebet am Ölberg« (S. 346) die Gefangennahme Jesu vorausgedeutet und der Tod am Kreuz (S. 422) bildlich dargestellt. Das Martyrium Christi wird nicht auch visuell vergegenwärtigt. Dass dies der Fall ist, mag auf die Strategie zurückgeführt werden, in den Miniaturen vornehmlich die liturgischen Festtage darzustellen und so den Anschluss an das liturgische Jahr zu garantieren.⁵¹⁸ Überhaupt lassen die Bilder des Bilderzyklus kaum ein Anzeichen des Leidens Christi erkennen. Dies überrascht, da sich gerade spätmittelalterliche Andachtsbilder häufig durch die intensive Betonung des Leidens von früheren Andachtsbildern abheben. Im Zusammenhang mit der christlichen Mystik entwickelt sich insbesondere im Spätmittelalter die Bildtradition, das Leiden Christi nicht nur in den Mittelpunkt, sondern beispielsweise durch einen üppigen Blutfluss im Bild regelrecht »zur Schau« zu stellen.⁵¹⁹ Derartige Bildstrategien zeigen sich im Gebetbuch der Margaretha andeutungsweise nur in der Miniatur »Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann« (S. 13). Alle weiteren Federzeichnungen inklusive der Passionsbilder »Gebet am Ölberg« (S. 346) und »Christus am Kreuz« (S. 422) zeichnen ein vergleichsweise erstaunlich unblutiges Bild. Blutspuren und weitere Leidensausdrücke gelangen in den Miniaturen des Gebetbuches – mit Ausnahme der Darstellung »Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann« (S. 13) – kaum merklich und nur sehr sparsam zur Verwendung. Im Falle ihrer Darstellung dienen sie primär dazu, die Wundmale Christi aufzuzeigen. Sie stellen diese jedoch nicht gezielt heraus, wie dies in vergleichbaren spätmittelalterlichen Bilderzyklen der Fall ist, um dadurch die *compassio* der Betrachtenden mit Christus anzuregen. Der Aspekt des Mitleidens spielt in den Bildern des Gebetbuches eine stark untergeordnete Rolle.⁵²⁰ Dass dies nicht üblicherweise der Fall ist und das Martyrium Christi in den Bilderzyklen vergleichbarer Gebetbücher in der Regel nicht

517 Zur Passionsbildfolge im Gebetbuch der Margaretha siehe II, 7.3.

518 Dies wird an späterer Stelle ausführlich dargelegt. Siehe II, 7.3.

519 Zur *compassio*-Frömmigkeit siehe u.a. KRAB, *Stabat mater* (1998); FLEURY, *Leiden lesen* (2006); ROMBACH/SEILER: *Eleos* (2009), S. 250–276; KRAB, *Räume des Mitleidens* (2015). Für entsprechende Bildbeispiele siehe u.a. HAMBURGER/PALMER, *Ursula Begerin* 1 (2015), bes. S. 240–312.

520 Siehe hierzu auch II, 6.2.6; II, 6.2.7; II, 7.3.

ausgespart oder unbetont bleibt, veranschaulicht bereits ein Blick in den im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Handschriftenkorpus.⁵²¹ In den Bilderzyklen der entsprechenden Codices wird das Martyrium Jesu ausführlich dargestellt. Überdies werden die Leidensmomente durch üppig aufgetragene Blutstropfen oder Blutflüsse und verzerrte, leiderfüllte Gesichter augenscheinlich betont.

5.3.2 Die strukturelle Funktion der Miniaturen

Der im Folgenden vorgenommene Klassifizierungsversuch der Miniaturen anhand ihrer strukturellen Funktionen gibt lediglich eine systematische Perspektive auf den Bilderzyklus wieder und soll keine Typologie der Bilder darstellen. Die systematische Einteilung basiert auf der Grundlage des regelmäßigen Einsatzes der entsprechenden Federzeichnungen und ihrer strukturellen Funktionen, welcher kaum als das Zufallsprodukt einer willkürlichen Gestaltungsweise oder eines platzsparenden Layoutprinzips, sondern vielmehr als das Resultat einer wohlbedachten Text- und Bildstrategie gelten darf.

Das Layout und die Organisation der Miniaturen folgen beide einer redaktionellen Eigenlogik, die den Inhalt des Gebetbuches als zusammengehörende Einheit erscheinen lässt. Sowohl das Format als auch die Position der Bilder stehen in einem engen Zusammenhang mit ihrer strukturellen Funktion.

Ganzseitige Bilder sind den ihnen zugehörigen Texten auffallend häufig als Titelbilder vorangestellt. Indem sie einen neuen Abschnitt innerhalb der Gesamtkompilation kenntlich machen und so eine leserfreundliche Gliederung vornehmen, strukturieren sie die Texte des Gebetbuches maßgeblich. Diejenigen Miniaturen, die diese strukturelle Funktion erfüllen, werden daher hier und im Folgenden als ›Titelbilder mit einer strukturierenden Funktion‹ bezeichnet.

Demgegenüber erscheinen die in den Text eingebetteten Bilder in der Regel mitten im Verlauf des Textflusses und stehen in einem unmittelbaren Bezug zu ihrem entsprechenden textuellen Kontext. Hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion seien diese Bilder hier und im Folgenden als ›in den Textfluss integrierte Miniaturen‹ bezeichnet.

Den strukturell interessantesten Fall zeigen diejenigen Federzeichnungen, die an eindeutig auszumachenden Textgrenzen zwischen zwei Texten platziert sind. Sie fungieren als Scharnier, indem sie formal an die ihnen vorausgehenden Texte anschließen und gleichzeitig einen inhaltlich-thematischen Bezug zu dem auf sie folgenden Textabschnitt aufweisen. Sie seien hier und im Folgenden als ›Bilder mit einer Scharnierfunktion‹ oder ›Scharnierbilder‹ bezeichnet.

⁵²¹ Vgl. bspw. die Handschriften Frankfurt a. M., Ms. germ. oct. 31, Karlsruhe, LB, Cod. Donaueschingen 437 oder Zürich, ZB, Ms. C 162.

Indem einzelne Miniaturen zwei der genannten Bildfunktionen vereinen und so mit eine ›strukturelle Doppelfunktion‹ aufweisen, gibt es über die genannten strukturellen Bildfunktionen hinaus auch Mischverhältnisse. Einzelne Miniaturen erscheinen anhand ihrer formalen Integration zunächst als Titelbilder mit einer strukturierenden Funktion und markieren einen neuen Abschnitt innerhalb der Textkompilation, auf welchen zusätzlich durch freigelassene Textzeilen auf den vorausgehenden Textseiten hingewiesen wird. Da die inhaltliche Darstellung dieser ›Titelbilder‹ jedoch nicht nur eine Vorschau auf den ihnen folgenden Textabschnitt gibt, sondern ebenso auf die ihnen vorausgehenden Texte rekurriert, haben sie zugleich eine Scharnierfunktion inne.⁵²² Insofern die Funktion der strukturierenden Titelbilder der der Scharnierbilder an und für sich diametral entgegensteht, ist dieser semiotische Sonderstatus insbesondere bemerkenswert. Durch die Bilder mit einer strukturellen Doppelfunktion wird einerseits formal eine leserfreundliche Gliederung umfangreicher Textabschnitte vorgenommen und andererseits gezielt über strukturelle oder kompulatorische Textgrenzen hinweggeführt, sodass die Inhalte der Textkompilationen im Gebetbuch über Text- und Abschnittsgrenzen hinweg als eine eng zusammengehörende Einheit von Texten und Bildern erscheinen. Indem die Miniaturen des Gebetbuches auf unterschiedliche Weisen funktionalisiert werden, lassen sie eine komplexe Art des Umgangs mit Bildern erkennen.

In den folgenden Abschnitten werden die drei Bildfunktionen erörtert und die Federzeichnungen nach ihrer Bildfunktion in die drei genannten Gruppen eingeteilt. Eine Analyse der jeweiligen strukturellen Funktion der Miniaturen im Gebetbuch erfolgt in den Einzeluntersuchungen der Miniaturen und der umliegenden Texte.⁵²³

5.3.2.1 Titelbilder mit einer strukturierenden Funktion

Als ›Titelbilder mit einer strukturierenden Funktion‹ werden diejenigen ganzseitigen Miniaturen bezeichnet, die einem neuen Textabschnitt einleitend vorangestellt sind. Sie machen den Beginn eines neuen Abschnitts im Gebetbuch kenntlich und nehmen

⁵²² Insgesamt weisen fünf der neun ganzseitigen Titelbilder mit einer strukturierenden Funktion nach eingehender Betrachtung und Analyse eine strukturelle Doppelfunktion auf. Vier dieser fünf Miniaturen sind in den Texten des Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433) und dem Textabschnitt zum Ostersonntag (S. 434–486) enthalten (›Einzug in Jerusalem‹ S. 332, ›Letztes Abendmahl‹ S. 340, ›Gebet am Ölberg‹ S. 346 und ›Auferstehung Christi‹ S. 434). Weiterhin erscheint auch die Federzeichnung ›Ausgießung des Heiligen Geistes‹ an Pfingsten (S. 498) aufgrund ihrer formalen Integration zunächst als strukturierendes Titelbild, rekurriert jedoch in Bezug auf den dargestellten Bildinhalt zugleich unmittelbar auf den ihr vorausgehenden Textabschnitt zur Himmelfahrt Christi (S. 486–497) und bildet somit ein Scharnier zwischen den Texten. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit den jeweiligen Bildfunktionen siehe die entsprechenden Einzelanalysen unter II, 6.

⁵²³ Zu Funktionen von Bildern in Handschriften und der formalen sowie inhaltlichen Ebene von Text-Bild-Beziehungen siehe OTT, *Texte und Bilder* (2000), bes. S. 124–130.

so eine eigene Gliederung der Textkompilation vor. Dass Bilder, welche in den Text einer Handschrift integriert sind, grundsätzlich und ungeachtet ihrer Position im Text bereits aufgrund des Medienwechsels von Text zu Bild immer auch eine gewisse Strukturierung der Texte vornehmen, steht hier nicht im Vordergrund. Diejenigen Miniaturen des Gebetbuches, welche im Folgenden als strukturierende Titelbilder bezeichnet werden, stechen vielmehr dadurch hervor, dass sie ihre strukturierende Funktion unmittelbar ausstellen. Die textgliedernde Funktion der Titelbilder wird überdies durch freigelassene Textzeilen auf einigen ihnen vorausgehenden Textseiten zusätzlich betont.

Strukturierende Titelbilder befinden sich ausnahmslos alle immer auf einer Versoseite und bilden eine eng zusammengehörende Einheit mit den auf der ihnen gegenüberliegenden Rectoseite folgenden Texten, indem sie eine Vorschau auf deren Inhalt geben. Bild- und Textseite sind dabei immer unmittelbar aufeinander bezogen.⁵²⁴

Im Gebetbuch der Margaretha erfüllen neun der insgesamt zwölf ganzseitigen Miniaturen eine strukturierende Titelbildfunktion. Sieben dieser neun Federzeichnungen sind zusätzlich durch ein bis vierzehn freigelassene Textzeilen auf der ihnen vorausgehenden Rectoseite vom vorherigen Text abgesetzt.⁵²⁵ Nur zwei Titelbilder heben sich nicht durch freigelassene Textzeilen zusätzlich vom vorherigen Text ab.⁵²⁶ Dieser Befund legt nahe, dass die Absetzung der entsprechenden Textabschnitte durch strukturierende Titelbilder und die Freilassung der Textzeilen nicht allein aus bildstrategi-

⁵²⁴ Eine ähnliche strukturelle Titelbildfunktion erkennt auch BRUNO REUDENBACH in seiner Untersuchung der Bildfunktionen im ›Speculum virginum‹ (vgl. REUDENBACH, Bild (2003), bes. S. 27). In seiner Bezeichnung derjenigen Bilder des ›Speculum virginum‹, die eine Vorschau auf das Thema des folgenden Buches geben, unterscheidet REUDENBACH – abhängig von der Position der Bilder – Titel- und Schlussbilder, auf welche der Text entsprechend mit »auf das Bild bezogenen Vor- und Rückverweisen« reagiert. Ebd., S. 27. Zum Verhältnis von Titelbild und Textprogramm (hier allerdings beschränkt auf die das Bildprogramm einer Handschrift im Gesamten einleitenden Titelbilder) siehe überdies OBERMAIER, Titelbild und Textprogramm (2002), S. 63–75. OBERMAIER spricht den von ihr untersuchten Titelbildern insofern dieselbe Funktion wie Paratexten zu, als diese – analog zu Vorrede, Motto, Widmung oder Titelblatt – keine Texteinzelheiten verbildlichen, sondern einen »Ganztext- bzw. Mehrfach-Textbezug« aufweisen, also Hinweise auf den Inhalt des Buches, seine Absicht und den Gattungscharakter allgemein geben (vgl. ebd., S. 63, bzw. S. 74). Hierin unterscheiden sich die von OBERMAIER untersuchten Titelbilder von den als ›strukturierende Titelbilder‹ bezeichneten Miniaturen des Gebetbuches, die zwar ebenfalls eine ›allgemeine‹ Vorschau auf das Folgende geben, aber ebenso Texteinzelheiten der auf sie folgenden Textabschnitte verbildlichen und so ungleich enger mit dem jeweiligen Text verknüpft sind.

⁵²⁵ Dies sind die Miniaturen ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (S. 110), ›Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung‹ (S. 214), ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340), ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346), ›Auferstehung Christi‹ (S. 434), ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562) und ›St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‹ (S. 594).

⁵²⁶ Dies sind die Miniaturen ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332) und ›Ausgießung des Heiligen Geistes‹ (S. 498).

schen Gründen erfolgt, sondern gezielt zum Einsatz gelangt und der Strukturierung der Texte dient.

Die strukturierende Funktion der Titelbilder wird insbesondere bei denjenigen Miniaturen des Gebetbuches augenfällig, die ein ähnliches Layout, aber eine differente Bildfunktion aufweisen. So ist beispielsweise die ganzseitige Federzeichnung ›Verkündigung‹ (S. 62) dem ihr zugehörigen Textabschnitt auf der Versoseite gegenübergestellt und wird zusätzlich durch vier freigebliebene Textzeilen auf der ihr vorausgehenden Rectoseite vom vorherigen Text abgesetzt. Da sie jedoch nicht an den Beginn des ihr zugehörigen Textabschnittes gesetzt ist, übernimmt sie an dieser Stelle nicht die Funktion einer strukturierenden Titelminiatur. Ebenso wenig nehmen die zwei verbleibenden ganzseitigen Miniaturen des Bilderzyklus, die ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (S. 101) und das Allianzwappen Ehinger-von Kappel (S. 603), eine die Texte strukturierende Position zu Beginn eines neuen Textabschnittes ein, weshalb auch sie nicht als strukturierende Titelbilder gelten können.⁵²⁷ Unter diejenigen neun Miniaturen des Bilderzyklus, für welche in der vorliegenden Arbeit der Begriff ›Titelbild mit einer strukturierenden Funktion‹ geprägt wurde, dürfen gezählt werden:

- Darbringung im Tempel (S. 110)
- Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung (S. 214)
- Einzug in Jerusalem (S. 332)
- Letztes Abendmahl (S. 340)
- Gebet am Ölberg (S. 346)
- Auferstehung Christi (S. 434)
- Ausgießung des Heiligen Geistes, Pfingsten (S. 498)
- Monstranz und Eucharistie (S. 562)
- St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber (S. 594)

5.3.2.2 In den Textfluss integrierte Miniaturen

Aufgrund des Medienwechsels von Text und Bild nehmen ›in den Text integrierte Miniaturen‹ an sich zwar durchaus eine gewisse Strukturierung des Textes vor, allerdings spielt diese für den Einsatz der entsprechenden Bilder keine Rolle. Indem sie den Inhalt der sie umgebenden Texte unmittelbar ins Bild setzen, dienen die entsprechenden Miniaturen nicht primär der Gliederung des Textes, sondern vielmehr der visuellen Vergegenwärtigung des Textinhaltes respektive der Anschauung des Textes im Bild. Hierbei sollen Texte und Bilder gewissermaßen komplementär verschmelzen und der Text im Bild respektive das Bild im Text weitergelesen werden. Die in den Text integrierten Miniaturen bringen insofern Ergänzungen zum Text an, als Bild und

⁵²⁷ Das Allianzwappen stellt ohnehin einen Sonderfall dar. Es zählt nicht zu den narrativen Miniaturen des Gebetbuches und ist überdies aller Wahrscheinlichkeit nach nicht eigens für das Gebetbuch angefertigt, sondern aus einem anderen Kontext übernommen worden. Zum Allianzwappen siehe II, 5.2 und II, 6.4.2.

Text auch dann, wenn sie dieselben Themen darstellen und dieselben Interessen verfolgen, unterschiedliche Sinne ansprechen und so verschiedene Sinngehalte generieren. Die entsprechenden Miniaturen sind – ebenso wie die restlichen Miniaturen des Bilderzyklus – nicht als textschmückendes Beiwerk zu betrachten, sondern präsentieren eine narrative Eigenlogik, durch welche sie bis zu einem gewissen Grad auch textunabhängig agieren können. Zu den ›in den Textfluss integrierten Miniaturen‹ zählen:

- Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann (S. 13)
- Verkündigung (S. 62)
- Bußpredigt Johannes des Täufers (S. 66)
- Mondsichelmadonna (S. 72)
- Maria im Wochenbett (S. 87)
- Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind (S. 89)
- Anbetung der Heiligen Drei Könige (S. 101)
- Christus erscheint Maria (S. 445)

5.3.2.3 Bilder mit einer Scharnierfunktion

Als ›Bilder mit einer Scharnierfunktion‹ sollen jene Miniaturen bezeichnet werden, die ein Scharnier zwischen zwei durch eine Textgrenze formal voneinander getrennten Textabschnitten bilden und dazu beitragen, die kompilierten Texte im Gebetbuch als eine zusammengehörende Einheit erscheinen zu lassen.⁵²⁸ Damit steht die Scharnierfunktion der strukturierenden Funktion der ganzseitigen Titelbilder in gewisser Weise diametral entgegen.

⁵²⁸ Die Prägung des Begriffs ›Scharnierbild‹ geht auf einen früheren Aufsatz zur Funktionsweise der Bilder in der Münchner Parzivalhandschrift Cgm 19 zurück. Siehe hierzu FAHR, Symmetrie und Symbolik (2021), S. 171–190. Eine ähnliche Bildfunktion beschreibt auch BRUNO REUDENBACH in seiner Untersuchung der unterschiedlichen Bildfunktionen im ›Speculum virginum‹ (vgl. REUDENBACH, Bild (2003), bes. S. 28). REUDENBACH spricht von einer »verklammernden Überleitung«, mit welcher die Zwölftteilung des Werkes anhand der Positionierung der Bilder überspielt wird, bezeichnet die entsprechende Platzierung der Bilder weiter »als eine die Trennung der Werkteile überspielende Klammer« und hebt überdies den Eigenwert der Bilder gegenüber dem Text hervor (ebd., S. 28). Der Vorgang ist folglich ähnlich dem der in der vorliegenden Studie als Scharnierbilder bezeichneten Miniaturen. Insofern die von REUDENBACH untersuchten Bilder jedoch sowohl als Schlussbilder als auch als Titelbilder zwischen zwei Texten auftreten, welche »darauf mit auf das Bild bezogenen Voroder Rückverweisen« (ebd., S. 27) reagieren, unterscheiden sie sich diesbezüglich von den in der vorliegenden Studie betrachteten Miniaturen. Diese treten ausnahmslos alle in der Position als ›Schlussbilder‹ zu den ihnen vorausgehenden Texten auf und zeitigen in erster Linie selbst Vor- und stellenweise auch Rückverweise auf die Texte. Da folglich der Vorgang der »verklammernden Überleitung« an sich zwar ähnlich ist, sich jedoch die Art und Weise, wie die Bilder und Texte bei genauerer Betrachtung jeweils zusammenwirken, unterscheidet, wird in der vorliegenden Studie nicht auf den Begriff »verklammernde Überleitung« zurückgegriffen, sondern die Bezeichnung der Bilder als ›Scharnierbilder‹ bzw. ›Bilder mit einer Scharnierfunktion‹ bevorzugt.

Die ›Scharnierbilder‹ des Gebetbuches sind allesamt derart in die Textkompilationen eingebettet, dass sie formal immer auf derselben Seite an die ihnen vorausgehenden Texte anschließen. Inhaltlich geben sie in erster Linie eine Vorschau auf den Inhalt der auf sie folgenden Texte, rekurrieren bisweilen aber auch auf die ihnen vorausgehenden Texte. Scharnierbilder unterscheiden sich insofern von den in den Textfluss integrierten Miniaturen, als sie ausschließlich an Textgrenzen zum Einsatz gelangen. Obgleich sie ebenso eine gewisse textstrukturierende Funktion innehaben, tritt diese deutlich hinter die primär überleitende Scharnierfunktion zurück.

Scharnierbilder sind insbesondere an kompilatorischen Textgrenzen anzutreffen oder verknüpfen zwei Textabschnitte, in welchen sich ein Wechsel des liturgischen Charakters vollzieht (beispielsweise vom Weihnachtsfestkreis zum Osterfestkreis oder von der Bußzeit zum Freudenfest). Sie leiten kontinuierlich vom einen zum anderen (Zeit-)Abschnitt beziehungsweise Ereignis über und lassen die Texte und Bilder des Gebetbuches über Textgrenzen hinweg als eine zusammengehörende Einheit erscheinen. Zu den ›Scharnierbildern‹ oder ›Bildern mit einer Scharnierfunktion‹ zählen:

- Geburt Christi (S. 78)
- Beschneidung des Herrn (S. 94)
- Taufe Christi (S. 136)
- Sündenfall (S. 139)
- Vertreibung aus dem Paradies (S. 161)
- Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (S. 422)
- Himmelfahrt Christi (S. 486)
- Dreieinigkeit (S. 554)
- Jüngstes Gericht (S. 577)

5.4 Die ›Culture of the Copy‹ im Spätmittelalter – Bildvorlagen, Bildquellen und die Bedeutung von Bildern für die private Andacht

Im Folgenden werden die Ursprünge der verwendeten Bildvorlagen im Gebetbuch der Margaretha beleuchtet und mögliche Gründe für deren Auswahl skizziert. Ein ausführlicher Vergleich zwischen den Federzeichnungen des Gebetbuches und ihren entsprechenden Vorlagen erfolgt in den Einzeluntersuchungen der Miniaturen und der umliegenden Texte (II, 6).

Weiterhin wird die Beziehung zwischen originärem Bildwerk und seiner ›Kopie‹ innerhalb einer spätmittelalterlichen ›Culture of the Copy‹ diskutiert und die Bedeutung von (reproduzierten) Bildern für die private Andacht dargelegt.

5.4.1 Verwendete Bildvorlagen und Bildquellen aus Druckgraphik und Malerei

Auf der Grundlage augenfälliger Ähnlichkeiten mit bereits vorhandenen Bildern gelang es in der Forschung bislang, sechs Miniaturen des Gebetbuches der Margaretha von Kappel auf Bildvorlagen zurückzuführen.⁵²⁹ Nach eigenen Recherchen konnten darüber hinaus zwei weitere potenzielle Vorlagen identifiziert und eine Zuordnung revidiert werden, sodass nunmehr sieben Bilder als bekannt gelten dürfen, die den entsprechenden Miniaturen des Gebetbuches der Margaretha von Kappel als Vorlage gedient haben dürften.

Dass das Vorlagenmaterial für einige der Miniaturen im Gebetbuch bereits bekannt war und für weitere im Rahmen der vorliegenden Untersuchung neu ermittelt werden konnte, stellt einen Glücksfall für die Bildanalysen dar. Vergleichende Gegenüberstellungen der Miniaturen des Gebetbuches mit ihren entsprechenden Vorlagen lassen Abweichungen sichtbar werden und ermöglichen wertvolle Rückschlüsse auf den narrativen Eigenwert der Miniaturen sowie mögliche Intentionen hinter den Umgestaltungen. Die Auseinandersetzung mit den Bildvorlagen dient unweigerlich als signifikante Grundlage für die Untersuchung des Bilderzyklus im Gebetbuch der Margaretha. Dies gilt auch deshalb, weil das Vorlagenmaterial zu den wesentlichen Faktoren gezählt werden muss, die die Gestaltung der Bilder maßgeblich bestimmen.

Bildvorlagen aus dem Kupferstich-Œuvre des Meisters E.S.:

- ›Verkündigung‹ (LEHRs 12; siehe Abb. 6)⁵³⁰
- ›Maria mit Buch auf der Mondsichel‹ (LEHRs 59; siehe Abb. 9)
- ›Geburt Christi‹ (GEISBERG Nr. 315; siehe Abb. 11)
- ›Anbetung der Könige‹ (LEHRs 26; siehe Abb. 18)
- Revisionsbedürftig ist nach meinem Dafürhalten die Annahme, der Kupferstich ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (LEHRs 32, siehe Abb. 29) habe als Vorlage für die entsprechende Federzeichnung im Gebetbuch der Margaretha gedient.⁵³¹

Der Meister E.S. zählt zweifelsfrei zu den bekanntesten, bedeutendsten und am häufigsten kopierten Kupferstechern des 15. Jahrhunderts, dessen Œuvre nicht nur durch seine außerordentliche Schaffenskraft, sondern ebenso aufgrund der bemerkenswerten künstlerischen Qualität der Bilder hervorsteht.⁵³² Die Werke des Meisters übten

⁵²⁹ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253.

⁵³⁰ Die Nummerierung der Kupferstiche entspricht hier und im Folgenden derjenigen, die MAX LEHRs und MAX GEISBERG vornehmen. Vgl. LEHRs, Katalog Kupferstich (1908–1934) sowie GEISBERG, Meister E.S. (1924).

⁵³¹ Zu den Gründen für diese Revision siehe den Abschnitt ›Bildvorlage‹ unter II, 6.2.7.

⁵³² Dem anonymen Meister E.S. können nach den grundlegenden Untersuchungen von MAX LEHRs und MAX GEISBERG 320 Kupferstiche und zwei Handzeichnungen zugeordnet werden. Etwa 200 weitere

nachweislich einen beträchtlichen Einfluss auf die zeitgenössische Kunstproduktion in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Italien sowie Spanien aus und wurden insbesondere am Oberrhein nachweislich bereits um 1468 verbreitet rezipiert.⁵³³ Auch am Bodensee setzt die Arbeit mit graphischen Vorlagen in der Malerei frühzeitig ein.⁵³⁴ Dass seine Stiche dabei auch in der Stadt Konstanz bereits früh als Vorlage verwendet wurden, zeigen neben dem Gebetbuch der Margaretha aus dem Jahre 1482 unter anderem auch ein zwischen 1467–70 geschaffenes Schnitzwerk im Chorgestühl des Konstanzer Münsters sowie die zwölf eingeklebten Kupferstichmedaillons im Gebetbuch der Dorothea von Hof (St. Gallen, StB, Cod. Sang. 479, entstanden 1483), die auf einer 18-teiligen Kupferstichfolge des Meisters E.S. beruhen.⁵³⁵

Über das Leben des bis heute anonym gebliebenen Meisters E.S. ist nur wenig bekannt. Seinen Notnamen verdankt er den Monogrammen *E.S.* oder *E*, welche sich auf 18 Blättern seines Spätwerks nachweisen lassen.⁵³⁶ Inwiefern es sich bei der Buchstabenfolge um die Initialen des Meisters handelt, ist fraglich.⁵³⁷

Sein wesentlicher Schaffenszeitraum darf aufgrund der Datierung einzelner Arbeiten als bekannt gelten. Auf den 16 erhaltenen datierten Stichen sind die Entstehungsjahre 1461 (zwei Stiche), 1466 (vier Stiche) und 1467 (zehn Stiche) abzulesen.⁵³⁸ Die Exemplare zählen nach ihrer Formsprache und Technik zum Spätwerk des Meisters und seien vermutlich kurz vor seinem Tod im Jahre 1468 entstanden.⁵³⁹ Ge-

re Kopien, die wohl auf originären Werken des Meisters E.S. beruhen, sowie weitere unvollständig erhaltene Serien lassen jedoch vermuten, dass das Gesamtwerk des Meisters um die 500 Stiche gezählt haben muss (vgl. APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 8). Den Hauptteil des Œuvres des Meisters E.S. (circa zwei Drittel) bilden sakrale Darstellungen aus dem Leben Christi, der Muttergottes sowie der Heiligen. Blätter zu profanen Themen wie Minneszenen, Wappen, Spielkarten, Buchstaben oder Ornamente ergänzen das Gesamtwerk. Zum Gesamtwerk des Meisters siehe u.a. APPUHN, ebd., GEISBERG, Die Kupferstiche des Meister E.S. (1923/1924); GEISBERG, Meister E.S. (1924) sowie LEHRs, Katalog Kupferstich, Text- und Tafelbd. 2 (1910). Zur Erfindung des Kupferstichs allgemein sowie dessen Ursprung und Entwicklung siehe u.a. RENOUVIER, Histoire (1860); LEHRs, Katalog Kupferstich, Textbd. 1 (1908), S. 1–60; GEISBERG, Anfänge des Kupferstichs (1924) sowie GEISBERG, Geschichte der deutschen Graphik (1939).

⁵³³ Vgl. LEHRs, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 1 sowie LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 189.

⁵³⁴ Vgl. LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 212.

⁵³⁵ Vgl. OCHSENBEIN, Bild und Gebet (1995), S. 144 (gemeint sind die historisierten Initialen auf den Blättern 61r, 75r, 78v, 83r, 87v, 91 v, 97r, 103r, 143v, 152r, 168r, 183r der Handschrift St. Gallen, StB, Cod. Sang. 479) sowie MICHLEr, Gotische Wandmalerei (1992), S. 120–121, dort Abb. 318.

⁵³⁶ Vgl. APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 373 und BEVERs, Meister E. S. (1990), S. 711 f.

⁵³⁷ Nach HORST APPUHN waren alle mit Monogramm versehenen Kupferstiche vermutlich für den Vertrieb bei der Engelweihe 1466 und 1467 in Einsiedeln bestimmt. Die Buchstabenfolge sei somit eher auf das Verlagssignet des Klosters Einsiedeln zu berufen als auf die Initialen des Künstlers. Vgl. APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 373–377. Hingegen geht MAX LEHRs davon aus, dass der Buchstabe E (nicht aber das S) auf den Vornamen des Meisters bezogen werden muss. Vgl. LEHRs, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 6.

⁵³⁸ Vgl. LEHRs, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 3.

⁵³⁹ Vgl. GEISBERG, Meister E.S. (1924), S. 2.

mäß einer weiteren frühen Kopie einer seiner Stiche muss der Meister E.S. hauptsächlich zwischen 1435/40 und 1467 tätig gewesen sein.⁵⁴⁰

Die Wirkungsstätte des anonymen Meisters wird in der Forschung bereits seit langem diskutiert und konnte bis heute nicht eindeutig nachgewiesen werden. Insofern in unterschiedlichen Forschungsstudien die Überzeugung überwiegt, der Meister müsse am Oberrhein und zwischenzeitlich sehr wahrscheinlich in Konstanz tätig gewesen sein,⁵⁴¹ könnten die Auftraggeberin und der Miniator des Gebetbuches die Vorlagen womöglich direkt aus seinem Umfeld bezogen haben.⁵⁴² Dass der Architekturrahmen des berühmten Einsiedler Madonnenblatts (LEHRS 81) nach der Darstellung eines Wandbildes im Konstanzer Dom gestaltet ist, bekräftigt die Vermutung, der Meister E.S. sei zumindest zeitweilig in Konstanz tätig gewesen.⁵⁴³ Im Rahmen seiner Untersuchung der Verkündigungsdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts hat bereits

⁵⁴⁰ Vgl. ebd. sowie LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 3. GEISBERG fasst die Lebensdaten des Meisters E.S. wie folgt zusammen: »Fassen wir das Obige kurz zusammen, so wissen wir über die Person des Meisters E.S. nur etwa so viel, daß er ein oberrheinischer Goldschmied war, der vor 1425 vielleicht in der Bodenseeegend geboren ist und dessen Tod 1467 eingetreten sein dürfte. Vielleicht hat er in Konstanz gewohnt«. GEISBERG, Meister E.S. (1924), S. 9.

⁵⁴¹ Auf der Grundlage aufgegriffener Vorbilder, der Wappen auf den Spielkarten sowie des Wirkungskreises der Werke deuten verschiedene Lokalisierungsversuche zum einen nach Freiburg im Breisgau, Breisach, Basel oder Straßburg. Hingegen lassen die Inschriften der späteren Stiche aus den Jahren 1466–1467 aufgrund des (nieder-)alemannischen Dialekts einen Ursprung in der Bodenseeregion, möglicherweise Konstanz, Bregenz, Schaffhausen, Appenzell, St. Gallen oder Vorarlberg vermuten. Für Konstanz spricht vor allem die Tatsache, dass der Architekturrahmen des berühmten Einsiedler Madonnenblatts (LEHRS 81) nach der Darstellung eines Wandbildes im Konstanzer Dom gestaltet ist (vgl. HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 17). HORST APPUHN zieht in Betracht, dass es sich bei dem anonymen Meister um den Konstanzer Goldschmied Hans Nithart handeln könnte (vgl. APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 377). Zur Verortung des Meisters siehe GEISBERG, Meister E.S. (1924), S. 3–8; LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 5–9; APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 8. Für die Überlegungen zur Mundart siehe GEISBERG, Meister E.S. (1924), S. 3 f.

⁵⁴² Falls der Meister E.S. nicht in Konstanz tätig war, könnten Margaretha von Kappel und ebenso Johannes Sattler (spätestens) während des Einsiedler Engelweihfestes im Jahre 1466 auf die Arbeiten des Meisters aufmerksam geworden sein. Anlässlich des 500. Jubiläums der Anerkennung der Engelweihe durch Papst Leo VIII., für welches der Meister E.S. mehrere Kupferstiche anfertigte, reisten im September des Jahres 1466 130.000 Pilger nach Einsiedeln. Da das Kloster Einsiedeln zu den bedeutendsten Wallfahrtsorten der Schweiz sowie der angrenzenden Länder zählte und die 14-tägige Festzeit den Pilgern einen vollkommenen Ablass für ewige Zeit (die sogenannte »Römische Gnade«) zusicherte, darf es als sehr wahrscheinlich gelten, dass auch Johannes Sattler, der zu dieser Zeit Kaplan am Konstanzer Dom war, und möglicherweise auch einzelne Familienmitglieder der Konstanzer Ehinger an den bedeutenden Festlichkeiten teilnahmen. Diese Vermutung kann jedoch nicht belegt werden. Vgl. APPUHN, Meister E.S. (1989), S. 374. Eine auf den 24. November datierte Urkunde im Kantonsarchiv Schwyz belegt, dass Sattler zumindest im Jahre 1477 der Einsiedler Engelweihfeier beigewohnt und dort zwischen dem Pfarrer Johannes Buttgi aus Igis (Kanton Graubünden) und Ortlieb, dem Bischof von Chur, in einer Streitfrage vermittelt hat. Vgl. BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 57, basierend auf der Urkunde Staatsarchiv Schwyz, Hauptarchiv, Archiv I, Sign. 605 (24/11/1477).

⁵⁴³ Vgl. HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 17.

LÜKEN festgehalten, dass die Stiche des Meisters E.S. in Südwestdeutschland »am leichtesten und am schnellsten zugänglich«⁵⁴⁴ waren. Da Südwestdeutschland als die wahrscheinliche Heimatregion des Meisters E.S. gelten dürfe, könne nach LÜKEN auch nicht überraschen, dass seine Stiche zuerst am Oberrhein, Bodensee und in Schwaben als Vorlage verwendet worden seien.⁵⁴⁵

Bildvorlagen aus dem Kupferstich-Œuvre des Meisters der Berliner Passion bzw. des Meisters der Marter der Zehntausend:

- ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (LEHRS 77 bzw. LEHRS 82, siehe Abb. 3 sowie Abb. 4)

Der Meister der Berliner Passion gehört ebenso wie der Meister E.S. zu den bedeutenden Kupferstechern des 15. Jahrhunderts.⁵⁴⁶ Er nimmt für die Region des Niederrheins etwa dieselbe Bedeutung ein wie der Meister E.S. für die Region des Oberrheins und muss zu jenen originalen, geistreichen und erfinderischen Künstlern des 15. Jahrhunderts gezählt werden, die vorzugsweise eigenschöpferisch und nicht nach fremden Vorbildern arbeiten.⁵⁴⁷

Die Frage nach der Identität des Meisters beantworten zunächst GEISBERG⁵⁴⁸ und später LEHRS⁵⁴⁹ mit der Vermutung, es handle sich bei ihm um den niederländischen Künstler Israhel van Meckenem den Älteren, Vater des gleichnamigen Kupferstechers Israhel van Meckenem der Jüngere.⁵⁵⁰ In der neueren Forschung wurde diese Annahme revidiert, sodass die Identität des Meisters weiterhin ungeklärt bleibt.⁵⁵¹ Auch die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung seines Schaffenszeitraums kann aufgrund fehlender Datierungen nicht eindeutig beantwortet, sondern lediglich auf die Jahre zwischen 1450 und Mitte der 1470er eingegrenzt werden.⁵⁵² Hingegen sei die räumliche Lokalisierung seiner Wirkungsstätte gemäß der neueren Forschung insofern näher

544 LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 81.

545 Ebd.

546 Das Gesamtwerk des Meisters der Berliner Passion umfasst heute 177 identifizierte Blätter, soll ursprünglich jedoch bedeutend umfangreicher gewesen sein (vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), S. 3). Lediglich zwei seiner Blätter basieren auf Stichen des Meister E.S. (vgl. LEHRS, Meister Berliner Passion (1900), S. 139, Kupferstich Nr. 24 sowie Nr. 55).

547 Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), S. 3.

548 GEISBERG, Meister der Berliner Passion (1903).

549 Vgl. LEHRS, Meister Berliner Passion (1900), S. 135–159 und LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915).

550 Vgl. GEISBERG, Meister der Berliner Passion (1903), S. 16–20; LEHRS, Meister Berliner Passion (1900), S. 140; LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), S. 3–17 sowie LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 9 (1934), Einleitung zum siebten Abschnitt, ohne Seitenzahl.

551 Vgl. u.a. WEEKES, Early Engravers (2004), S. 27–33 sowie HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 20.

552 Vgl. WEEKES, Early Engravers (2004), S. 33–41 sowie auch LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), S. 17.

bestimmt, als der Stil seiner Werke dazu anrege, die Region Köln und möglicherweise die Umgebung von Kleve anzunehmen.⁵⁵³

Von dem für die vorliegende Studie bedeutsamen Kupferstich ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (LEHRS 77), der nach MAX LEHRS zu den versierteren Arbeiten aus dem Spätwerk des Meisters gezählt werden darf,⁵⁵⁴ existiert eine exakte Kopie aus der Hand des anonymen Meisters der Marter der Zehntausend. Dieser technisch sowie künstlerisch weniger versierte Kupferstecher wird von MAX LEHRS sogar zu »jenen Armen am Geiste [ge]zählt, die immer nur kopiert haben«.⁵⁵⁵ Seine Tätigkeit konzentriert sich auf die Jahre um 1463 bis 1467.⁵⁵⁶ Als lokale Eingrenzung ergibt sich der Regierungsbezirk Düsseldorf.⁵⁵⁷ Welcher dieser beiden Stiche der Miniatur des Gebetbuches letztlich als Vorlage gedient haben könnte, wird im Abschnitt ›Bildvorlage‹ unter II, 6.1.1 diskutiert.

Bildvorlagen aus der Werkstatt des Meisters des Hohenlandenberger-Altars (Tafelmalerei):

- ›Beschneidung Christi‹ (Tafelmalerei auf der Innenseite eines nicht mehr erhaltenen Marien-Flügelaltars: Freiburg, Augustinermuseum, Inventarnummer M 67/028; siehe Abb. 15)

Als ebenso ertragreiche Quelle für potenzielles Vorlagenmaterial wie die Druckgraphik darf auch die zeitgenössische Tafelmalerei gelten. Die Werkstatt des Meisters des Hohenlandenberger-Altars zählt im ausgehenden 15. Jahrhundert zu den produktivsten sowie niveauvollsten Werkstätten des Bodenseegebiets und »bestand aus mehreren Mitarbeitern mit jeweils unterschiedlichen stilistischen und handwerklichen Eigenheiten«.⁵⁵⁸ Der Meister des Hohenlandenberger-Altars ist von circa 1480 bis nach 1500 in Konstanz tätig und gehört zu den herausragenden Malern der Stadt.⁵⁵⁹ Seinen Notnamen erhält er durch einen um 1496 entstandenen Flügelaltar, den der Konstanzer Bischof Hugo von Hohenlandenberger zu seinem Amtsantritt in Auftrag gegeben und gestiftet hat.⁵⁶⁰ Die Identität des Meisters wurde verschiedentlich mit dem Konstanzer Matthäus Gutrecht d. Ä. (1450–1504/05) und in der jüngeren Forschung mit Michel Haider (tätig in Konstanz um 1479–1516) in Verbindung gebracht, konnte jedoch bis heute nicht abschließend bestimmt werden.⁵⁶¹

⁵⁵³ Vgl. WEEKES, *Early Engravers* (2004), S. 42–46.

⁵⁵⁴ Vgl. LEHRS, *Katalog Kupferstich*, Textbd. 3 (1915), S. 19.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 351.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 353.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., S. 350.

⁵⁵⁸ WESTHEIDER/PHILIPP, *Himmel und Hölle* (2009), S. 134. Zur herausragenden Bedeutung der Werkstatt für das spätmittelalterliche Bodenseegebiet siehe KONRAD, *Werkstatt* (1990), S. 45.

⁵⁵⁹ Vgl. ZINKE, *Augustinermuseum* (1990), S. 62.

⁵⁶⁰ Vgl. KONRAD, *Werkstatt* (1990), S. 45 sowie WESTHEIDER/PHILIPP, *Himmel und Hölle* (2009), S. 134.

⁵⁶¹ Vgl. ZINKE, *Augustinermuseum* (1990), S. 62 sowie KONRAD, *Werkstatt* (1990), S. 52–54.

Die exakte Datierung von Tafelmalereien zeigt sich häufig problematisch, was auch an den Datierungsversuchen der Beschneidungstafel deutlich wird. Bisher gelang es der Forschung nicht, ihren Entstehungszeitraum genauer als auf die Zeit um 1480 einzugrenzen. Ausgehend von der Annahme, dass die Tafel der entsprechenden Miniatur im Gebetbuch der Margaretha (S. 94) als Vorlage gedient hat, darf ihr Entstehungszeitraum insofern konkretisiert werden, als mit der Datierung des Gebetbuches (1482) ein *Terminus ante quem* für die Entstehung der Tafel gegeben ist. Sollte die Tafel dem Miniator des Gebetbuches tatsächlich als Vorlage gedient haben, muss sie spätestens im Jahre 1482 bereits angefertigt gewesen sein.

Bildvorlagen aus der Werkstatt des Diebold Lauber in Hagenau (Buchmalerei):

- ›Taufe Christi‹ (Historienbibel der Familie Ehinger: St. Gallen, KB, Vad. Slg. Ms. 343d, fol. 66r; siehe Abb. 21)

Auf der Suche nach geeignetem Vorlagenmaterial bilden neben Kupferstichen und Tafelmalereien auch Buchmalereien eine beliebte Quelle. Die Hagenauer Werkstatt des Diebold Lauber gilt als eine der bekanntesten sowie produktivsten Schreibwerkstätten des 15. Jahrhunderts und wird aufgrund ihrer marktorientierten Produktionstätigkeit als besonders innovativ beschrieben.⁵⁶² Das Werkstattangebot setzt sich aus Auftrags- sowie Vorratsarbeiten zusammen und spiegelt deutlich ihre Spezialisierung im Bereich der Herstellung bebildeter Handschriften wider.⁵⁶³

Als Maler der 167 erhaltenen kolorierten Federzeichnungen in der Historienbibel der Familie Ehinger darf gemäß zweier Selbstnennungen des Künstlers auf den entsprechenden Bildseiten der Straßburger Hans Ott gelten.⁵⁶⁴ Über seine Person ist nur wenig bekannt. In Straßburger Urkunden lässt sich der in Straßburg ansässige Meister der Malerzunft als Buch- sowie Wandermaler, Schreiber und Ratsherr belegen.⁵⁶⁵ Ne-

⁵⁶² Vgl. SAURMA-JELTSCH, Auftragsfertigung (1985), S. 302. Aufgrund ihrer reichhaltigen Bildausstattung und des (vergleichsweise) erschwinglichen Kaufpreises wurden die Werke aus der Lauber-Werkstatt rasch zu beliebten »Markenartikeln« und Verkaufsschlägern des 15. Jahrhunderts. SAURMA-JELTSCH, Buchherstellung, Bd. 1 (2001), S. 75 ff. Vgl. auch SPYRA, Werkstatt Diebold Lauber, UB Heidelberg (2008); <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/lauber.html> (06.04.2020).

⁵⁶³ Bis heute haben sich rund 90 ausnahmslos deutschsprachige Handschriften aus dem Lauber-Euvre erhalten. Diese sind zwischen 1427 und 1470 entstanden und enthalten insgesamt nahezu 6000 Bilder. Lediglich vier der rund 90 Codices sind nicht bebildert. Vgl. SAURMA-JELTSCH, Buchherstellung, Bd. 1 (2001), S. 1 f. und S. 63. Zur Unterscheidung von Auftrags- und Vorratsarbeiten aus der Lauber-Werkstatt siehe SAURMA-JELTSCH, Auftragsfertigung (1985), S. 302–309.

⁵⁶⁴ Vgl. St. Gallen, KB, VadSlg Ms. 343c, fol. 106r und 258v; SAURMA-JELTSCH, Buchherstellung, Bd. 2 (2001), S. 102–105; zur Person Hans Ott siehe u.a. RAPP, Bücher (1998), S. 127–129 sowie SAURMA-JELTSCH, Buchherstellung, Bd. 1 (2001), S. 132 f.

⁵⁶⁵ Vgl. BODEMANN, Historienbibel Ib (2017), S. 33 f. sowie auch RAPP, Bücher (1998), S. 127 und SPYRA, Werkstatt Diebold Lauber (2008); <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/lauber.html> (06.04.2020).

ben den Miniaturen der Historienbibel können Hans Ott auch die Federzeichnungen in drei von insgesamt fünf Bänden einer Bibel der Lauber-Werkstatt zugeordnet werden.⁵⁶⁶

In ihren Studien zur Werkstatt des Diebold Lauber erwägen ELISABETH LANDOLT-WEGENER und später ANDREA RAPP, dass Hans Ott vom Auftraggeber möglicherweise gezielt für die Arbeit an der Historienbibel ausgewählt worden sei.⁵⁶⁷ Die Begründung für diese Vermutung finde sich »in der eminent hohen Anzahl der zudem noch überdurchschnittlich großen Illustrationen«⁵⁶⁸ sowie der bemerkenswerten Ergänzung des gängigen Bildprogrammes um »ikonographische Seltenheiten«.⁵⁶⁹ Dass insbesondere die vorrätig angefertigten Historienbibeln in der Regel ein deutlich weniger umfangreiches Bildprogramm aufweisen als die vergleichbaren Auftragsarbeiten, hatte LIESELOTTE SAURMA-JELTSCH bereits 1985 festgestellt.⁵⁷⁰

Die Vermutung, Hans Ott wäre möglicherweise gezielt von der Familie Ehinger als Maler für die Historienbibel ausgewählt worden, ist deshalb bedeutsam für die vorliegende Studie, weil sie eine aktive Beteiligung der Familie an der Gestalt(ung) ihrer Historienbibel voraussetzt. Durch die Mitwirkung am Entstehungsprozess der Handschrift mittels der gezielten Auswahl des Miniators und möglicherweise auch der Bildvorlagen werden der Auftraggeber beziehungsweise die Auftraggeberin zugleich zum (Teil-)Redakteur beziehungsweise zur (Teil-)Redakteurin des Werkes. Eine solche redaktionelle Teilhabe an der Entstehung der Werke, welche im Rahmen der vorliegenden Studie ebenso für das Gebetbuch der Margaretha angenommen wird, lässt die persönlichen Interessen der Auftraggebenden greifbar werden und macht die Manuskripte zu individuellen Bedeutungsträgern. Schließlich ermöglichen die Bücher nicht nur Rückschlüsse auf die persönlichen Interessen und Vorstellungen der Auftraggeberschaft, sondern sind zudem wertvolle Zeugen der Gelehrsamkeit ihrer Benutzer(innen).⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Vgl. Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 19/20/23. Bei dem insgesamt fünfbändigen Werk handelt es sich um eine Bibelübersetzung des Alten und Neuen Testaments. Sie zählt zu den frühesten, deutschsprachigen Vollbibeln und ist zwischen 1441–1449 entstanden; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg19ga> (06.04.2020).

⁵⁶⁷ Vgl. RAPP, Bücher (1998), S. 128; LANDOLT-WEGENER, Kindheitslegenden Christi (1963/64), S. 212–225, S. 218–223.

⁵⁶⁸ RAPP, Bücher (1998), S. 128; LANDOLT-WEGENER, Kindheitslegenden Christi (1963/64), S. 212–225.

⁵⁶⁹ LANDOLT-WEGENER, Kindheitslegenden Christi (1963/64), S. 219 (siehe hierzu auch S. 218 und S. 223).

⁵⁷⁰ Vgl. SAURMA-JELTSCH, Auftragsfertigung (1985), S. 302–309. Als ein Beispiel sei die Vorratsarbeit Zürich, ZB, Ms. C. 5 genannt, die mit »nur« 91 Bildern ausgestattet ist. Demgegenüber enthält die als Auftragsarbeit entstandene Historienbibel der Familie Ehinger heute noch 167 kolorierte Federzeichnungen.

⁵⁷¹ Die Tatsache, dass sich die Familie Ehinger trotz ihres Laienstandes insofern mit theologischem Gedankengut auseinandersetzt, als die nach ihren Vorstellungen entstandenen Auftragsarbeiten einen

Die sieben identifizierten Bildvorlagen zu den Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha vereint beinahe alle eine potenzielle Verbindung zur Stadt Konstanz respektive zur zeitgenössischen oberrheinischen Kunstlandschaft. Sechs der sieben Bildvorlagen waren entweder im zeitgenössischen Konstanz als Original verfügbar oder dort zumindest bekannt. Dies ist insofern nicht sonderlich überraschend, als – wie dies bereits BRUNO BÖRNER im Hinblick auf die Herstellung skulpturaler Kunst in der oberrheinischen Kunstlandschaft festhält –

Die Welt, in der sich Künstler und Auftraggeber von Kunstwerken begegnen [...] im Mittelalter fast immer regional begrenzt [ist]. [...] So ist auch die Herstellung [...] auf einen räumlich fixierbaren Personenkreis bezogen und hat eine territoriale oder räumliche Bindung.⁵⁷²

Die räumliche Bindung der im Gebetbuch enthaltenen Bilder an die Konstanzer (Kunst-)Landschaft lässt sich nicht nur an der Auswahl der Bildvorlagen erkennen, sondern zeigt sich überdies mit den wiederholten Transponierungen der dargestellten Heilstat in eine See- und Berglandschaft, welche als Reminiszenz an die Seestadt Konstanz gelten darf.⁵⁷³ Ein ausschlaggebender Teil der im Gebetbuch enthaltenen Bilder weist entweder entstehungsgeschichtlich oder durch die innerbildliche Transponierung der Heilsgeschichte in ein der ursprünglichen Rezipientin Margaretha bekanntes, heimisches Umfeld einen räumlichen Bezug zum Entstehungsort der Handschrift und der Heimat der Auftraggeberfamilie auf: der Seestadt Konstanz.

5.4.2 Die Miniaturen im Gebetbuch innerhalb der ›Culture of the Copy‹ und die Bedeutung von (reproduzierten) Bildern für die private Andacht

Druckgraphik und Malerei bilden nicht nur für die Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha, sondern allgemein für die Bildproduktion im 15. Jahrhundert eine bedeutende Quelle und dürfen als die grundlegenden Medien für alle visuellen Reproduktionen gelten, selbst wenn keine direkten Bildübernahmen auszumachen sind.⁵⁷⁴ Gerade im Spätmittelalter, in welchem die Kunstproduktion nicht zuletzt durch Holzschnitt sowie Kupferstich ihre Blütezeit durchläuft, bildet die Druckgraphik die Grundlage dafür, dass sich Bilder schnell und preisgünstig reproduzieren lassen, verbreiten und

»Zugang zu den tieferen Wahrheiten des Glaubens« ermöglichen, zeugt von einer bemerkenswerten Gelehrsamkeit der Familienmitglieder. SAURMA-JELTSCH, Buchherstellung, Bd. 1 (2001), S. 228.

572 BÖRNER, *Mittelalterliche Skulptur* (2008), S. 367.

573 Gemeint sind die Darstellungen ›Bußpredigt Johannes des Täufers‹ (S. 66), ›Anbetung der Könige‹ (S. 101), ›Sündenfall‹ (S. 139), ›Einzug in Jerusalem (Palmsonntag)‹ (S. 332), ›Christus am Kreuz‹ (S. 422), ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445), ›Himmelfahrt Christi‹ (S. 486) und ›St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‹ (S. 594). Zum Vorgang der Neuverortung des Dargestellten siehe II, 7.1.

574 Vgl. HAMBURGER, ›In gebeden‹ (2009), S. 156.

von einem Medium ins andere übertragen werden können. Dass das Verhältnis nicht nur zwischen den Medien selbst, sondern auch zwischen den originären Vorlagen und den aus ihnen entstandenen neuen Bildern komplex ist und mit dem Kopiervorgang allein durch die Übertragung in einen neuen Kontext auch immer eine Veränderung des originären Bildes einhergeht, hat in früheren Untersuchungen bereits JEFFREY HAMBURGER festgestellt und dabei den Begriff ›Culture of the Copy‹ geprägt.⁵⁷⁵

The relationship of print and manuscript culture proves exceedingly complex, with adaptations and substitutions as common as outright copies. Even when prints are copied or pasted into prayer books, they undergo dramatic alterations, for example, through cropping and coloration.⁵⁷⁶

Innerhalb dieser ›Culture of the Copy‹, wie sie insbesondere im Spätmittelalter vorherrschend ist – wie dies die beinahe erschlagende Häufigkeit bezeugt, mit welcher einzelne Figuren und Motive insbesondere von Druckgraphiken angesehener Künstler gerade im Spätmittelalter verwendet und in Malereien rückübersetzt werden –, dürfen die ›Kopien‹ bereits vorhandener Bildvorlagen, wie sie in den sieben identifizierten Miniaturen des Gebetbuches vorliegen, keineswegs als künstlerisch weniger anspruchsvoller ›Abklatsch‹ des Originals herabgewürdigt werden.

In ihren Aufarbeitungen des Gebetbuches der Margaretha für den KdiH konstatiert CERMANN, dass die Federzeichnungen bisweilen »künstlerisch nicht sonderlich überzeugend« ausfallen.⁵⁷⁷ Im Vergleich mit weiteren Miniaturen kostbarer Fürstengebetbücher oder Stundenbücher mag dies oberflächlich betrachtet zweifelsfrei gelten. Jedoch weisen die Bilder im Gebetbuch der Margaretha im Kontext einer ›Culture of the Copy‹, wie sie JEFFREY HAMBURGER darlegt, durchaus einen bedeutenden künstlerischen Eigenwert auf, der nicht vorschnell abgetan werden sollte. Dies gilt insbesondere auch dann, wenn die Miniaturen Inhalte früherer Bildvorlagen schablonenhaft ›kopieren‹. Durchaus lassen sich merkbare Unterschiede im Duktus, Zeichenstil oder der Farbgestaltung der Miniaturen des Gebetbuches erkennen,⁵⁷⁸ diese müssen jedoch weniger auf die künstlerische Kompetenz des Miniators als vielmehr auf zwei den Miniaturen zugrundeliegende unterschiedliche konzeptionelle Überlegungen zurückgeführt werden, mit denen jeweils zwei verschiedene künstlerische Ansprüche einhergehen. Erstens die Orientierung an – respektive das Nachzeichnen von – bereits vorhandenen, aus der Druckgraphik oder der Malerei bekannten Vorlagen respektive

⁵⁷⁵ Der Begriff ›Culture of the Copy‹ geht auf einen Aufsatz HAMBURGER aus dem Jahr 2009 zurück (vgl. HAMBURGER, ›In gebeden‹ [2009]). Mit demselben Komplex beschäftigen sich auch bereits frühere Aufsätze (vgl. HAMBURGER, *Enluminure et incunable* [2004] sowie HAMBURGER, *Print to Manuscript* [2008]).

⁵⁷⁶ HAMBURGER, ›In gebeden‹ (2009), S. 173.

⁵⁷⁷ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 252 f.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., bes. S. 252–256.

ikonographischen Bildtraditionen⁵⁷⁹ und zweitens eine eigenschöpferische, von vorhandenen Bildtraditionen auf den ersten Blick unabhängige Darstellungsweise.⁵⁸⁰

In den Fällen, in denen der Miniator vorhandene Bildvorlagen weitgehend nachzeichnet oder sich an gängigen Bildtraditionen und -motiven orientiert, erfolgt die Übernahme ikonographischer Vorlagen entweder getreu nach dem Vorbild oder weist insofern größere Freiheiten auf, als sich partiell bedeutungstragende Umgestaltungen und eigenschöpferische Ergänzungen erkennen lassen. Insbesondere Letzteres entspricht der gängigen Praxis im Spätmittelalter, nach welcher nur selten originalgetreue ganze Bildkompositionen, sondern zumeist nur einzelne Motive übernommen wurden bzw. Bildhintergründe verändert und Begleitpersonal reduziert, erweitert oder Figuren aus anderen Vorlagen ergänzt wurden.⁵⁸¹ Derartige Abweichungen von den originalen Vorlagen zeigen sich auch im Gebetbuch Margarethas wiederholt. Mitunter erlaubt es sich der Miniator, einzelne oder mehrere Figuren und Bildelemente stark zu vereinfachen, neu zu arrangieren, zu ergänzen oder gar auszusparen. Doch diese Abweichungen dienen weder dazu, die Herkunft des Bildes zu verschleiern, noch sind sie als das Produkt mangelnder künstlerischer Kompetenz zu sehen. Indem sie bisweilen ein interbildliches Bezugssystem zwischen den Miniaturen des Gebetbuches eröffnen oder – im Unterschied zur Vorlage – gezielt die Betrachtenden adressieren und so ihre Rezeption steuern, laden gerade die Umgestaltungen das neue Bild mit einer eigenen Bedeutung auf. Abweichungen von ikonographischen Vorlagen stellen bewusste Umgestaltungen dar, die den eigenen Intentionen des Miniators, Redakteurs oder der

579 Manche Bildmotive sind derart häufig vertreten, dass keine konkreten Vorlagen ausgemacht werden können. Zu denjenigen Miniaturen, die sich an ikonographischen Bildtraditionen oder -motiven orientieren, ohne dass eine konkrete Vorlage erkennbar wäre, zählen die folgenden 16 Bilder zum Leben Jesu oder dem Alten Testament: ›Die Bußpredigt Johannes des Täufers‹ (S. 66), ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87), ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89), ›Darbringung im Tempel‹ (S. 110), ›Sündenfall‹ (S. 139), ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 162), ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332), ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340), ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346), ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (S. 422), ›Auferstehung Christi‹ (S. 434), ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445), ›Himmelfahrt Christi‹ (S. 486), ›Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingsten)‹ (S. 498), ›Dreieinigkeit‹ (S. 554) und ›Jüngstes Gericht‹ (S. 577). Da es sich bei allen diesen Bildthemen um gängige Bildmotive aus dem Leben und der Passion Jesu oder dem Alten Testament handelt, ist es keineswegs überraschend, dass sich eindeutige Ähnlichkeiten zu entsprechenden Darstellungen, aber keine konkreten Vorlagen nachweisen lassen. Auf einer vorhandenen Vorlage beruhen nach dem jetzigen Forschungsstand hingegen die sieben Miniaturen ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13), ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72), ›Geburt Christi‹ (S. 78), ›Beschneidung‹ (S. 94), ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (S. 101) und ›Taufe Jesu‹ (S. 136).

580 Eine eigenschöpferische, von vorhandenen Bildtraditionen unabhängige Darstellungsweise scheinen hingegen die folgenden drei Miniaturen aufzuweisen: ›Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung‹ (S. 214), ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562) sowie ›St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‹ (S. 594).

581 Zum Umgang mit Vorlagen, dem »Verzicht auf einzelne Bildpartien oder [...] tiefgreifende Umgruppierungen« siehe auch LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 90 und 212.

Auftraggeberin der Handschrift folgen. Demnach erscheinen Miniaturen, die auf Bildvorlagen basieren, als Interpretationen ihrer originalen Bilder, die durch die Hand des Miniators in die »Sprache seiner Zeit«⁵⁸² übersetzt werden und dabei einen »zeitgenössischen Blick auf das Original«⁵⁸³ repräsentieren. Im Verlauf der Einzelanalysen der Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha wird sich zeigen, dass beinahe mit jeder Umgestaltung gegenüber der Vorlage auch eine Veränderung der Bildaussage einhergeht. Im Fokus des Miniators steht nicht die technisch-künstlerische Qualität der Nachzeichnung, sondern ihre inhaltliche Bedeutung beziehungsweise Umdeutung. Die Bilder sollen keine perfekten Kopien darstellen, sondern sich durch ihren Eigenwert von der Vorlage abheben. Die originären Werke wurden nicht einfach »epigonenhaft kopiert«, sondern vielmehr »einzelne Teile oder einzelne Motive« herausgelöst, auf das neue Bild übertragen und dort »in Form von Teilzitaten zu neuen Bildformulierungen zusammengestellt«.⁵⁸⁴ Dabei sind die neuen Bildformulare gerade auch deshalb als eigenständige Malwerke zu betrachten, weil sie das Bild mit einer neuen Bedeutung aufladen und Rückschlüsse auf die Intention des Miniators ermöglichen sowie dessen künstlerische Persönlichkeit sichtbar machen.

Der künstlerische Eigenwert der Bilder im Gebetbuch liegt primär in ihrer Narrativik begründet und weniger in ihrer (kunsthistorisch betrachtet) ästhetischen Qualität.⁵⁸⁵ Die Tatsache, dass einzelne Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha auf Vorlagen aus der Druckgraphik und Malerei beruhen, mindert den künstlerischen Wert der Miniaturen nicht, sondern im Gegenteil demonstrieren gerade diese Miniaturen, inwiefern die Verwendung von Bildvorlagen die künstlerische Entfaltung sogar fördert. Bildvorlagen sind die Grundlage für alles, was auf ihnen aufbaut. Sie nachzuzeichnen und in einen anderen (medialen) Kontext zu übertragen, ermöglicht es dem Miniator, bekannte Bildmotive und ihre Konnotationen darzustellen und das Bild gleichzeitig mit einer neuen Bedeutung aufzuladen. Mit der Wiederholung des originären Bildes überträgt sich sowohl dessen originärer Kunstwert als auch die künstlerische Handschrift des neuen Malers.⁵⁸⁶

Ganz gleich, ob sich die Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha gezielt an Bildvorlagen orientieren und diese bisweilen »schablonenhaft« nachahmen, sich bei der Übernahme ikonographischer Modelle größere Freiheiten lassen oder Neuschöpfun-

582 BELTING, Bild und Kult (1990), S. 491.

583 Ebd.

584 LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 90.

585 Die künstlerische Qualität der Bilder soll im Folgenden ebenso wenig zur Diskussion stehen, wie die von CERMANN vorgenommene Aufteilung der Miniaturen in »künstlerisch weniger überzeugende« sowie »künstlerisch handfestere und überzeugendere« Federzeichnungen. Beides ist für die vorliegende Arbeit nicht relevant. Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253.

586 Vgl. BELTING, Bild und Kult (1990), S. 491.

gen zu sein scheinen, erhalten die Bilder im Gebetbuch als eigenständiges Malwerk einen individuellen Eigenwert.⁵⁸⁷

Wir sind noch wenig geübt, das damalige Kopienwesen zu verstehen, doch zeichnen sich einige Grundsätze deutlich ab. Der Kopie wird als Malwerk ein selbständiger Wert zuerkannt, was sich schon in der Bezahlung äußert: Ihre Höhe richtet sich nach dem Rang des ausführenden Malers. Deshalb erwartete man von ihm, daß die Kopie seine künstlerische Handschrift trägt und seine Malkunst vorführt. In diesem Sinne [ist das jeweilige Werk] ganz ein Werk [seiner] Zeit. [...] Die Beziehung zum Original läßt sich am besten mit dem Begriff der Interpretation fassen. Der Maler interpretiert das Original, das er wiederholt, in der Sprache seiner Zeit.⁵⁸⁸

Zugleich demonstriere die systematische Betrachtung und Reproduktion von Bildern innerhalb der ›Culture of the Copy‹, so HAMBURGER, einen Prozess der Nachahmung, wie er auch für das geistige Leben selbst von zentraler Bedeutung sei.⁵⁸⁹ Bilder ermöglichen es den Verehrern, sich an Vorbildern zu orientieren, und ihre private Andacht an diesen auszurichten. Dabei ist die Möglichkeit zur Privatisierung des Bildes gerade deshalb bedeutsam, weil »der Besitzer [mit dem privaten Bild] nicht nur ein Instrument der Andacht, sondern auch ein Zertifikat der frommen Gesinnung erwirbt, die er vor [ihm] praktizieren sollte«.⁵⁹⁰ Ebenso wie die originäre Bildvorlage Vorbild für das aus ihr entstandene neue Bild ist, dient dieses neue Bild nun als Vorbild für die Betenden vor dem Bild. Mit seiner Präsenz baut das Bild die Distanz zwischen dem Betrachter und dem dargestellten Bildinhalt ab, was zu einer Steigerung der Andacht führt.⁵⁹¹ Es wirkt auf die Gefühle der Betrachtenden ein und leitet diese so zu einer »verinnerlichten, persönlichen Frömmigkeit«.⁵⁹² Das Bild hat jedoch nicht nur eine affektive Wirkung inne, sondern bildet durch seine Fähigkeit zur visuellen Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte, dies hat bereits JOHANNA THALI festgehalten, ebenso »eine Grundlage an für spirituelle Erfahrungen der *compassio* oder der Gottesnähe«.⁵⁹³ Im Dialog mit den Betrachterinnen und Betrachtern ermögliche das Bild – so BELTING – eine private Begegnung zwischen diesen und dem betrachteten Bildinhalt und fülle die Lücken, die in der Vorstellung existierten, mit Anschauung aus.⁵⁹⁴ Mit dieser Begegnung biete sich die Möglichkeit, Leid in der Form des Mitleids auf den Dialogpartner zu übertragen »und in Trost um[zu]tauschen«.⁵⁹⁵ In dieser »Vitalisierung und [...] dialogische[n], sich zum Nacherleben und Miterleben der Darstellung

587 Vgl. allgemein ebd.

588 Ebd., S. 491.

589 Vgl. HAMBURGER, ›In gebeden‹ (2009), S. 175.

590 BELTING, Bild und Kult (1990), S. 459.

591 Vgl. SUCKALE, Süddeutsche szenische Tafelbilder (1990), S. 20, 23.

592 BÜTTNER/GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie (2019), S. 78.

593 THALI, *andacht und betrachtung* (2012), S. 265.

594 Vgl. BELTING, Bild und Kult (1990), S. 459 f.

595 BELTING, Bild und sein Publikum (1981), S. 13.

öffnende[n] Bildstruktur«, mittels welcher die »individuell unterschiedlich empfundene Gottferne durch unmittelbare Anschauung« überbrückt werden kann, bestehen nach KAMMEL »wesentliche Voraussetzungen für die weite Verbreitung des privaten Bildes im Spätmittelalter«. ⁵⁹⁶ Indem das Bild die Betrachtenden dazu anleite, dass diese in sich »innere Bilder« des betrachteten Objekts erzeugen, sei das materielle Bild nicht nur aufgewertet, sondern erhalte – gemäß LENTES – dieselbe Wirkkraft, wie sie sonst Reliquien inne sei. ⁵⁹⁷ Durch das Heranziehen von Bildern wird die private Andacht zur Bildandacht als ein geleitetes Verfahren zur Intensivierung des subjektiven Erlebens göttlicher Präsenz, indem der dargestellte Inhalt visuell vergegenwärtigt sowie nachempfunden und so die Gottferne abgebaut wird. Für die Wirkkraft der privaten Andacht, gerade im Spätmittelalter, sind äußere Vorbilder nicht nur Begleitmaterial zum Text, sondern geradezu ein konstitutives Mittel. Da Text und Bild gleichsam unterschiedliche Sinne ansprechen und so erst ein ganzheitliches Beten ermöglichen, gelangt der Mensch beispielsweise nach Wilhelm von St-Thierry (um 1085–1149) nur unter Zuhilfenahme beider Medien und über drei Erfahrungsstufen zur Gotteserkenntnis: Die sinnliche Wahrnehmung (*sensus*) werde durch das Bild erfahren, der vom Glauben gelenkte Verstand (*intellectus*) durch den Text geschult und die zuletzt genannte Präsenz Gottes, der das Innerste (*cor, mens*) mit Licht und Liebe erleuchtet, entstehe schließlich erst durch das Zusammenwirken von Text und Bild. ⁵⁹⁸ Indem das in einen Text integrierte private Bild die sinnliche Wahrnehmung erfahrbar werden lässt, handelt es dort, wo es der Text nicht zu leisten vermag, und nimmt eine aktive Rolle ein.

⁵⁹⁶ KAMMEL, *Imago pro domo* (2000), S. 10–33, S. 16.

⁵⁹⁷ Vgl. LENTES, *Gebetbuch und Gebärde* (1996), S. 276. Siehe hierzu auch BELTING, *Bild und Publikum* (1981), S. 94; BELTING, *Bild und Kult* (1990), S. 336 sowie BELTING, *Reaktion der Kunst* (1985), S. 41.

⁵⁹⁸ Vgl. Guillelmi, *Opera omnia* (2005), *Meditatio* 10, 3–7; hier zitiert in einer mit Anm. versehenen Übers. von HOLZHERR. Auf welche Textedition HOLZHERR zurückgreift, bleibt unklar. HOLZHERR, *Beten* (1996), S. 32 f.: »Wer fromm, aber noch nicht gefestigt ist, und wessen Sinn noch zu ungeübt ist, um solche Erhabenheit [deine Weisheit und Herrlichkeit, o Gott] zu erfassen, lässt sich gern ergreifen von dem, was an dir [Gott] demütig ist [d.h. von der Menschheit Christi], um über das, was ihm [dem Beten] gleich ist, die Lösung zu finden. Er [Jesus] wird dann meinen Geist lehren, mit ihm zusammen dich, der du Geist bist, im Geist und in der Wahrheit anzubeten (Joh 4,23). [...] Weil ich wie ein Anfänger die sinnenhafte Vorstellungswelt (*imaginatio*) noch nicht hinter mir zu lassen vermag, wirst du [Gott] es wohlwollend annehmen, wenn ich die Vorstellungskraft des geistigen Kerns meiner Person (*mens*) an dem einübe, was an dir, [Gott], demütig ist: ich werde mich über die Krippe des Neugeborenen beugen und dich in deiner heiligen Kindheit anbeten. Wenn du am Kreuz hängst, werde ich den Fuß des Kreuzes lieblosen. Wenn du auferstehst, werde ich deine Füße festhalten und küssen, die Hand an die Stelle deiner Nägel legen und ausrufen: Mein Herr und mein Gott (Joh 20,28). [...] Wir stellen uns die Gestalt deines Leidens vor, damit auch unsere leiblichen Augen dich schauen, nicht um die bildliche Darstellung anzubeten, sondern um im Bild der Passion dir in Wahrheit anhängen zu können«. Für eine Edition der Meditationen und Gebete Wilhelms von St. Thierry mit einer Übersetzung ins Deutsche siehe Wilhelm von Saint-Thierry, *Meditation und Gebete*, hg. BERGER/NORD (2001). Zu Wilhelm von St-Thierry siehe RUH, *Wilhelm von St-Thierry* (1999), Sp. 1134–1142.