Der Bidpai Ms. 680 in Chantilly
- Textteil -

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen
der Prüfung zum Magister Artium
am Fachbereich Geschichtswissenschaften
der Freien Universität Berlin

Sommersemester 1991

Gutachter:
Prof. Dr. E. König
Prof. Dr. R. Haussherr

vorgelegt von:
Regina Cermann, Podbielskiallee 20, 1 Berlin 33

Inhaltsverzeichnis

I. Beschreibung der Handschrift.....3

Datierung.....3
Lokalisierung.....4
Entstehung.....5
Provenienz.....7
Material.....11
Inhalt.....13
Gestaltung.....18
1) Text.....18
2) Dekoration.....22
3) Illustration.....28
Literaturüberblick.....36

II. Vorlagensuche und Kontext.....40

a) Gleichzeitige deutschsprachige Handschriften und Drucke.....40

b) Ältere fremdsprachige Textüberlieferung und Bildtradition.....58

c) Das kulturelle Umfeld im Spiegel von Eberhards Bibliothek.....71

III. Vergleiche und kunsthistorische Einordnung.....89

Anhang

Katalogseiten eines Verkaufs- oder Versteigerungskataloges.....I

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur.....III

I. Beschreibung der Handschrift

Chantilly, Musée Condé, Ms. 680 (früher 1389): Das Buch der Beispiele der alten Weisen - Die Fabeln des Bidpai in der deutschen Übersetzung Anton von Pforrs

Datierung: Anhaltspunkte bilden zwei auf dem Vorsatzblatt (fol. 1^r) befindliche Wappen **[Abb. 1]**: Das linke zeigt ein viergeteiltes Schild, in dessen I. und IV. Feld sich drei übereinanderliegende, schwarze Hirschstangen auf goldenem Grund befinden (wovon die oberen beiden vier Enden besitzen, die untere hingegen nur drei), Feld II und III füllen zwei sich den Rücken zukehrende goldende Barben auf rotem Grund. Die Hirschstangen lassen sich seit dem 13. Jahrhundert als württembergisches Stammwappen nachweisen. Die Barben gelangten 1444, als Henriette, die letzte Gräfin von Mömpelgard und Ehefrau Eberhards IV., starb, durch Erbfall an die Württemberger und wurden von deren Sohn Ludwig I. (dem Vater Eberhards im Bart), der durch das Los 1446 zu seinem alleinigen Besitzer bestimmt worden war, im Wappen geführt. 1473 beschloß man jedoch im Uracher Vertrag, daß alle Mitglieder des Hauses dieses als ein Familienwappen in Anspruch nehmen dürften. Eine prinzipielle und weitreichende Änderung trat dann erst wieder 1495 ein, als Württemberg zum Herzogtum ernannt wurde und die schwarz-goldenen Wecken von Teck sowie die Reichssturmfahne mit aufgenommen wurden[1].

Das zweite Wappen, rechts daneben, wird durch ein rotes Kreuz in vier Hälften zerteilt, die jeweils belegt sind von einem schwarzen Adler auf silbernem Grund. Auf diesem Wappen liegt nun wiederum ein viergeteiltes Herz-

---

1 Teck gehörte allerdings schon seit 1383 zu Württemberg und Geißler irrt, wenn er meint, den Entstehungszeitraum der Handschrift bis 1480 eingrenzen zu können, da nun erst die Herrschaft über Teck den Württembergern zugefallen sei. Er scheint Hefners Angabe über eine Zwischenform, die Teck zum ersten Mal im Wappen mit berücksichtigt und die dieser allein nur für Ulrich V. (1413-1480) belegen kann, mißverstanden zu haben. Vgl. Geißler (1963), S. 456/57; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 41; Hefner (1856), S. 23-25, Tf. 39-41; Alberti (1889/1916), Bd. 1, S. V-X, Tf. I-VII.

schild, das im I. und IV. Feld einen silbernen Löwen auf rotem Grund, im II. und III. aber zwei schwarze Balken auf goldenem Grund zeigt. Das letztere bildet das Stammwappen der Gonzaga, wenn auch irrtümlich nur zwei statt der erforderlichen drei schwarzen Balken eingetragen sind. Nicht eindeutig ist die Interpretation der silbernen Löwen. M. Gritzner gibt als Deutung dafür eine Befugnis an, die König Wenzel der Familie Gonzaga 1394 erteilt habe, nämlich den böhmischen Löwen mit ihrem Wappen zu verbinden[2]. Als solcher hätte dieser aber gekrönt, mit einem Halsband und doppelschweifig dargestellt sein müssen, wofür sich anderwärtig durchaus Nachweise finden. Eine andere Auffassung meint, der Löwe stehe stellvertretend für die Lombardei[3]. Das Hauptfeld ist dem Wappen der Markgrafschaft Mantua vorbehalten, dem Titel, den die Gonzaga 1432 käuflich erworben haben. Eine Verbindung zwischen ihnen und dem Haus Württemberg fand 1474 statt, als der Württemberger Graf Eberhard im Bart die Tochter des Markgrafen Ludwig III. von Mantua, Barbara, heiratete. Es ergibt sich für die Anfertigung der Handschrift somit ein möglicher Zeitraum von 1474 bis 1495, da Eberhard den Herzogstitel erhielt.

Lokalisierung: Schwaben. Dies verrät zum einen der Dialekt des Schreibers: in typischer Weise wird besonders "a" zu "au" diphthongiert[4], so schreibt er z. B. "aubent" für "abent", "gauben" für "gaben" und "nauch" für "nach". Zum anderen gewinnt diese Annahme durch die Lebensumstände des Übersetzers, der den Text aus dem Lateinischen ins Deutsche übertrug, an Plausibilität: Anton von Pforr[5] war Kirchherr und geistlicher Rat der Erzherzogin Mechthild[6], der Mutter Graf Eberhards im Bart, in Rottenburg

---

2 Gritzner (1887), S. 84, 87, Tf. 103.
3 Meurgey (1930), S. 147; Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 41. Dagegen Gritzner (1887), S. 87/88.
4 Paul (1989), § 70 (S. 100), § 160 (S. 172). Geißler (1963), S. 453; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 19.
5 Geißler (1964), S. 150-153.
6 Sie hatte in zweiter Ehe Albrecht VI., den Erzherzog von Österreich, geheiratet. Nach dessen Tod zog sie sich auf ihren Witwensitz nach Rottenburg a. N. zurück.

am Neckar und stand in engen Beziehungen zum württembergischen Grafenhaus. Er starb 1483; die in Chantilly aufbewahrte Übersetzung war also zeitgenössisch und aktuell.

Konsequenter Weise fand - was die restlichen Textzeugnisse aus dem 15. Jahrhundert belegen - "das Buch der Beispiele der alten Weisen" ausgehend vom schwäbisch-alemannischen Raum seine Verbreitung[7].

Entstehung: Auf fol. 1^r findet sich als Eigentümer ausgewiesen Graf Eberhard im Bart - der spätere erste Herzog von Württemberg (1445-1496): Sein Motto "Attempto" (ich wag's) prunkt quer über die ganze Seite, zusammen mit seinem Signet, der Palme, in zweimaliger, rahmender Ausführung **[Abb. 1]**. Beides führte er seit einer Jerusalemreise 1468 als Wahrzeichen. Das württembergische Wappen in Verbindung mit dem des Hauses Gonzaga, die auf derselben Seite von zwei sich umarmenden Putti durch die Luft geschwungen werden, geben nochmals die Gewißheit, daß Graf Eberhard im Bart gemeint ist. Die beiden Wappen wiederholen sich in der Bordüre der ersten Textseite (fol. 2^r) **[Abb. 3]**, Palme und Motto (als Banderole um den Stamm geschlungen) tauchen auf fol. 15^v am äußeren Seitenrand ein weiteres Mal auf **[Abb. 78]**.

Der Text bildet zudem aus den Anfangsbuchstaben der ersten größeren Absätze ein Akrostichon: **E B** (fol. 2^r) **A** (fol. 3^r) **R** (fol. 3^v) **H** (fol. 4^v) **A R** (fol. 5^r) **T** (fol. 5^v) **G R** (fol. 6^v) **A** (fol. 7^r) **F** (fol. 7^v) **Z** (fol. 8^v) **W** (fol. 9^v) **J** (fol. 10^v) **R T** (fol. 11^v) **E** (fol. 12^r) **N** (fol. 12^v) **B E** (fol. 13^r) **R G** (fol. 14^r) **A** (fol. 15^v) **T T** (fol. 16^v) **E** (fol. 17^r) **M** (fol. 19^r) **P** (fol. 19^v) **T** (fol. 21^r) **O** (fol. 21^v): EBARHART GRAF Z WJRTENBERG ATTEMPTO.

Auf Folio 46^r folgt ein weiteres Akrostichon[8], dessen Anfang durch die Vorwegnahme des Namenzuges innerhalb einer schlichten, mit der Feder rasch ausgeführten, doppelläufigen Perlenschnurranke (so wie sie bei den meisten größeren Initialen dieser Handschrift vorkommt) signali-

---

7 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 19.
8 Entdeckt von Gödecke (1862), S. 686.

siert wird: auf der dem Textspiegel zugewandten Seite liest man parallel zum Bündchen verlaufend - ".Antonius.de." und auf der entgegengerichteten ".pforr." **[Abb. 56]**.

Augenfälliger wirkt hingegen erst ein neuerliches Wappen: ein siebenzackiger, silberner Stern, eingeschrieben in einen schwarzen Kreis auf einem goldenen Schild, das auf fol. 49^{v} eingehängt in die aus einer ausgezogenen Blattvolute geformten Initiale "O" vermehrt Aufmerksamkeit auf sich lenkt[9]. Einen deutlichen Hinweis für die Interpretation des Wappens geben die darübergeschriebenen Buchstaben ".A." ".v." ".P.".

Ebenso demonstrativ wird der Name "*ANTHONIVS." einige Blätter weiter auf fol. 54^{r} nochmals auf eine Banderole geschrieben, die die Mitte eines S-Bogens bildet und deren Enden biegsame Palmenzweige entwachsen, um den Schwung zum "S" zur Gänze fortzusetzten. Einzeln verteilt sind die Buchstaben folgendermaßen: **A** (fol. 46^{r}) **N** (fol. 47^{r}) **T H** (fol. 48^{r}) **O** [vor die im Text benötigte Initiale "W" gesetzt] (fol. 49^{v}) **N** (fol. 50^{v}) **J** (fol. 51^{v}) **V** (fol. 53^{r}) **S** (fol. 54^{r}) **V** (fol. 55^{r}) **P** (fol. 55^{v}) **F** (fol. 57^{v}) **O** [wieder einfach vor die im Text vorkommende Initiale "S" gesetzt] (fol. 58^{v}) **R** (fol. 60^{v}) **E** (fol. 61^{r}): ANTHONJVS V PFORE. Damit wird der Übersetzer des "Buches der Beispiele der alten Weisen" enthüllt, wie Fedor Bech 1864 herausgefunden hat[10].

In der Gedächtnisrede, die der Tübinger Universitätstheologe Konrad Summenhart 1496 zum Tode seines Dienst- und Landesherrn hielt, erwähnte er unter anderem, daß dieser Text auf Eberhards Geheiß hin aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen worden sei[11]. In einem der Philologie vermehrt sich zuwendenden Zeitalter wirkt die herausragende Stellung, die hier neben dem Initiator und Ei-

---

9 Geißler (1964), S. 144.
10 Bech (1864), S. 226-228.
11 Hoffmann (1938), S. 51. Die Rede erschien 1498 als Druck: "Oratio funebris et luctuosa...". Vgl. Hain (1826/1838), Bd. 2, Nr. *15182. Exemplare haben sich u. a. erhalten in Stuttgart, Tübingen, Heilbronn. (Hoffmann (1938), S. 48). Die Stelle zitiert Holland (1860), S. 249/50.

gentümer auch dem Übersetzer zugestanden wird, erklärlich.

Provenienz: Eberhard im Bart starb 1496 ohne einen direkten Nachkommen; sein Testament eröffnet keine Spur über den weiteren Verbleib dieser Handschrift[12]. Jedoch ist anzunehmen, daß eine solche bibliophile Kostbarkeit zunächst in Familienbesitz geblieben ist. Eberhards Nachfolger zeichneten sich allerdings eher durch ein Desinteresse an intellektueller Betätigung aus. Erst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden die geistigen Güter unter den Württembergern wieder Förderer; nunmehr ist von einer richtigen Hofbibliothek die Rede, deren ansehnlicher Bestand allerdings im Dreißigjährigen Krieg ein jähes Ende fand: nach der Niederlage der Schweden bei Nördlingen floh der damalige Herzog Eberhard III. und überließ sein Land den kaiserlichen Truppen zur Plünderung. Alsbald war das Schloß besetzt, die Kunstkammer verwüstet, alles Wertvolle fortgetragen und rasch zu Geld gemacht.

Große Teile der Stuttgarter und Tübinger Bibliotheken wurden vom österreichischen Statthalter nach Wien (etwa vierhundert Bände) und ein beachtlicher Teil (ungefähr achthundert Bände) auf Betreiben Kurfürst Maximilians I. nach München verschleppt. Zwar sind diese unter Kriegsrecht erfolgten Beutezüge ausführlich an Hand von Katalogen nachzuvollziehen, jedoch läßt sich trotzdem - auch eingedenk möglicherweise irrtümlich verwandter Titel[13] und der häufig unpräzisen Formulierungen - kein Nachweis für das Manuskript in Chantilly erbringen[14]. Ein anderes

---

12 Sein privates Vermögen vermachte er seinem jüngeren Cousin Heinrich (seit 1493 in Ulrich umbenannt), der die Linie der Württemberger fortsetzte (Ernst (1933), S. 70). Eine andere Handschrift, ein auf Pergament geschriebenes Fechtbuch, hinterließ er allerdings ausdrücklich seinem Neffen, dem Landgrafen Wilhelm dem Mittleren von Hessen (Kat A Stuttgart (1985), unter Nr. 15, 146, Nr. 145, Abb. 50).

13 Neben den gängigen Titeln "Bidpay" bzw. "Pilpay", "K/Calila(h) und Dimna(h)" und das "Buch der Weisheit" kamen auch fälschlich als Titel "die sieben Weisen" oder "die sieben weisen Meister" zur Anwendung. Vgl. Holland (1860), S. 194.

14 Grundlegend für dieses Thema ist die Arbeit von Schreiner (1974),

Buch, das aus dem persönlichen Besitz Eberhards im Bart stammt, nämlich die "Wundarznei des Petrus von Argillata", ist auf diesem Wege nach München gelangt[15]. Eine so reich ausgestattete Handschrift wie das Eberhard-Gebetbuch hat jedoch ebensowenig einen Vermerk in diesen Verzeichnissen gefunden[16]. Seit der Mitte des 17. Jahrhundert ist letztendlich also jeder konkrete Anhaltspunkt für den Verbleib des Manuskriptes verloren.

Eine Möglichkeit bliebe noch zu bedenken, nämlich daß die Handschrift viel früher in andere Hände übergewechselt ist. Zu solch einer Vermutung berechtigt in gewisser Weise die Tatsache, daß einige Handschriften aus dem Besitz Eberhards und seiner Mutter, einer geborenen Pfalzgräfin bei Rhein, in die Bibliotheca Palatina gekommen sind[17]. Mechthild hatte Ihren Sohn als Erben eingesetzt[18], die Bücher können deshalb wahrscheinlich erst nach Eberhards Tod der Pfalz anheim gefallen sein; vielleicht hat Kurfürst Phillip der Aufrichtige (gest. 1508) sie geerbt[19] oder der große pfälzische Bibliophile Ottheinrich ist über seine 1582 geschlossen Ehe mit der Württembergerin Dorothea Maria in ihren Besitz gelangt[20].

Wiederum aber ist aus den erhaltenen Katalogen dafür keine Bestätigung zu erfahren: bis auch diese Bibliothek zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges ihres angestammten

---

Sp. 655-1027. Unter den Nummern 336, 339, 348, 349 des "Catalogus liborum Wirtenbergensius" (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. ser. n. 4450) finden sich nur die Formulierungen "Etliche Stückh von Malerey mit der Feder gerissen", "Ein Buch von allerhand schönen mit der Feder gerissenen Kunststückhen.4°", "Ein schlecht Mahlereybuch.4°", "Etliche schöne Stuckhel mit der Feder gerissen.4°" (Sp. 740).

15 München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 144. Schreiner (1974), Sp. 911. Vorher befand sie sich in Tübingen, in der Bibliothek des Collegium Illustre.

16 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. brev. 1. Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. F. Heinzer, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

17 Wegener (1927), S. VII; Beckers (1987), S. 239; Duijvestijn (1987), S. 252.

18 Ernst (1933), S. 70.

19 Duijvestijn (1987), S. 254.

20 Die nachweislich aus Eberhards Besitz stammende Handschrift cod. pal. germ. 340 findet sich zumindest in dem Bücherverzeichnis Ottheinrichs aus dem Jahr 1556. Vgl. Duijvestijn (1987), S. 252. Siehe auch Kapitel II c.

Platzes, des Heilig-Geist-Stiftes in Heidelberg, enthoben und nach Rom gebracht worden ist, gibt es keinen Beleg für das Manuskript in Chantilly[21]. Allein das Inventar der Bibliothek des 1610 verstorbenen Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz verzeichnet zwei illustrierte Bidpai-Handschriften, von denen aber keine mit der in Chantilly in Übereinstimmung zu bringen ist, da sie beide - wie ausdrücklich erwähnt wird - auf Papier und nicht - wie erforderlich - auf Pergament geschrieben sind[22]. Zudem befinden sich diese zwei zuzüglich einer dritten noch heute in der Heidelberger Universitätsbibliothek[23].

Erst vom heutigen Aufbewahrungsort aus gelingt es, den Faden am anderen Ende der Geschichte wieder aufzunehmen: In seinem eigenhändig redigierten Handschriftenkatalog für Chantilly schreibt der damalige Besitzer, Henri Duc d'Aumale, er habe das Buch im Juli 1860 in London erworben[24]. Vorn in die Handschrift eingelegt finden sich auch die Seiten 31 bis 33 eines englischsprachigen Auktions- oder Verkaufskataloges, der als Nummer 139 genau dieses Manuskript in einer für die Zeit ungewohnt ausführlichen Weise beschreibt[25]. Leider ist es bisher nicht gelungen, die damalige Buchhandlung oder das Verkaufshaus ausfindig zu machen[26].

Interessant ist jedoch die Bemerkung in dem dortigen Text, daß die Handschrift die Bewunderung von Cornelius und Overbeck erregt habe und daß sie erst durch eine Reihe von Zufällen nach England gelangt sei. Demnach gab es in England keine Tradition für sie. Wann und wie sie

---

21 Die Heidelberger Bibliothek verfügt über Fotokopien der nunmehr im Vatikan aufbewahrten Kataloge des Heilig-Geist-Stiftes pal. lat. vat. 1941 und 1956. Für die Durchsicht danke ich Herrn Dr. W. Werner, Universitätsbibliothek Heidelberg. Vgl. zum Heilig-Geist-Stift allgemein: Mittler/Werner (1986), S. 11/12.

22 Cod. pal. germ. 809, fol. 139^{v}: "Das Buch der weißheit der alten weißen, uf papier geschrieben mit illuminirten figuren. in roht leder mit buckeln. Idem, auf papier geschrieben, in braun leder". Eine Fotokopie des entsprechenden Auszuges überließ mir Dr. Werner.

23 Cod. pal. germ. 84, 85 und 466.

24 Kat S Chantilly (1900), Ms. 680, S. 401.

25 Vgl. Anhang.

26 Lugt (1953) verzeichnet nichts Entsprechendes. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 41, konnte auch nichts eruieren.

aber Cornelius und Overbeck zu Gesicht bekommen haben, kann nur vermutet werden.

Durch eine knappe, handschriftliche Beschreibung des Manuskriptes in italienischer Sprache, die ebenfalls vorn in den Band hineingelegt wurde, ist man versucht, Italien, vielleicht Rom, für möglich zu halten. Verwirrung stiftet jedoch die Tatsache, daß auf denselben Zettel die Visitenkarte des "Comte de Franqueville" geklebt worden ist. Amable-Charles Franquet de Franqueville (1840-1922) wurde erst 1870 der Titel eines römischen Grafen verliehen, der überdies vom französischen Präsidenten erst eine Weile später, nämlich 1875, bestätigt wurde[27].

Eine andere Gelegenheit könnte für die Nazarener vielleicht in Deutschland selbst bestanden haben, wo mit den Brüdern Boisserée das Interesse an altdeutscher Kunst allmählich zu wachsen begann.

Hervorzuheben ist weiter noch die Tatsache, daß als Titel in dem besagten Katalogbeitrag eine deutsche Überschrift verwandt wird, die dem ersten Anschein nach leichterhand einem Nachschlagewerk für Inkunabeln entnommen sein könnte - wie denn auch der folgende Kommentar den Druck des Werks von 1483 in Ulm erwähnt. Aber in den gängigen, damals bereits erschienenen Nachschlagewerken läßt sich derselbe Wortlaut nirgends finden[28].

Zu den in diesem Text unterbreiteten Thesen vermerkt ansonsten eine Hand (wahrscheinlich die des Herzogs von Aumale) lakonisch "Conservé Comme Spécimen d'erreurs et d'inexactitudes" und den heftigen Ausruf "absurde!". Des weiteren ist - wohl als Erwerbungspreis - notiert: "£ 280"[29].

---

27 R. d'Amat, Franquet de Franqueville (Amable-Charles), in: Dictionnaire de Biographie Française, Bd. 14, (1979), Sp. 1109/10; Révérend (1974), S. 579/580; Chaix d'Est-Ange (1903-1929), Bd. 10, (1927), S. 216/217.

28 Panzer (1788-1805), Bd. 1, (1788), S. 152/153; Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. 4028, *4029 - *4033.

29 Mit derselben Schrift ist eine hellblaue Briefkarte beschrieben und zuletzt vorn in den Band mit hineingeklebt worden. Der Text enthält einige wissenswerte Fakten als Notiz: "Armes d'Eberhart, Duc de Wurtemberg, par les ordres duquel ces fables ont été traduites en Allemand et de sa femme Barbara. Fables Indiennes, composér par Veshna Sarma, traduites en Arabe par Bidpai sous le nom

Material: Als Beschreibstoff wurde sehr dünnes, weiches Pergament verwendet, das nur gelegentlich genähte, kleine Löcher aufweist, so auf fol. 24, 37, 87, 102 und 118. Insgesamt benötigte man 183 Blatt der Maße 355 x 262 mm, wobei das erste Blatt und am Schluß zwei Blätter unbeschrieben geblieben sind[30]. Eine fortlaufende Blattzählung ist nicht vorhanden, wobei nicht auszuschließen ist, daß es sie einmal gegeben hat: auf fol. 2^{r} - der ersten Textseite - läßt sich rechts oben eine alte "i" lesen und auf fol. 4^{r} eine "3". Es ist von daher eine alte Foliierung anzunehmen, die bei neuerlicher Beschneidung abhanden gekommen ist. Dafür spricht die Tatsache, daß die Handschrift einmal vollkommen auseinandergenommen worden sein muß: Fast zwischen alle Pergamentblätter sind - wohl um ein Abrieb der Miniaturen gegeneinander zu vermeiden - Papierbögen (gelegentlich auch zwei) gebunden worden. Die Lagendicke ist am Bund nicht abzulesen, jedoch besteht Grund genug, einen regelmäßigen Aufbau in Quaternionen vom heutigen fol. 3 an (nach der alten Zählung fol. 1) anzunehmen. Gegen Ende sind nämlich in der Handschrift vereinzelt Reklamanten[31] zu entdecken, so auf fol. 81^{v}, 89^{v}, 105^{v}, 121^{v}, 137^{v}, 153^{v}, 177^{v}. Die Differenz von 8, 16 bzw. 24 Blättern legt eine regelmäßige Lagendicke aus höchstens 4 Bögen, also 8 Blättern oder 16 Seiten, nahe. Insgesamt hätte die Handschrift mindestens aus 23 Lagen bestanden. Bei der Neubindung wurde am Schluß noch eine größere Anzahl leeren Papiers mit hinzugegeben.

Dieses konservatorische Eingreifen hatte nun wohl auch den Neuzuschnitt zur Folge, dessen Makellosigkeit durch Goldschnitt auf allen drei Schnittkanten noch gesteigert wird. Ein Terminus post quem für diese Maßnahme

---

duquel elles sont plus connues. La trad.^{n} Allmande a été faite sur la version latine de Jean de Capoue."

30 Um nicht mit Geißlers Zählweise zu kollidieren und um Verwirrung zu vermeiden, wurde darauf verzichtet, das leere erste Blatt als fol. 1 auszugeben.

31 Das erste Wort der folgenden Seite wurde auf der vorhergehenden schon unten dicht an den Falz geschrieben, wenn eine neue Lage anfing. Dies sollte dem Buchbinder die Arbeit erleichtern, da somit die Bögen leichter zusammenzufügen waren. Vgl. Mazal (1975), S. 141.

könnte aufgrund des Wasserzeichens, das auf den Bögen zu sehen ist, gewonnen werden: Dreiberg, darüber Lilie im Doppelkreis, darunter N. Nach Auskunft vom Deutschen Buch- und Schriftmuseum wurde dieses Papier wahrscheinlich in Italien hergestellt; eine genaue Zuordnung ist jedoch nicht möglich. Eine ähnliche Form des Motivs läßt sich bereits für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisen - was nicht unbedingt viel besagt, da möglicherweise ältere Papiere verwendet worden sein könnten[32].

Jedoch muß dieser Eingriff noch von einem Sammler vor dem Duc d'Aumale herrühren, da der Einband keines jener Besitzerzeichen trägt, die dieser zu verwenden pflegte[33]. In seinem Katalog vermerkt der Herzog zudem knapp "anc. rel."[34]; dem äußeren Anschein nach ist der Einband jedoch nicht allzuweit zurückzudatieren: aus rotem Maroquin, worauf mit Gold oben auf den Deckel eine schlichte, umlaufende Doppelleiste geprägt wurde, die sich im Zentrum proportional verkleinert wiederholt. Beide Rahmen sind an allen vier Ecken durch einen Doppelstreifen diagonal miteinander verstrebt. In den Winkeln des Mittelfeldes sind vier an Renaissancegrotesken erinnernde, kleine Einbandstempel zu sehen.

Zwei Messingschließen, gedreht, in zwei Hände auslaufend, halten Deckel und Rückseite zusammen. Fünf Bünde heben sich am Buchrücken kräftig hervor. Für die Handschrift existiert ein maßgerechter, wohl zeitgleicher, rot kartonierter Schuber.

Insgesamt ist der Codex gut erhalten - bis auf einige Seiten zu Beginn, die deutlich Benutzungsspuren zeigen und die Tatsache, daß sich neuerdings Buchrücken und Dekkel bedenklich von den Bünden zu lösen beginnen.

---

32 Für die Auskünfte bin ich Herrn Dr. W. Schlieder, Deutsches Buch- und Schriftmuseum Leipzig, verbunden. Bereits publizierte Wasserzeichenkarteien weisen - ohne dieses Wasserzeichen speziell aufzuführen - ähnliche Formen ebenfalls in der Mehrzahl für Italien nach. Vgl. Piccard (1983), S. 11, 163/164; Briquet (1923), Bd. 3, S. 379, 393. Heawood (1950), S. 23/24, Tf. 220/221.

33 Vgl. Olivier/Hermal/Roton (1934), Tf. 2588. Eine Abbildung eines Einbandes befindet sich in: Cabinet du Livres (1968), Tf. 100. Der handschriftliche italienische Text erwähnt zudem bereits die Papiere.

34 Aufzulösen in "ancienne reliure". Kat S Chantilly (1900), S. 399.

Inhalt: Das Buch hebt an: "Es iſt von δen alten wiſen δer geschlecht δer| welt δis buch δes erſten in i<n>diſcher[35] ſprach ge-| ticht vnnδ δarnach in δie buchſtaben δer perſe| verwanδelt Davon haben es δie arabiſchen in| ir ſprach bracht fürer iſt es zu hebraischer zun|gen gemacht Zu leſt zu latin geſatzt vnδ ietz| in tutſche zung geſchriben". Ein richtiger Titel wird dem Leser vorenthalten, aber eine etwa zeitgleiche Handschrift - die sogenannte Straßburger aus dem Jahr 1489[36] - liefert einen nach der Vorrede, vor dem Beginn des ersten Kapitels und heißt das Werk "Das buch der beyspile der alten weysen von anbegynne der werlit, von geslecht zu geslecht"[37]. Geläufigere Titel sind heute (und gebräuchlicher in den anderen Sprachen) "Die Fabeln des Bidpai" oder "Kalila und Dimna".

Der erste gibt eine Anspielung auf den fiktiven Erzähler, einen weisen Ratgeber, der im Gespräch mit seinem Herrn, dem indischen König Dēvaśarman[38], steht und diesem, eingekleidet in die Form von Fabeln, Regeln für ein kluges politisches Verhalten vermitteln will. Aufgrund von Ungenauigkeiten bei den hebräischen diakritischen Zeichen ist aus dem arabischen Namen Bidpāi der Name Sendebar und aus Dēvaśarman Dißles geworden; somit scheint ein triftiger Grund vorzuliegen, warum dieser Titel nicht zur Anwendung kam[39].

Kalīla und Dimna[40] sind aber die beiden Hauptprotagonisten der ersten, größeren Erzählung[41]; da sie jedoch nur zwei Fünftel des gesamten Buches bestreiten, könnte

---

35 Die Handschrift bringt versehentlich "iudischer".
36 Benannt nach ihrem heutigen Aufbewahrungsort: Straßburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Ms. 1996. Vgl. Geißler (1964/74), Bd. 2, S. 38.
37 In dieser Form kommt der Titel nur noch einmal in der älteren Überlieferung vor, nämlich in den Drucken Hans Grüningers, Straßburg 1501 und 1529. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 5; Bd. 2, S. 117. Potratz (1932), S. 318/319.
38 Die Transkriptionen folgen der Schreibweise von Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 253-269.
39 Sacy (1813), S. 403; Benfey (1959), Bd. 1, S. 12/13.
40 Dies ist die arabische Transkription, die sich aber allgemein durchgesetzt hat; altindisch wohl "Karaṭaka" und "Damanaka", altpersisch "Kalīlag" und "Dimnag". Vgl. Brockelmann (1978), S. 503.
41 Es entspricht dem heutigen zweiten Kapitel.

dieser Titel als unzureichend empfunden worden sein.

Die weit ausholende Herleitung der Geschichte zu Beginn des Buches hat historisch sehr wohl ihre Berechtigung und beschreibt präzise einen Strang der stoffgeschichtlichen Wanderung. Jede der aufgeführten Etappen hat Veränderungen mit sich gebracht, die aufgrund der biographischen Notizen, die ein Übersetzer nach dem anderen dem Werk vorangestellt hat, und der Zugeständnisse, die ein jeder dabei seiner Kultur und Religion zugebilligt hat, teilweise rekonstruiert werden können.

In der Tat ist der Kern der Fabelsammlung ursprünglich ein indischer Fürstenspiegel, entstanden im zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr.[42]. Er umfaßte fünf Bücher[43] und eine Einleitung, worin der mutmaßliche Autor, der Brahmane Viṣṇuśarman[44], die Entstehungsgeschichte des Buches darlegte, das er als Erziehungsbuch für drei junge Prinzen, die nichts lernen wollten, im Auftrage ihres Vaters konzipiert haben soll[45].

Eine Originalfassung in Sanskrit hat sich nicht erhalten, jedoch erlauben spätere indische Rezensionen sowie syrische und arabische Bearbeitungen eine hinreichende Vorstellung vom ursprünglichen Text. Demnach war in diesem Stadium bereits die Anordnung getroffen, mit Hilfe einer Rahmenhandlung die Fülle der Fabeln strukturiert zusammenzufassen. Als Exposition diente der Dialog zwischen einem Herrscher (= Dißles) und seinem Gelehrten (= Sendebar).

Das Ganze folgt strikt einem Schema: den Anstoß gibt ein vom König formuliertes Thema, das sein Weiser anhand von Beispielen - die er aus Vorsicht in die Tierwelt verlegt - durchexerziert. Erörtert wird, wie jemand durch Verrat und Lügen zwei Freunde auseinandertreiben kann,

---

42 Hertel (1914), S. 8/9 - unter Berücksichtigung des Einwandes von Brockelmann (1978), S. 503.

43 Daher auch Pañcatantra, die "fünf Weisheitsfälle", genannt. Hertel (1914), S. 10; Benfey sieht dieses allerdings als eine spätere Redaktion an, die im 12. Jhdt. entstand und eine Reduktion des ursprünglich ungefähr elf Kapitel umspannenden Buches darstellt. Benfey (1862), S. 141.

44 Hertel (1914), S. 7, versteht den Namen als Pseudonym.

45 Benfey (1859), Bd. 1, S. 27; Hervieux (1899), S.4/5.

soweit bis der eine den Tod des anderen gutheißt (2. Kapitel: fol. 14^{r}-55^{r}). Der Intrigant in dieser Episode ist ein gewisser Dimna, der seinen Nebenbuhler, einen Ochsen, der allerdings in hoher Gunst beim König, einem Löwen, steht, ausstechen möchte. Den positiven Part bekommt der Bruder Dimnas, Kalīla, der aus Gram über die Schandtaten Dimnas stirbt, nachdem sein Einreden nichts gefruchtet hat. Dieses Kabinettstück wird sehr ausführlich vorgetragen und bildet den eigentlichen Kern der Sammlung.

Alle noch folgenden Exempla werden dagegen weitaus kürzer abgehandelt. Man disputiert, wie man durch wahre Freundschaft einer großen Gefahr entrinnen kann (4. Kapitel: fol. 75^{v}-91^{r}), was einem geschieht, wenn man seinem Feinde traut (5. Kapitel: fol. 91^{r}-111^{r}), ob es leichter ist, Freundschaften zu erwerben oder sie zu bewahren (6. Kapitel: fol. 111^{v}-117^{r}) oder was passiert, wenn man das Ende einer Sache nicht bedenkt (7. Kapitel: fol. 117^{r}-120^{r})[46]. Eine kleine Geschichte führt zur nächsten, das Problem noch weiter erläuternden, und so fährt die Handlung aufs vielfältigste verschachtelt nur langsam fort.

Die Lehre, die aus diesen vom Buddhismus beeinflußten Erzählungen zu ziehen ist, ist frei von jedweder höheren Moral. Worauf es einzig ankommt ist ein kalkuliertes, kluges Handeln, das dem Herrscher politisch zu seinem Vorteil verhilft[47].

Von diesem Buch über die "Regierungskunst"[48] erfuhr im 6. Jahrhundert der damalige persische König Hosrou I. Anošarwān und befahl seinem Leibarzt Borzōē, ihm dasselbe zu beschaffen und zu übersetzen. Auch diese, in Pahlawi geschriebene Version muß als verloren angesehen werden[49]. Jedoch gibt eine hinzugefügte, autobiographische Einleitung, die sich als fester Bestandteil der Dichtung in anderen Sprachen erhielt, noch Zeugnis von dem Unterfangen: Als Anastres Tasri (= Hosrou Anošarwān) und Berosias (= Borzōē) sind beide Figuren in einer vorgeschalteten Epi-

---

46 Hervieux (1899), S. 5.
47 Hertel (1914), S. 10/11.
48 Benfey (1859), Bd. 1, S. XV.
49 Brockelmann (1978), S. 503; Hertel (1914), S.389.

sode, die die Suche nach dem Buch, um dessentwillen Berosias (Borzōē) nach Indien gesandt wird, und die Anastres' (Hosrou Anošarwāns) Bestreben nach Bildung beschreibt, in die Erzählung eingegangen (fol. $5^r/5^v$). Außerdem ist das Werk aus anderen indischen Quellen angereichert worden und umfaßte zu der Zeit wohl zwölf, wenn nicht gar fünfzehn Kapitel[50].

Die erste mit Textzeugnissen zu belegende Etappe der Überlieferungsgeschichte stellt die arabische Übersetzung des zum Islam übergetretenden Persers ᶜAbdallah Ibn Al-Muqaffaᶜ (um 724-759) dar. Auch er, dessen Wirken ausführlich bezeugt ist[51], hat sich durch eine Anleitung zum richtigen Lesen und Verständnis dieses Buches ein Andenken gesetzt, was der Vorrede in der deutschen Ausgabe gleichkommt[52]. Daneben war es sein Bemühen, mit einer Wendung ins Moralische dem Ganzen im Vergleich zum indischen Original ein anderes Gepräge zu geben: Politischer Erfolg rechtfertigt eben nicht Bosheit und Verschlagenheit, da letztlich eine göttliche Gerechtigkeit gemäß den Vorstellungen des Islams über allem waltet. Deshalb fügt er eigens ein Kapitel ein, wo dem Hauptschurken und Bösewicht Dimna der Prozeß gemacht wird (= 3. Kapitel: fol. 55^r-75^v)[53].

Weniger gut ist man über zwei hebräische Bearbeitungen unterrichtet, von denen für die abendländische Rezeption nur eine relevant geworden ist[54]. Da sie nur in einer einzigen, zudem fragmentarischen Handschrift erhalten ist, die gerade zu Beginn erhebliche Schäden erlitten hat - der Text setzt erst gegen Ende von Dimnas Prozeß ein[55]

---

50 Brockelmann (1978), S. 503; Benfey (1862), S. 138/139.
51 Hertel (1914), S. 391/392.
52 Entsprechend dieser Handschrift auf fol. 1^r-5^r. Benfey (1862), S. 140.
53 Brockelmann (1978), S. 503; S. Grotzfeld, in: Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 255/256.
54 Die zweite Übersetzung ist das Werk eines gewissen Jacob ben Elasar (Anfang 13. Jhdt.); sie ist eine sehr freie Bearbeitung, in Reimprosa verfaßt und mit reichlich vielen Bibelzitaten durchsetzt. Es existiert eine Handschrift in Oxford, Bodleian Library, No 2384. Vgl. Steinschneider (1893), S. 878-882; Derenbourg (1881), S. VII-IX.
55 Sacy (1813), S. 420; Hertel (1914), S. 395.

- fehlen ihr gerade die Partien, die womöglich über den Bearbeiter oder einen Auftraggeber hätten Aufschluß geben können[56]. Nur indirekt läßt sich ein Name in Erfahrung bringen: 1552 erschien in Venedig ein Werk, das sich "La filosofia morale del Doni, tratta da molti antichi scrittori" nennt, aber nichts anderes als Kalila und Dimna beinhaltet. Dieser Doni weiß für die hebräische Version nun den Übersetzer zu benennen: einen gewissen Rabbi Joel[57].

Zu Anfang muß diese hebräische Handschrift einen umgeformten Bericht von Berosias' (Borzōes) Reise nach Indien enthalten haben, da diese Variante, die nur einige arabische Manuskripte geboten haben[58], sich sowohl in der lateinischen als auch in der deutschen Tradition festgesetzt hat. Nunmehr begibt sich Berosias bei seiner Reise nach Indien auf die Suche nach einer vermeintlichen Wunderpflanze, mit der man Tote zum Leben erwecken können sollte (fol. 6^{v}). Daneben hatte sich eine leichte Änderung in der Abfolge einiger Kapitel eingeschlichen[59].

Johannes von Capua, ein zum Christentum konvertierter Jude, unternahm es in den Jahren zwischen 1263 und 1278, diesen hebräischen Text - wie er in seinem Prolog erwähnt auf Anregung des Kardinaldiakons Matthaeus von der Titelkirche S. M. in porticu in Capua hin - ins Lateinische zu übertragen[60]. Obwohl seine Sprachkenntnisse begrenzt waren, fand fortan seine Version, die nochmals eine Erweiterung von zwei Kapiteln darstellt, bis zur Übersetzung ins Deutsche die weiteste Verbreitung in der westlichen

---

56 Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Hébreu 1282 (früher 510). Vgl. Sacy (1813), S. 419; Derenbourg (1881), S. VII.

57 Sacy (1813), S. 401/402; Die Meinungen in der Forschung sind darüber gespalten, inwieweit man dieser Angabe Glauben schenken kann. Steinschneider (1893), S. 875/876, ist nie ein Rabbi mit dem Namen Joel untergekommen. Man weiß in anderen Quellen nichts von ihm.

58 Brockelmann (1978), S. 503, 505.

59 L. Prijs, in: Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 259. Die Verzweigung der Überlieferung ist wesentlich komplexer, als sie hier überhaupt nur angedeutet werden kann. Schon früh hat es auch eine syrische (6. Jhdt.), griechische (11. Jhdt.), spanische (13. Jhdt.) Redaktion gegeben. Diese aber blieben ohne einen direkt nachzuweisenden Einfluß auf die deutsche Übersetzung. Vgl. die graphische Darstellung im Anhang bei Geißler (1954), nach S. 668.

60 Geißler (1960), S. 2; A. Heil, in: Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 266.

Hemisphäre[61].

Als direkte Vorlage für Anton von Pforrs Unterfangen kann man sie aber nicht bezeichnen: seine Übersetzung ist qualitätvoller als die des Johannes, auch decken sich die Texte nicht in allen Partien[62]. Die autobiographische Notiz des Johannes von Capua fehlt bei Anton von Pforr, sei es aus dem Grund, weil sie ihm nicht mehr passend und deshalb überflüssig erschien oder aber, weil er sie gar nicht kannte. Auf alle Fälle führt er das Lateinische als letzte Station in der Wanderung des Buches auf und fügt in die Kette der Bearbeitungen seine eigene hintan.

Die Akrosticha mit den Namen des Auftraggebers und des Übersetzers bekommen somit einen zusätzlichen, gesteigerten Sinn: Es ist zu vermuten, daß Eberhard im Bart und Anton von Pforr in Analogie zu Dißles und Sendebar, Anastres Tasri und Berosias gesehen werden sollen.

Gestaltung:

1) Text: Der Schriftspiegel nimmt vom Gesamtformat 35,5 x 26,2 cm in der Regel ein Feld von 24,5 cm x 17 cm ein, wobei er nicht in die Mitte des Blattes plaziert ist, sondern schon dicht am Falz ansetzt. Seitlich wird er meist mit dünnen Strichen vorher abgegrenzt, Linien werden nicht gezogen. Oben (4 cm) sowie unten (7 cm) und auch außen (6,2 cm) bleibt trotz der Beschneidung noch ein üppiger Rand. Daß er ursprünglich noch breiter bemessen gewesen sein muß, läßt sich auch an einigen gekappten Oberlängen noch erkennen.

Verschwenderisch war man mit dem Pergament häufig auch bei der Anordnung von Text und Bildfolge: eine vollgeschriebene Seite zählt gewöhnlich 40 Zeilen. Ist jedoch im Text an einer bestimmten Stelle ein Bild vorgesehen, so kann es leicht sein, daß die Hälfte bis zu zwei Drittel einer Seite unbeschrieben bleiben, um der dann folgenden Miniatur zur Gänze eine neue, eigene Seite zu si-

---

61 Geißler (1960), S. XII; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 5/6; A. Heil, in: Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 266.
62 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 10-15.

chern[63].

Durchwegs ist der Band von nur einem Schreiber in einer flüssig zu lesenden, sogenannten Übergangsbastarda geschrieben worden[64]. Trotz einer äußerlich gleichmäßig obwaltenden Sorgfalt[65], sind ihm einige Fehler unterlaufen, die Zeugnis davon geben, daß es sich hier nur um eine Kopierarbeit handeln kann. So ist zum Beispiel auf fol. 3^{v} ein "von" nachträglich über die Zeile geschrieben und ebenso später ein "dar" noch eingefügt. Auf fol. 21^{r} vergißt der Schreiber "land", auf fol.24^{v} "mier" und auf fol. 29^{v} "zu bringen"; auf fol. 12^{v} schreibt er zunächst "adelichen" für "vnadelichen", ähnlich fol. 33^{r} erst "sach" statt "vrsach" usw. Neben diesen selbst vorgenommenen Korrekturen sind mehrere Sinnverdrehungen unbemerkt stehengeblieben: Auf fol. 5^{v} heißt es "werburg" für "werbung", fol. 66^{v} "dienen" statt "diesen", fol. 141^{r} "myden" für "neyden". Auf fol. 152^{v} läßt er die Negation aus, auf fol. 154^{r} das Verb und auf fol. 158 wiederholt er gedankenverloren "mit". Solche Nachlässigkeiten lassen auf einen routinierten Berufsschreiber rückschließen[66].

Überdies fehlt zwischen den Blättern 43 und 44 ein Blatt, das auf der Vorder- und auf der Rückseite wahrscheinlich nur Schrift dargeboten haben dürfte[67]. Geißler meint, das Blatt sei herausgerissen worden - für solch einen gewaltsamen Eingriff fehlt allerdings jede Spur[68].

Unvermittelt ist der Schluß des Buches; der Text

---

63 Dergleichen kommt weit über fünfzig Mal in der Handschrift vor.

64 Übergangstypus meint, daß das Schriftbild die üblichen landschaftlichen Eigenarten nicht rein aufweist. Diese Schrift zeigt am ehesten eine Verwandschaft mit der oberrheinischen Bastarda. Vgl. Crous/Kirchner (1928), S. 16, 20/21, Abb. 38. Geißler bezeichnet sie als eine deutsche Kursive des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Geißler (1963), S. 453.

65 Für eine Beruhigung der optischen Erscheinung sorgen auch kleine Zeilenfüllungen in Form von Häkchen, die das Textbild zu einem Block zusammenrücken.

66 Bühler (1960), S. 20.

67 Der fehlende Text bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 41, Zeile 33 bis S. 42, Zeile 15. Die Bilder weisen auf ihrem Rahmen eine alte Zählung auf. Das Bild auf fol. 43^{v} trägt die Ziffer 30, das auf fol. 44^{v} die Ziffer 31. Alle anderen Handschriften und Drucke des 15. Jhdt. (siehe Kapitel II a) haben allerdings an dieser Stelle eine Illustration. Vgl. Geißler (1964/74), Bd. 2, S. 183.

68 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 183.

bricht am Ende der Seite mitten im Satz ab[69]. Es fehlen ungefähr noch fünfundzwanzig Zeilen bis zum Ende der Geschichte, und es ist gut möglich, daß eine Illustration auf diese Weise abhanden gekommen ist[70]. Für diesen Blattverlust könnte womöglich ein späterer Besitzer verantwortlich gemacht werden, der ein ihm unliebsamees Kolophon oder sonstige Besitzervermerke entfernen wollte, indem er resolut das ganze Blatt herausschnitt.

In einer Lagenformel ließe sich das Ganze folgendermaßen komprimieren: 1^2 (als reine Malerarbeit bilden die zwei ersten Blätter eine eigene Lage und werden bei der Herstellung zum Schluß dem Manuskript vorangebunden), $2\text{-}6^8$, 7^{8-1}, $8\text{-}24^8$, 25^x (vielleicht 25^{6-1}).

Auffällig ist, daß mit derselben, unvermindert großen Schrift die Direktiven für den Maler in die fortlaufende Erzählung eingeschoben sind. Optisch sind sie allerdings herausgehoben: entweder als zentrierter Block (besonders bei längeren Ausführungen) und häufig zudem rot unterstrichen oder aber gleich ganz in Rot geschrieben. Diese wechselhafte Behandlung der Bildtituli als Bildanweisung oder Rubrik läßt keine Systematik erkennen. Völlig unterschiedlich sind sie ebenso im Grad ihrer Ausführlichkeit. Formal, etwa aus räumlichen Gründen, besteht kein Anlaß, so zu verfahren.

Obgleich mindestens noch für zehn Zeilen Platz gewesen wäre, begnügt sich der Schreiber auf fol. 139^r mit "Sequitur figura"[71], also zwei spärlichen Worten, die er zudem noch in die letzte Zeile des eigentlichen Textes zwängt. Auf fol. 47^r schreibt er hingegen noch mit schwarzer Tinte "Seqitur", rückt dann aber um etwa zehn Buchstaben die nächsten zwei Zeilen ein und fährt in roter Tinte fort "Hienach ein figur. Wie fünff megt vmb die atzel | ſtunden ſie zubetrieg<en>". Damit ist die

---

69 Fol. 180^v, Zeile 40: "Der fuchs ließ von der tubñ" <und gieng zu dem sparen>. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 161, Zeile 28.

70 Alle anderen Ausgaben des 15. Jhdt., auch wenn sie insgesamt mit weniger Bildern ausgestattet sind, bringen für das äußerst kurze 17. Kapitel noch eine Illustration. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 18 (Tabelle).

71 So lauten annähernd die Hälfte aller Maleranweisungen.

Seite mit vierzig Zeilen voll gefüllt.

Ganz anders setzt er die Bildvorgabe auf fol. 173^{r} ab: hier ist über die Hälfte der Seite unbeschrieben geblieben. So bevorzugt er für eine befriedigendere Gesamterscheinung eine aufwendigere Lösung. Der Text "Ain figur Als ſer vogel zwei viſchlin | bracht Jrem mann vñ ſaran erwor-| gen ſolt, dz ouch ſarnach beſchach - | wie ſie moſam gelért hett ≈ " ist mit zwei Zeilen Distanz nach oben hin und einem beidseitigen, zehn Buchstaben breiten Einzug vom Übrigen abgehoben. Dabei hat der Schreiber es mit schwarzer Tinte bewenden lassen, rote Unterstreichungen aber noch hinzugefügt.

Der Schreiber war demnach gleichfalls auch Miniator. Sicher aber ist die Rubrizierung erst in einem zweiten Arbeitsgang durchgeführt. Das zeigen Einzelheiten, die eigentlich für eine Rubrizierung vorgesehen waren, deren Ausführung dann aber doch unterblieb.

Neben einem Teil der Bildtituli sind die Kapitelankündigungen bzw. -beschließungen in Rot gehalten; auch wird der Wechsel von Personen bei der direkten Rede und ebenso der Anfang einer kleineren eingeschobenen Erzählung meist mittels einer roten Lombarde[72] oder gelegentlich auch durch Unterstreichungen signalisiert.

Fast jeder neue Satz wird mittels eines roten Haarstriches durch den Anfangsbuchstaben markiert.

Einige Male wurde jedoch das Ansetzen der roten Feder unterlassen: so auf fol. 48^{r} und 134^{r}, wo ein "E", das andere Mal ein "A" als rote Lombarde zu erwarten gewesen wäre - statt dessen blieb eine Lücke. Auf fol. 130^{r} erkennt man eine solche Lombarde (ein "E") als zarte Umrißzeichnung noch im Rohzustand. Generell wurden jedoch für die in späteren Durchgängen auszuführenden Partien keine Repräsentanten[73] zu Hilfe genommen, wie fol. 143^{r} zeigt: dort klafft links oben über sechs Zeilen eine leere Ecke, die die große Anfangsinitiale "A" hätte bergen sollen.

---

72 Bauchig gerundete Initialen des Unzialalphabets. Mazal (1975), S. 50.

73 Kleine Stellvertreter für die noch einzufügende Initiale; sie sind als Arbeitserleichterung gedacht. Mazal (1975), S. 155.

Mit breiterer Feder sind gelegentlich einzelne Buchstaben in der ersten Zeile einer Seite nach oben ausgezogen: sogenannte Cadellen[74], deren kalligraphische Manier häufig noch durch ein wenig Rot hervorgehoben wird.

Leserfreundlich hat der Schreiber sich gezeigt, indem er auf Abbreviaturen weitgehend verzichtete.

2) Dekoration: Zum Standard einer Textseite gehört meistens eine über vier bis acht Zeilen sich ausbreitende Initiale: gefüllt mit weich gelapptem Blattwerk und/oder gerollten Spänen - alternierend, jedoch nicht ganz regelmäßig, in den Farben rot und blau, jeweils weiß gehöht; gelegentlich kommt auch Grün zur Anwendung, dann wird gelb umrandet und mit schwarz kontrastiert **[Abb. 3; 76]**. Hinterlegt wird sie immer mit rot-schwarzem Fleuronnée[75], das den Buchstaben nahtlos in das für ihn freigehaltene Rechteck einpaßt. In den vom Buchstabenkörper eingezirkelten Feldern besteht es in immer neuen Kombinationen aus einem Muster im Rapport, in den äußeren Winkeln aus einem Maiglöckchenornament.

Viele Initialen haben des weiteren noch Fleuronnéebesatz **[Abb. 71]**: Zierranken, die links am Textrand sich verspielt hinauf und hinunter ausbreiten und in manchen Fällen behend in grotesken Gesichtern auslaufen[76]. Findet diese Form der Initiale in beliebiger Weise ihre Verwendung[77], so gibt es verschiedene, aufwendigere Varianten, die gewöhnlich nur an ausgewählten Stellen zum Einsatz kommen: allen gemeinsam ist der in ein rot-blaues Schachbrettmuster zerteilte Buchstabenkörper. Schon dies bildet

---

74 Mazal (1975), S. 50, Abb. 118.

75 Lineare Ornamentform, die einen Zierbuchstaben umspielt; meist ausgeführt mit den Mitteln des Schreibers. Vgl. E. König, "Fleuronnée", in: Lexikon des gesamten Buchwesens^2, Bd. 2, (1989), S. 612; Mazal (1975), S. 50/51.

76 Fol. 3^v, 5^v, 11^v, 24^v, 40^v, 50^v, 53^r, 57^v, 101^v, 105^v, 131^v. Die zu diesem Zeitpunkt allgemeine Verbreitung dieser ursprünglich in Paris und Bologna entwickelten Dekorationsform bestätigt ein Blick in das Buch von Koert (1989); vgl. z. B. die Abb. Nr. 27, 28, 59, 67 und 95. Jene Handschriften stammen alle aus den nördlichen Niederlanden bzw. Utrecht.

77 Sie ist weit über hundert Mal in der Handschrift vertreten.

die erste, einfachste Spielart der Sonderformen[78]. In zweiter Stufe kann eine schmale, in der Mitte segmentförmig ausbuchtende Spange im Schachbrettgrund weiß ausgespart sein[79]. Die nächste Steigerung bringen zarte Grisaillen: Drachen, Fledermäuse und andere spukhafte Ungeheuer, die in die geschwollenen Leibungen der Buchstaben plaziert sind **[Abb. 71]**. Ihre Stellung können sie auch an harmlose Dinge wie Dotterblumen, ein Reh oder eine Erdbeerpflanze abgeben[80] **[Abb. 72]**. Hauptsächlich sollen die Kapitelanfänge auf diese Weise Gewicht erhalten, jedoch erscheinen sie auch zweimal völlig unmotiviert[81] und lassen viermal die Kapitelgrenzen außer acht[82].

Vermehrter Aufwand ist zudem bei vier Initialen betrieben, die Bestandteil des zweiten Akrostichons sind: alle sind sie singuläre Erscheinungen, so auf fol. 49^{v} das "O" aus einer gebogenen Akanthusranke, in dem Anton von Pforrs Wappen hängt, auf fol. 54^{r} das "S", geformt aus Palmenzweigen und einer Banderole, auf fol. 51^{v} das "J", kraftvoll mit breiter Feder in allerlei Schlaufen ausgezogen, an der unteren Spitze mit zartem Blattwerk und oben mit einem Drachenkopf verziert. Als gewöhnlich schmaler Buchstabenkörper ist nicht eigens eine Ecke im Textspiegel für ihn ausgespart. Deshalb kann er sich proportional ums Doppelte vergrößert am Seitenrand ausstrekken[83]. In derselben Manier ist das "O" auf fol. 58^{v} behandelt; allerdings hat man es wieder der normalen Größe angepaßt und auf einen Drachenkopf verzichtet.

Verwandt im Stil, doch ungleich komplizierter sind die Schriftzüge, mit denen auf fol. 1^{r} das Motto "ATTEMPTO" versehen worden ist: als doppelläufige, breite Schäfte, wie Bänder kunstvoll räumlich ineinander verknüpft, besitzen sie Ähnlichkeit mit irischem Flechtwerk, jedoch sind sie auf Grund gotischer Formenprinzipien ent-

---

78 Z. B. fol. 22^{v}, 69^{r}, 80^{v}, 137^{v}, 159^{v}.
79 Z. B. fol. 137^{v}, 150^{v}, 161^{v}.
80 Z. B. fol. 6^{v}, 14^{r}, 31^{v}, 55^{v}, 75^{v}, 91^{v}, 111^{v}, 117^{v}, 120^{v}, 125^{r}, 127^{r}, 130^{r}, 160^{r}, 171^{v}, 180^{v}.
81 Fol. 31^{v}, 127^{r}.
82 Kapitel 11, 12, 13, 15.
83 Dergleichen kommt daher auch bei der schlichten Ausführung vor, z. B. fol. 10^{v}.

schieden stärker zugespitzt **[Abb. 1]**.

Ganz aus der gewohnten Ordnung fallen drei Initialen, für deren luxuriösen Aufwand keinerlei Veranlassung besteht: sie befinden sich willkürlich auf den Seiten 25^{v}, 73^{v}, und 134^{v}. Bemerkenswerter Weise haben sie statt des nur mit zwei verschiedenen Tinten verfertigten Fleuronnées Dekor in Buchmalerfarben erhalten **[Abb. 73, 75/76]**. Jedes Mal ist ein "D" zu dieser unverhofften Auszeichnung gekommen. Eingekastet von einem fahlen, Stein imitierenden, architektonischen Rahmen (fol. 73^{v}, 134^{v}) oder eingekantet von vier blanken Ästen (fol. 25^{v}), verleiht eine rote Grundierung in der Buchstabenmitte mit daraufgesetztem Goldfiligran und ein wenig Blattgold in den Zwickeln dem ganzen mehr Üppigkeit. Hinzu kommt jeweils eine florale Ranke, die, bestehend aus Phantasieblüten und Akanthusblättern, in den Seitenrand hinübergreift. Auf fol. 73^{v} pickt sogar ein kleiner Vogel an einem Erdbeerzweig. Farben sind dabei vielfältig und fein verwendet: von zartem Rosa bis zu Rot, Rot-braun, Grün, Blau, ein wenig Gold, sowie sparsam etwas Gelb, Weiß und Schwarz.

Die weitaus am prächtigsten behandelte Seite stellt die mit dem Text einsetztende dar (fol. 3^{r}) **[Abb. 3]**. Zum einen befindet sich hier die einzige mit einer figürlichen Darstellung geschmückte Initiale: ein "E", zwölf Zeilen hoch, aus rotem Blattwerk, nur der Mittelsteg ist grün und wie ein Band hinter einem eifrig bei der Arbeit dargestellten Schreiber durchgezogen, der unter einem hölzernen Baldachin vor einem Pult mit hochgeklappter Lade sitzt. Offensichtlich handelt es sich um einen Orientalen, vielleicht Berosias (Borzōē)[84], wie Turban, bärtiges Gesicht und fremdländische Schriften, die in zwei vor ihm ausgebreiteten Büchern grob zu unterscheiden sind, nahelegen. Auch hier ist um die Initiale herum Blattgold aufgetragen, welches den Freiraum bis zu den Kanten des plastischen, grauen Rahmens schließt.

An diesen setzt nahtlos an der oberen Ecke ein größerer Rahmen an, der das gesamte Schriftfeld umläuft. Im

---

84 Fischel vermutet etwas mißverständlich dahinter den "legendäre<n> Bidpai der arabischen Übersetzung". Fischel (1962), S. 167.

Prinzip ist es eher eine Doppelleiste, denn innen variieren Rot und Blau (mit Weiß gehöht) in großen Abständen, und außen ist durchgängig eine breitere Linie Blattgold aufgetragen. Das Ganze dient dem Zweck, den an allen vier Seiten entlanggezogenen, verschieden weiten Saum einer bunten, französisch-flämisch[85] anmutenden Bordüre akkurat abzuschließen. Dieselbe Leiste wiederholt sich deshalb auch außen, zum Seitenrand hin orientiert, und grenzt unten einen 6,5 cm, rechts 5,1 cm, oben 3,4 cm und links 2,4 cm breiten Streifen für die Bordüre ab.

Diese Borte hebt neben der figurativen Initiale den Standard dieser Seite und stellt den reichsten textverzierenden Schmuck der Handschrift dar. Ihre Grundlage bilden vereinzelte Akanthusblattranken, die in variablen Farbkombinationen auftauchen: etwa blau/gelb, grau/gelb, grün/grau, rosa/rot/grün, rot/blau, rot/grau usw. Dazwischen sind sowohl Phantasieblüten oder -früchte, als auch reale Pflanzenzweige von Erdbeeren, Veilchen, Rosen und Bartnelken gesetzt. Vielfältig hocken Vögel, in nicht unbedingt naturgetreuem Gefieder (entfernt manchmal einem Reiher, Rebhuhn oder Papageien gleichend) in dem Geflecht.

Daneben bereichern ein Schmetterling, eine Schnecke und eine Biene das Getümmel, auch größere Wesen wie eine Meerkatze und ein Greif finden darin Platz. Ebenso eine männliche Halbfigur, mit rötlichem Bart und grüner Kappe, die durch die von ihm schwungvoll aufgerollte Banderole und dem angehobenen Blick dem Typus eines Propheten entspricht, sich hier jedoch, aufgesetzt auf ein "Blütenröckchen" und umspielt von anderem floralen Rankenwerk, in keiner Weise in irgendeinen Zusammenhang fügt.

Zwei weitere Figuren sind unten auf die Leiste jeweils außen hingestellt: links eine vornehme Dame, in

---

85 Vgl. z. B. die Bordüre eines französischen Stundenbuchs um 1470, abgebildet bei Wieck (1983), Nr. 13, S. 28/29 (Ms. Richardson 7) oder jene vom Meister des Altares in St. Bertin (Simon Marmion ?) bebilderte Handschrift "L'Estrif de Fortune et de Vertu", aus der Dogaer (1987) eine Miniatur als Frontispitz verwendet hat (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9510).

rosa Ober- und dunkelblauem Unterkleid, mit roter Haube, an der ein lang herabwallender, weißer Schal befestigt ist, die mit ihrer einen Hand das seitlich hinter ihr sich befindende Wappen der Gonzaga berührt und rechts ein jugendlicher Engel in goldgelben Gewand, mit innen grauen, außen roten Flügeln, der vor sich das württembergische Wappen fest umklammert hält.

Unzählige kleine, goldene Dornenblätter und Windrädchen füllen die letzten Winkel aus. Im Ganzen wirkt es jedoch, da ein innerer Rhythmus innerhalb der Komposition fehlt, der auch durch keine übergreifende Farbgebung wett gemacht wird, reichlich wahllos und aneinandergestückelt. Bezeichnend für das Fehlen eines sicheren Formenkanons ist auch die Kollision von Bordüre und einer ausschweifenden Kadelle, einem "S", das von der großen Anfangsinitiale "E" zum gewöhnlichen Schriftmaß hin übermitteln soll: beides sind eigentlich grundverschiedene, unabhängige und vor allem separat voneinander auftretende Zierformen, die dilettantisch ineinandergeschoben worden sind.

Einen unsicheren, konzeptionslosen Eindruck hinterlassen auch die gegen Ende des Buches vermehrt auftretenden, zaghaften Ansätze, weiteres Randdekor noch anzubringen: alle diese beliebig über einzelne Seiten versprenkten Versuche stehen isoliert und ohne inhaltlichen oder formalen Bezug da. Einzig kleine "Merkfinger"[86] können als achtungsgebietende Marginalien gelesen werden. Der Rest besteht aus diversem schmalem Zier- und Rankenwerk unterschiedlichster Länge: mal über die ganze Textpartie erstreckt[87], manchmal nur halb so lang[88] und einige Male

---

86 Fol. 77^{r}, 85^{v}, 86^{v}, 88^{v}, 91^{v}, 109^{r}, 110^{v}, 113^{v}, 124^{v}, 128^{r}. Sie heben nicht unbedingt genau die Moral einer Fabel oder eine besonders kluge Sentenz hervor. Vielmehr wirken sie wie private Anmerkungen, die eine eigene Einsicht, welche man schriftlich formuliert wiederfindet, bestätigt und die man betonen will. Mit der ihnen anhaftenden Sorgfalt gehören sie durchaus zum übrigen Rankenwerk. Einem frühen Besitzer möchte man sie als Vermerk nicht zutrauen.

87 Fol. 86^{r}, 129^{r}, 139^{r}, 140^{r}, 141^{r}, 141^{v}, 142^{r}, 143^{r}, 143^{v}, 144^{r}, 144^{v}.

88 Fol. 85^{v}, 95^{v}, 124^{r}, 127^{v}, 145^{r}.

nur über wenige Zeilen hinausgezogen[89].

Dazwischen sind reichlich viele andere kleinteilige Motive eingestreut: kleine Blüten[90], Blätter[91], Beeren[92], Zweige[93], ein Becher mit drei Blumenstengeln[94], eine Lilie, ein Maiglöckchen, eine Kornblume und ein Veilchen[95], ein kleines Herz und ein Stab mit einer herumgewickelten, unbeschrifteten Banderole[96].

Alle diese Zierglossen sind sorgfältig nur mit der Feder ausgeführt worden. Ob eine Bemalung dafür jemals vorgesehen war, kann nicht entschieden werden.

3) Illustration: Insgesamt ist das Buch mit hundertzweiunddreißig Illustrationen ausgestattet. Eine alte Numerierung, die auf den Rahmen der Bilder zu lesen ist, bestätigt scheinbar dieses Ergebnis. Allerdings ist dem unbekannten Schreiber ein Fehler unterlaufen: zwar führt er wirklich die Ziffer 132 auf dem Rahmen der letzten Miniatur an, jedoch hat er auf fol. 168^{r} die Nummern 121 und 122 übersprungen und fährt mit 123 fort, nachdem er auf fol. 167^{r} erst 120 aufgelistet hat. Die korrekte Summe kommt nur aufgrund der Tatsache zustande, daß er mit seiner Zählung erst beim dritten Bild beginnt. In gewisser Weise hat dies Verfahren seine Berechtigung, da die ersten beiden Miniaturen nicht unmittelbar zum Text gehören: auf fol. 1^{r} sieht man ein bildlich verschlüsseltes Exlibris Eberhards (das Motto "ATTEMPTO", die beiden Palmen und die zwei Wappen haltenden Putti) und auf der Rückseite (fol. 1^{v}) eine Dedikationsminiatur **[Abb. 1, 2]**.

Trotz ihrer gesonderten Funktion fügen sich bereits diese beiden Bilder in ein Schema, das in seiner schlichten Ausführung allen nachfolgenden als formale Vorgabe dient: bei allen wird nämlich ein plastischer Rahmen vorgetäuscht. Dem Blick durch diesen Rahmen entspricht etwa

---

89 Fol. 93^{v}, 98^{r}.
90 Fol. 109^{r}, 130^{r}.
91 Fol. 77^{r}, 87^{r}, 94^{v}, 110^{v}, 127^{r}, 128^{v}.
92 Fol. 78^{r}, 94^{v}, 123^{r}.
93 Fol. 111^{r}, 130^{r}.
94 Fol. 130^{r}.
95 Fol. 99^{v}, 123^{r}, 110^{v}, 109^{v}.
96 Fol. 114^{r}, 120^{v}.

der Blick durch ein Fenster: er führt hinaus, in die Ferne, wird aber seitlich begrenzt. In dem Moment, wo der Betrachter an die Kanten des Rahmens stößt, wird er auf seinen Standort zurückverwiesen. Das Buch als solches mit seinen Bildern und Blättern wird realisiert, die Illusion ist zerstört. Diese äußerliche Konstante des Rahmens schafft eine gewisse Gleichförmigkeit gegenüber jedwedem Inhalt. Sie beläßt den Leser in einer geordneten Distanz zur imaginären Welt.

Die beiden ersten Bildseiten haben nun insofern eine besondere Behandlung erfahren, als daß die Rahmen hier detaillierter gezeichnet worden sind. Sie besitzen zum Bildinneren hin ein feingliedrigeres Profil, bestehend aus zwei Kehlen, wohingegen man sich bei sämtlichen anderen mit einer schlichten Leiste begnügt hat. Hier wie dort wird aber die Raumwirkung mit Hilfe Schatten markierender Pinselzüge am oberen und linken Seitenrand erzielt.

Die Miniaturen selbst sind nun als Federzeichnungen angelegt und mit Wasserfarben koloriert. Alle Figuren, sowie Kalila und Dimna[97] und einige andere Tiere, ein Pferd[98], ein Elefant[99], ein Esel[100], Hunde[101] und diverse Katzen[102] sind allerdings durchgängig nur in Grisaille gemalt. Auch für einige Gegenstände wurde diese Farbgebung vorgezogen, vermutlich, weil sie in diesen Fällen jeweils der natürlichen Erscheinung entspricht: wie zum Beispiel bei Bettzeug[103], Tischdecken[104], Kissen[105], Säcken[106], Krügen[107].

Allein Nebensachen wurden mit wenigen, dafür unterschiedlich stark verdünnten Tinkturen überzogen: rot sind

---

97 Fol. 18^{v}, 31^{r}, 35^{v}, 44^{v}, 45^{v}, 53^{v}, 54^{v}, 58^{r}, 62^{r}, 63^{v}, 64^{v}, 65^{v}, 69^{v}, 70^{v}, 75^{r}.
98 Fol. 129^{v}, 135^{v}, 137^{r}.
99 Fol. 96^{v}, 97^{v}, 137^{r}.
100 Fol. 115^{v}, 116^{v}, 163^{r}.
101 Fol. 11^{r}, 89^{r}, 119^{v}.
102 Fol. 175^{r}, 176^{r}, 178^{r}.
103 Fol. 4^{v}, 8^{r}, 34^{r}, 51^{r}, 67^{r}, 102^{v}, 105^{r}, 118^{v}, 134^{r}.
104 Fol. 23^{r}, 73^{r}, 125^{v}, 139^{v}, 151^{r}.
105 Fol. 178^{r}.
106 Fol. 2^{v}, 4^{r}, 4^{v}, 142^{v}.
107 Fol. 4^{v}.

häufig Mützen oder Kappen[108], manchmal Schuhe[109], Schwertgriffe und Schwertscheiden[110], gelb sind sämtliche Kronen und Zepter[111], des weiteren Messerstiele und Lanzen[112], vielfach auch Borten, Ketten und Gürtelschnallen[113]; mit Ocker oder Braun sind Knüppel, Lanzen, Wanderstäbe[114], gelegentlich auch Pelzbesatz übergetüncht[115]; seltener wurde Graublau für Mützen[116] und für Zaumzeug[117] angewendet. Ungeachtet dieser bunten Einsprengsel wirken die Figuren erst durch die natürlich wiedergegebenen Bärte und Frisuren und die durchgängige Rötung ihrer Wangen lebendig.

Zum hauptsächlichen Träger der Farbe aber avancierte die Landschaft. Die Mehrzahl der Tiere[118], sowie Teile der Architektur[119] und Gegenstände der Sachkultur[120] kom-

---

108 Fol. 1^{v}, 2^{v}, 8^{r}, 10^{r}, 25^{r}, 34^{r}, 50^{r}, 52^{v}, 60^{r}, 67^{r}, 73^{r}, 74^{r}, 76^{v}, 84^{v}, 89^{r}, 119^{v}, 123^{v}, 129^{v}, 137^{r}, 147^{r}, 161^{r}, 168^{r}, 169^{v}.
109 Fol. 50^{r}, 125^{v}, 126^{v}, 135^{v}, 137^{r}, 138^{v}, 140^{v}, 146^{r}, 169^{v}.
110 Fol. 50^{r}, 84^{v}, 135^{v}, 137^{r}, 140^{v}.
111 Fol. 1^{v}, 67^{r}, 129^{v}, 131^{r}, 133^{r}, 134^{r}, 135^{v}, 137^{r}, 138^{v}, 139^{v}, 140^{v}, 146^{r}, 147^{r}, 162^{r}, 169^{v}.
112 Fol. 28^{v}, 60^{r}, 73^{r}, 123v, 139^{v}; 4^{v}, 25r, 89^{r}, 118^{v}.
113 Fol. 131^{r}, 133^{r}, 134^{r}, 137^{r}, 138^{v}, 139^{v}, 140^{v}, 146^{r}, 169^{v}.
114 Fol. 8^{r}, 9^{r}, 23^{r}, 25^{r}, 28^{v}, 50^{r}, 68^{v}, 74^{r}, 83^{v}, 118^{v}, 119^{v}, 142^{v}, 161^{r}, 161^{v}, 162^{r}, 163^{r}.
115 Fol. 1^{v}, 140^{v}, 169^{v}.
116 Fol. 25^{r}, 50^{r}, 137^{r}, 147^{r}, 171^{r}.
117 Fol. 135^{v}, 137^{r}.
118 **Adler** (fol. 92^{r}, 101^{r}, 108^{v}), **Affen** (fol. 16^{r}, 46^{v}, 112^{r}, 113^{v}, 142^{v}, 156^{r}, 161^{r}, 161^{v}, 172^{v}), ein **Bär** (fol. 62^{r}, 65^{v}, 69^{v}, 75^{r}, 84^{v}, 153^{r}), ein **Drache** (fol. 173^{v}), **Elstern** (fol. 47^{v}, 152^{r}), **Fische** (fol. 32^{v}, 131^{r}, 174^{r}), **Frösche** (fol. 110^{r}), ein **Fuchs** (fol. 20^{v}, 22^{r}, 26^{v}, 30^{r}, 38^{r}, 40^{r}, 41^{r}, 42^{r}, 58^{r}, 62^{r}, 65^{v}, 69^{v}, 81^{r}, 115^{v}, 116^{v}, 149^{r}, 150^{r}, 153^{r}, 154^{v}, 156^{r}, 159^{r}, 180^{r}), ein **Hase** (fol. 96^{v}, 97^{v}, 99^{r}), ein **Hahn** (fol. 81^{r}), ein **Hirsch** (fol. 18^{v}, 22r, 58^{r}, 65^{v}, 75^{r}, 84^{v}, 88^{r}, 89^{r}, 90^{v}), ein **Hund** (fol. 156^{v}), ein **Igel** (fol. 153^{r}), ein **Kamel** (fol. 38^{r}, 40^{r}, 41^{r}, 42^{r}), ein **Krebs** (fol. 27^{v}), ein **Leopard** (fol. 57^{r}, 58^{r}, 65^{v}, 75^{r}), ein **Löwe**, seine Löwenmutter (fol. 13^{v}, 18^{v}, 30^{r}, 31^{r}, 38^{r}, 39^{r}, 40^{r}, 41^{r}, 42^{r}, 45^{v}, 54^{v}, 57^{r}, 58^{r}, 65^{v}, 75^{r}, 115^{v}, 116^{v}, 148^{r}, 149^{r}, 150^{r}, 154^{v}, 159^{r}), eine **Maus** (fol. 13^{v}, 77^{v}, 80^{r}, 82^{v}, 90^{v}, 99^{r}, 107^{v}, 121^{r}, 122^{v}), ein **"Mushund"** (fol. 99^{r}, 121^{r}, 122^{v}, 123^{v}), ein **Ochse** (fol. 35^{v}, 45^{v}, 103^{v}), ein **Papagei** (fol. 73^{r}), **Raben** (fol. 26^{v}, 28^{v}, 39^{r}, 40^{r}, 41^{r}, 42^{r}, 76^{v}, 80^{r}, 82^{v}, 89^{r}, 92^{r}, 94^{r}, 95^{r}, 99^{r}, 101^{r}, 108^{v}) **Reiher** (fol. 43v, 174^{r}, 179^{r}, 180^{r}), eine **Schildkröte** (fol. 43^{v}, 82^{v}, 88^{r}, 89^{r}, 90^{v}, 112^{r}, 113^{v}), eine **Schlange** (fol. 26^{v}, 28^{v}, 49^{r}, 110^{r}, 119^{v}, 131^{r}, 161^{r}, 162^{r}), **Tauben** (fol. 76^{v}, 77^{v}, 141^{v}, 171^{r}), ein **Wolf**, **Wölfe** (fol. 15^{r}, 38^{r}, 40^{r}, 41^{r}, 42^{r}, 58^{r}, 65^{v}, 75^{v}, 84^{v}, 153^{v}), ein **Ziegenbock** (fol. 58^{r}, 65^{v}, 75^{r}, 154^{v}).
119 **Rote Dächer und Klinkermauern** (fol. 4^{r}, 9^{r}, 23^{r}, 52^{v}, 60^{r}, 62^{r},

men außerdem hinzu. Hier wußte man die malerischen Qualitäten der Farbe geschickt einzusetzen: für die Schilderung des Hintergrunds waren keine scharfumrissenen Details vonnöten, ein dünner Strich genügte, um den Horizont festzulegen, eine schemenhafte Skizze, um eine Hügelkette oder eine Stadtsilhouette anzugeben. Die eigentliche Gestaltung setzt erst mit dem Auftragen der Farbe ein, der knappe Federriß verschwindet dahinter und ist kaum mehr wahrzunehmen. Der unterschiedlich stark zu dosierende Pigmentanteil, sowie die Möglichkeit, aufgrund der Durchlässigkeit von Wasserfarben durch mehrmaliges Überstreichen die Intensität eines Tones kontinuierlich zu steigern, befähigt zu weichen, konturlosen Übergängen. Ebenso können verschiedene Töne kontrastarm ineinander übergleiten, da sie durch den hohen Wassergehalt leicht löslich sind und sich harmonisch auf dem Blatt noch zu Zwischenstufen vermengen.

Das Pergament als Malgrund spricht in der Farbgestaltung wesentlich mit; es bildet die Basis, fungiert als eine Art Weißton, mit dem sich alle Farben notwendigerweise mischen. Die Kunst besteht daher nicht so sehr im völligen Abdecken der Flächen, als vielmehr im Aussparen und im Ausspielen der transparenten Eigenschaften. Gerade

---

63^{v}, 70^{v}, 83^{v}, 103^{v}, 106^{v}, 135^{v}), **braune Fachwerkbalken** (fol. 16^{r}, 23^{r}, 52^{v}, 60^{r}, 81^{r}, 135^{v}, 151^{r}), **Holzdecken** (fol. 10^{r}, 18^{v}, 47^{v}, 65^{v}, 102^{v}, 137^{r}, 139^{v}, 140^{v}, 169^{v}, 178^{r}), **Türen, ein Schober, ein Zaun, ein Brunnen** (fol. 62^{r}, 63^{v}, 70^{v}, 103^{v}, 119^{v}, 135^{v}; 4^{r}; 81^{r}; 97^{v}), **bunte Böden, Säulen und Sandsteinportale** (fol. 1^{v}, 34^{r}, 54^{v}, 64^{v}, 102^{v}, 134^{r}, 139^{v}, 178^{r}; 10^{r}, 31^{r}, 45^{v}, 125^{v}, 126^{v}, 133^{r}; 51^{r}, 105^{r}, 151^{r}).

120 **Betten** (fol. 8^{r}, 34^{r}, 51^{r}, 67^{r}, 102^{v}, 105^{r}, 118^{v}, 134^{r}), **eine Wiege** (fol. 119^{v}), **Tische** (fol. 23^{r}, 125^{v}, 126^{v}, 139^{v}, 151^{r}), **diverse kostbare** (aus Gold und Glas) **und alltägliche** (aus Ton und Zinn) **Gefäße, allerlei Geschirr** (fol. 23^{r}, 34^{r}, 47^{v}, 73^{r}, 79^{r}, 118^{v}, 125^{v}, 126^{v}, 137^{r}, 139^{v}, 151^{r}, 168^{r}, 178^{r}), **Bänke, Hocker, Stühle** (fol. 9^{r}, 10^{r}, 62^{r}, 63^{v}, 70^{v}, 73^{r}, 79^{r}, 102^{v}, 125^{v}, 126^{v}, 134^{r}, 178^{r}), **Throne mit Baldachin und kostbarem Stoffvorhang** (fol. 1^{v}, 18^{v}, 45^{v}, 58^{v}, 133^{r}, 137^{r}, 140^{v}, 146^{r}, 169^{v}), **ein Kasten** (fol. 8^{r}), **ein Korb** (fol. 83^{v}), **ein Faß** (fol. 4^{v}), **Netze** (fol. 32^{v}, 76^{v}, 77^{v}, 89^{r}, 90^{v}, 121^{r}, 122^{v}, 123^{v}), **Leitern** (fol. 163^{r}, 164^{r}), **Boote, eine Brücke** (fol. 15^{r}, 80^{r}, 168^{r}), **Äxte, Spaten** (fol. 2^{v}, 16^{r}, 79^{r}, 171^{r}), **eine Armbrust** (fol. 84^{v}), **ein Schleifstein** (fol. 10^{r}), **eine Kaminsäge** (fol.79^{r}), **Vogelbauer** (fol. 47^{v}, 73^{r}), **eine Harfe** (fol. 10^{r}), **ein Spiegel** (fol. 47^{v}), **ein Blumentopf** (fol.34^{r}) u. ä.

dies erfordert, da es wenig Spielraum zum Korrigieren gibt, eine treffsichere und geübte Hand. Manches Mal sind erstaunliche Effekte gelungen, wie zum Beispiel auf fol. 97^{v} das gleißende Mondlicht über dem seicht schwappenden Meer **[Abb. 93]**.

Darüberhinaus wurde jedoch oft noch weiße Deckfarbe zu Hilfe genommen: so wird der matte Ton des Pergaments heller und strahlender noch einmal überboten. Der Einsatz von Weiß ist daher nicht unbedingt als Retusche zu bewerten. Vielmehr wird das Spektrum um eine Nuance erweitert, bis zum Äußersten ausgeschöpft. Die Verwendung ist prägnant und sparsam. Zusammen mit dem Gebrauch von Schwarz bzw. Schwarzbraun wird eine Lokalfarbe in lichte und schattige Partien zerlegt und somit Raum erzeugt. Die feinen Striche können im Bild Bewegung, Volumen, oszillierendes Licht definieren, wie auf fol. 82^{v} die sich kräuselnden Schaumkronen auf einem lebhaft bewegten Gewässer, auf fol. 154^{v} die schneebedeckt aufblitzenden Hänge eines fernen Bergmassivs oder auf fol. 15^{r} das Aufbauschen einer Zirruswolke und ähnliches **[Abb. 4-6]**.

Konsequent, manchmal jedoch abrupt und unvermittelt, werden die Gesetze der Luftperspektive angewandt. Nach einem mit Weiß, Ocker, Braun und Grün beherrschten Vorder- und Mittelgrund, schiebt sich häufig ein hellblauer, mit Dunkelblau durchsetzter Keil zwischen die Hügelhänge und bestimmt den Hintergrund, so fol. 82^{v} **[Abb. 4]**. Mit einem Trick, nämlich dem plötzlichen Abfallen der Landschaft in eine tieferliegende Senke, enthebt sich der Maler der Mühe, zwischen den Zonen zu vermitteln. Nur gelegentlich hat er es unternommen, Übergänge zu gestalten, z. B. auf fol. 40^{r}, wo im Mittelfeld der Blick einmal nicht mit Erderhebungen verstellt ist, sondern sacht in eine Ebene gelenkt wird, wo Grün und Blau bedächtig ineinander übergleiten **[Abb. 90]**. Sogar die Grenzen zwischen verschiedenen Materien sind einige, wenige Male in blauen Dunst aufgehoben, so auf fol. 16^{r}, wo sich Wasser und Himmel fast nicht mehr voneinander scheiden **[Abb. 7]**.

Die Landschaft wird atmosphärisch begriffen, die optische Gesamterscheinung setzt sich gegenüber einer sepa-

raten Bestimmung und Betrachtung von Einzelheiten durch. Der Bildraum wird nicht mehr hochgeklappt und aufgetürmt, sondern in die Tiefe gestaffelt; der Horizont wird etwa bei der Hälfte der Landschaftsdarstellungen auf zwei Drittel von der Höhe des Blattes, bei der anderen Hälfte in der Mitte desselben festgeschrieben, ist also zum Teil recht niedrig angesetzt. Alles Dargebotene muß somit enger zusammengedrängt werden, zugleich erreicht man aber paradoxerweise eine größere Sicht. Durch einen höheren Augenpunkt und eine - vielleicht farblich manchmal abrupte und in der Konstruktion häufig grobe und pauschale[121] Anwendung der Perspektive wächst der Blick ins Weite, bis sich die Dinge allmählich klein und unscharf dem Zugriff der Augen entziehen. Es ergibt sich eine natürliche Begrenzung des Sehfeldes, welches nicht künstlich durch eine mehr oder minder willkürliche Konstruktion abgeriegelt werden muß. Höchst gewagt ist trotzdem die rasante Verkürzung auf fol. 28^{v}, wo ein Flußlauf zielstrebig ins Nichts ausläuft **[Abb. 8]**.

Viele kleinteiligere oder filigrane Partien sind überhaupt nicht mit der Feder vorgemerkt. Zum Beispiel sind die biegsamen, dünnen Bäume, die fast jeden Schauplatz einer draußen stattfindenden Handlung dekorieren, zumeist aus der freien Hand aufs Pergament gebracht, ebenso kleine Büsche und Gräser, sehr ferne Häuserketten **[Abb. 93]**. Die lockere Hand, mit der hier gearbeitet wurde, zeigt sich ganz offenkundig bei der Kolorierung des Rahmens: Großzügig wurde die Einfassung mit dem Pinsel übergangen. Sehr unterschiedlich konnte dabei die Farbe ausfallen, entweder war sie als ein kräftiges Rotbraun angerührt oder blasser, eher gelblich getönt.

Gänzlich anders ist der Meister bei den in Grisaille belassenen Teilen vorgegangen; aber auch die Mittel dieser Technik wußte er wirkungsvoll zu nutzen: Mit der Feder wurden prägnant und sicher die Konturen von Menschen, Tieren, Architektur und Mobiliar umrissen; Binnenzeichnung ist sparsam, aber präzise zur Schilderung von Mate-

---

121 Vgl. fol. 74^{r}, 101^{r}, 116^{v}, 131^{r}, 141^{v}, 156^{v}, 176^{r}.

rial wie Fell, Gefieder oder Falten, verschiedenen Sorten Stein, Holz oder zur Andeutung von Wiesengrund und Baumrinde angewandt.

Es gibt keine Schraffur, alle plastischen Effekte wurden mit dünnflüssiger, leicht beweglicher Tusche hervorgebracht. Dazu wurde der Pinsel gezielt an den vorgegebenen Linien angesetzt, nahm durch seinen weichen und helleren Farbauftrag ihre Härte und führte allmählich raumgreifend und modellierend mit Grauwertnuancen von ihnen weg.

Trotzdem behält die Federzeichnung aufgrund des nicht überbotenen tiefen Tones der schwarzen Tinte die Oberhand. Ihre lineare Struktur wird geschwächt und gebrochen durch das Auftragen von flächigen Schattierungen und kontrastreich dagegen gesetzten Höhungen, die aber in Hinsicht auf die Farbintensität zurückstehen. Erst dadurch gelingt es aber, eine anatomisch plausibel wirkende Erscheinung zu erzielen, die den durch Bewegung verkürzten und naturgemäß immer abstrahierenden Umriß durch sich abzeichnende Knochen oder aufgeworfene Falten schlüssig zu erklären vermag.

Geschickt ergänzen sich beide Techniken, sie gleiten im Ansatz fast unmerklich ineinander über. Nur ein Künstler mit Routine, der in Gedanken diese nacheinander zu bewerkstelligenden Schritte souverän zusammenfügen kann, beherrscht Wirkungen und Mittel derartig sicher.

Unabhängig von der Qualität der künstlerischen Ausführung gilt es noch zu fragen, welcher Anspruch und welch materieller Aufwand in ihr steckt. Rein formal besehen entfällt ungefähr auf jede dritte Seite eine Miniatur. Fast alle beanspruchen für sich eine eigene Seite oder dulden zumindestens nur wenig Text über sich. Scheinbar in gewissem Widerspruch steht dazu die ausgefallene Technik, in der sie ausgeführt worden sind: als Federzeichnungen in Halbgrisaille.

Die Grisaille erlebte schon im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in Frankreich mit Jean Pucelle in der Buchmalerei eine erste Blüte, erwuchs sogar zu einer re-

gelrechten Mode, brach aber ziemlich unvermittelt wieder ab - nicht aber ohne zuvor, um 1440, auf die Niederlande übergegriffen zu haben[122]. Als Motive für die Einführung dieser Gestaltungsweise werden religiöse Gründe, ebenso die geringeren Kosten sowie ästhetische Erwägungen als Faktoren genannt[123].

Religiöse Motive spielen bei einer derartigen Thematik keine Rolle. Aber schon das Argument einer verbilligten Herstellung gehört in die Diskussion: durch den (partiellen) Verzicht auf Farbe verminderte sich natürlich der materielle Wert. Ein Blick in den Brüsseler Katalog von 1986 reicht aber schon, um sich davon zu überzeugen, daß statt dessen häufig Gold zur Anwendung gekommen ist[124]. Neben dem bloßen finanziellen Aufwand steht dahinter auch ein sehr arbeitsaufwendiges Verfahren. Prinzipiell läßt sich auch sonst wohl kaum behaupten, daß allein Geldmittel ausschlaggebend waren, da für diese Handschriften vielfach fürstliche Auftraggeber nachzuweisen sind[125].

Aber nicht nur die Grisaillemalerei ist mit dem Makel behaftet, die Einschränkung der künstlerischen Mittel als Konsequenz von minder bemittelten Bestellern zu sehen, fast stärker noch steht in diesem Mißkredit die ganze Gattung der Federzeichnungen.

Seitdem Wegener in einem Aufsatz 1926 den Terminus der sogenannten Volkshandschrift aufbrachte und damit die meisten deutschsprachigen Handschriften des Spätmittelalters meinte, ordnete er implizit die nur rasch mit kolorierten Federzeichnungen versehenen Manuskripte einem dem Hof fernstehenden Publikum zu[126]. Kautzsch hatte gute dreißig Jahre zuvor, nämlich 1894, in der ersten grundlegenden Studie zur Geschichte der deutschen Handschriftenillustration schon eine ähnliche Unterscheidung in

---

122 Kat A Brüssel (1986), S. III, IV.
123 Kat A Brüssel (1986), S. IV, V.
124 Vgl. z. B. ebd. die Katalognummern 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 23.
125 Vgl. ebd. die Katalognummern 5, 7, 9, 10, 11, 14, 17, 18, 22, 23.
126 Wegener (1926), Volkshandschriften, S. 316-324.

volkstümliche und höfische Kunst versucht - und letzterer die Malerei mit Buchmalerfarben, ersterer die Federzeichnung zugewiesen. Diese These hatte sich für ihn allerdings sogleich anhand eines Gegenbeispieles als nicht haltbar erwiesen[127]. Lehmann-Haupt allerdings folgte 1929 in seiner Arbeit über schwäbische Federzeichnungen Wegeners Ansatz und operierte mit ähnlichen Begriffen[128]. Wie unbefriedigend der Ausdruck "Volkshandschrift" ist, hat Anzelewski in seiner Rezension über L. Fischel noch einmal herausgestellt, da der Terminus in Wirklichkeit nichts über das Publikum aussagt und von daher eher in die Irre führt[129]. Indirekt schwingt darin vor allem auch ein pauschales Urteil über die künstlerische Qualität mit. Diese ist aber im Einzelnen höchst divergierend, wie die zusammengetragenen Katalognummern bei Lehmann-Haupt vor Augen führen. Ebenso spielt der jeweilige Stil des Meisters eine Rolle: Ein Vergleich zwischen dem handfesten, kargen, fast karikaturenhaft abbreviierten Strich des Wavrin-Meisters[130] mit den porösen, weichen Schraffen des Meisters des "Horarium ad usum angliae" in der Bodleian Library in Oxford[131] macht schlagartig zwei verschiedene Positionen deutlich. Abgesehen davon gilt es zu berücksichtigen, daß gegen Ende des Jahrhunderts durch die Einführung des Buchdrucks eine Handschrift einen Luxusartikel darstellt[132].

Als Hauptkriterium besteht daher das ästhetische Argument. Der den Vorrang genießende Grauton geht harmonisch mit dem Schwarz des Schriftspiegels und dem Weiß des Blattes zusammen, Text und Bild geraten dadurch op-

---

127 Kautzsch (1894), S. 17-19.
128 Lehmann-Haupt (1929), S. 1.
129 Anzelewski (1968), S. 335.
130 Dogaer (1987), S. 90-93.
131 Oxford, Bodleian Library, S. C. 3083: Horarium ad usum angliae ("Queen Mary's Book of Hours"), um 1470. Byvanck/Hoogewerff (1922/25), Textbd., Nr. 118, S. 50, 1. Tafelbd., Tf. 15/16, 37/38, 74.
132 Wegener (1926), Volkshandschriften, S. 321-323, hebt dies selbst heraus. Unter dem Konkurrenzdruck der Druckerpresse bildete sich seit 1450 ein Illustratorenstamm heraus, der sich von den allgemeinen Massenerzeugnissen abhob.

tisch in enge Korrelation[133]. Die in diesem Fall hinzukommenden Wasserfarben mindern zwar den Gleichklang zwischen Schrift und Illustration - doch vernichten sie durch ihre transluzide Eigenschaft den symbiotischen Charakter zwischen Bild und Bildträger nicht. Die Undurchdringlichkeit und die aufgrund einer fast haptischen Beschaffenheit nach festen Konturen verlangende Eigenheit der Buchmalerfarben isolieren das Bildganze; es gewinnt eine eigene, vom Umfeld unabhängige, in sich geschlossene Qualität. Dagegen bietet der Einsatz von graphischen Mitteln mehr Impulsivität und Offenheit. Die Wahl zwischen den Arbeitsmitteln scheint viel weniger eine pekuniäre Ursache zu haben als viel mehr in den Ausdrucksmöglichkeiten zu liegen.

Phillippot verzeichnet für die Wende von der Gotik zur Renaissance eine Vorliebe für die Halbgrisaille[134]. Für ihn entsteht sie überhaupt aus dem Bedürfnis, den mittelalterlichen Bildraum in eine perspektivische Einheit überzuführen, ohne die verschiedenen Realitäts- und Bedeutungsebenen aufzugeben[135]. Ein gewisser Experimentiercharakter haftet ihr also an.

Läßt sich diese These zwar nicht auf diese Handschrift übertragen, so strahlen die Miniaturen doch eine unmittelbare Wachheit und Frische aus, die sie den neuen Tendenzen ihrer Zeit entnimmt.

Literaturüberblick: Zum ersten Mal in das Zentrum einer näheren kunsthistorischen Betrachtung ist die Handschrift 1962 von Fischel gerückt worden[136]. Vorher existierten nur drei verschiedene Redaktionen von Handschriftenkatalogen aus Chantilly: Der erste war vom Herzog von Aumale noch persönlich zusammengestellt worden und erschien postum zum Jahr 1900[137]. Neben einer knappen Beschreibung, fügte er ausführlich Angaben über den Inhalt des Buches und seines Kontextes hinzu. Dem von ihm aufbewahr-

---

133 Mazal (1975), S. 61.
134 Phillippot (1966), S. 238/39.
135 Phillippot (1966), S. 226, 230.
136 Fischel (1962), S. 167-184.
137 Kat S Chantilly (1900), Ms. 680, S. 399-401.

ten Verkaufskatalog des Jahres 1860 folgt er in der Zuschreibung an Israel von Meckenem d. Ä. und fügt am Schluß des Bandes als eine Art Prüfstein eine Abbildung hinzu (fol. 50^{r}).

Eine drastische Kürzung seines Artikels war für die Aufnahme in dem entsprechenden Band der Reihe des Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France unter der Regie von Macon vonnöten, der 1928 herauskam[138]. Zwei Jahre darauf veröffentlichte Meurgey eine Auswahl von Bilderhandschriften mit überarbeiteten Katalogtexten, die stärker Bezug auf Einzelheiten des Textes und der Bilder nimmt[139]. Passagenweise, jedoch ohne dies immer genau kenntlich zu machen, wiederholte er den alten Wortlaut unverändert. So kam es zu einigen Ungereimtheiten: die alte Zuschreibung an Israel von Mekkenem blieb neben einer Neueinschätzung, die das Werk einem namenlosen, südwestdeutschen Künstler zuwies, bestehen[140]. Der deutsche Übersetzer wird weiterhin als unbekannt ausgegeben, obgleich im vorhergehenden Absatz eine Arbeit Wegeners zitiert wird, die Anton von Pforr als Autor benennt[141].

Wegener hatte 1927 das Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des Spätmittelalters der Heidelberger Universitätsbibliothek herausgegeben. Da dort drei weitere Bidpai-Handschriften aufbewahrt werden, ist dies Verzeichnis in unserem Zusammenhang von einiger Bedeutung[142]. Die Handschrift in Chantilly, auf deren Existenz zu diesem Zeitpunkt allein die erste Publikation aus dem Jahr 1900 hinwies, kannte er nicht. An prominenter Stelle versuchte Wegener deshalb, sein Versäumnis nachzuholen. In dem Artikel "Die Buchmalerei der Gotik" für das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte erwähnte er sie ausdrücklich und führte sie als eine der schönsten Bilder-Handschriften der zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts

---

138 Kat S Chantilly (1928), S. IV/V, Ms. 680, S. 137.
139 Meurgey (1930), S. XIII-XVI, Nr. 68, S. 144-148, Abb. XCIX/C.
140 Meurgey (1930), S. 145, 147.
141 Meurgey (1930), S. 147.
142 Wegener (1927), S. 91-96: cod. pal. germ. 466, pal. germ. 84, pal. germ. 85.

an[143].

Ähnlich war es aber auch der philologischen Forschung ergangen: Holland und Benfey konnten die Handschrift verständlicherweise noch nicht kennen, da ihre Untersuchungen zur Texttradition 1860 bzw. 1862 veröffentlicht worden sind[144]. Potratz' Überlieferungsstudie aus dem Jahr 1932 hat sie allerdings ebenso wie der Beitrag von Klapper 1933 über Anton von Pforr nicht wahrgenommen[145]. Erst im Nachtragsband zur ersten Ausgabe des Verfasserlexikons gibt Denecke 1955 einen Nachweis für dieses Manuskript[146].

Eine konkrete Vorstellung war jedoch mit diesen wenigen Belegen in der wissenschaftlichen Literatur nicht zu erreichen, leicht zugängliches Abbildungsmaterial war rar. Meurgey hatte in seinem Band zwei Tafeln (Tf. XCIX, C) mit je einer Miniatur für diese Handschrift reserviert (fol. 1^{v}, 8^{r}). Einen tieferen und umfaßenderen Eindruck verschaffte erst die schon zu Beginn zitierte Arbeit Fischels, die mit insgesamt 13 Reproduktionen aufwarten konnte (Abb. 1 = fol. 1^{r}; 2 = 1^{v}; 3 = 10^{r}; 4 = 102^{v}; 5 = 134^{r}; 6 = 168^{r}; 7 = 11^{r}; 8 = 115^{v}; 9 = 84^{v}; 10 = 108^{v}; 11 = 23^{r}; 12 = 137^{r}; 13 = 129^{v}). Ein Jahr darauf folgte von ihr eine weitergefaßte Studie, in der sie auch die Drucke dieser Fabeln, die 1481/82 und 1483 in Urach und Ulm verlegt und reich mit Holzschnitten illustriert worden sind, bespricht[147]. Vier neue Abbildungen sind hier abgedruckt (Abb. 40 = fol. 2^{r}; 45 = 178^{r}; 48 = 81^{r}; 50 = 38^{r}).

In Folge ihrer eingehenden Auseinandersetzung mit diesen Miniaturen gelangte Fischel zu einer fundierteren kunsthistorischen Einschätzung und schrieb dieselben einem namentlich nicht bekannten, deutschen Nachfolger von Dieric Bouts zu[148]. Dieser Vorschlag gewinnt zusätzlich an Plausibilität, weil die Mutter Graf Eberhards der Kirche in Ehningen einen Altar stiftete, der eine Komposi-

---

143 Wegener (1948), Sp. 1500.
144 Holland (1860); Benfey (1862), S. 138-187.
145 Potratz (1932), S. 313-332; Klapper (1933), Sp. 93-96.
146 Denecke (1955), Sp. 48.
147 Fischel (1963), S. 64-91.
148 Fischel (1962), S. 170-184.

tion von Dieric Bouts wiederholt[149].

Meurgey hatte bereits für die äußerst sorgfältig gezeichnete Dedikationsminiatur eine Affinität zum Stil Rogier van der Weydens konstatiert[150]. Beide Feststellungen zielen in dieselbe Richtung, daß die Miniaturen stark niederländisch geprägt sind.[151]

Die germanistische Forschung hat dies als Ergebnis kritiklos übernommen. Geißler legte 1964/1974 die Summe seiner diversen Studien zum Buch der Beispiele in einer kritischen Textedition anhand aller ihm bekannten Handschriften und Drucke vor[152]. Zuletzt hat Gerdes 1978 Skepsis in bezug auf die dort vorgenommenen Datierungen angemerkt[153].

---

149 Fischel (1962), S. 182; dies. (1963), S. 69.
150 Meurgey (1930), S. 145.
151 Bereits die handschriftliche, in den Band hineingelegte, italienische Mitteilung hatte eine flämische Zuschreibung vorgenommen ("miniati...eseguiti da valente, o valenti Artisti Fiamminghi").
152 Geißler (1964/1974), Bd. 1 und 2.
153 Gerdes (1978), Sp. 403.

II. Vorlagensuche und Kontext

a) Gleichzeitige deutschsprachige Handschriften und Drucke

Insgesamt ist das "Buch der Beispiele der alten Weisen" in vier illustrierten Handschriften überliefert: Neben dem Manuskript 680 aus Chantilly existieren drei weitere unter den Signaturen cod. pal. germ. 466, pal. germ. 84 und pal. germ. 85 in der Heidelberger Universitätsbibliothek[1]. Sie alle gehören in das ausgehende 15. Jahrhundert.

Exakt läßt sich ein weiteres Manuskript, Ms. 1996 der Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, auf das Jahr 1489 datieren. Jedoch hat es im Unterschied zu den vorherigen nur einhundertundzwanzig Lücken[2] im Text in einer Höhe von zwölf bis zu zweiundzwanzig Zeilen; sie belegen, daß Bildschmuck vorgesehen war.

In einem ähnlichen Stadium war auch die Arbeit an einem Manuskript steckengeblieben, dessen Entstehung um 1490 veranschlagt wurde und das im Antiquariat Laurence Witten, Southport (Connecticut), 1980 für $ 8500 angeboten worden ist[3]. Später sind allerdings in die dort ausgesparten Zeilen einzelne Holzschnitte aus Drucken mit der Uracher[4] und Straßburger[5] Bilderfolge vom "Buch der

---

1 Vgl. Wegener (1927), S. 91-97; Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 33-38.

2 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 39. In einer früheren Arbeit verzeichnete derselbe allerdings 123 Zwischenräume: Ders. (1963), S. 450.

3 Antiquariatskatalog Witten, Nr. 6, S. 9/10, mit 1 Abb. Den Hinweis hierauf sowie Kopien der entsprechenden Seiten verdanke ich Herrn Prof. Dr. N. H. Ott, Bayerische Akademie der Wissenschaften München.

4 Angefertigt wurden diese Holzschnitte für den Erstdruck des Buches der Beispiele durch Konrad Fyner; mit Hilfe der Typenkunde läßt sich sein Unterfangen in seine Uracher Zeit um 1480/81 verlegen. Wiederverwendet wurden sie von Johann Prüss in Straßburg für die lateinische Edition desselben Werkes, die in dem Zeitraum von 1485 bis 1489 erfolgte. Ein Teil tauchte gegen Ende des Jahrhunderts in zwei spanischen Ausgaben in Zaragoza und Burgos wieder auf. Vgl. Geißler (1967), S. 20; ders., (1965), S. 17/18; Bühler (1936), S. 70-72, Abb. 1-3.

5 Hans Grüninger verlegte 1501 und 1529 das Buch der Beispiele der alten Weisen in Straßburg. Er verwendete ohne inhaltliche Bezug-

Beispiele der alten Weisen" eingeklebt worden[6].

Ein siebtes handschriftliches Textzeugnis stellt die Wolfenbüttler Handschrift cod. guelph. 71. 13 Aug. 2° dar, die jedoch nicht mehr dem 15. Jahrhundert zuzurechnen ist. Geißlers Angaben sind in diesem Punkte mißverständlich: der Zeitpunkt der Niederschrift ist keinesfalls 1484, obgleich diese Jahreszahl auf fol. 1r im Titel aufgeführt wird[7]. Vielmehr wird nur aus der Quelle zitiert, aus der dieses Exzerpt gezogen worden ist und das der Schrift zufolge mit Sicherheit erst dem 16. Jahrhundert angehört[8].

Ob diese völlig schmucklose Abschrift nun ein weiteres, verlorengegangenes Manuskript voraussetzt - da keines der oben genannten sich präzise dem Jahr 1484 zuweisen läßt - oder ob vielleicht einer der vielzähligen Drucke als Vorlage diente, hatte Holland 1860 aufgrund seines Lesartenvergleichs zugunsten der letzteren Möglichkeit entschieden. Er legte der Wolfenbüttler Handschrift den Druck von Lienhard Holl aus dem Jahr 1484 zugrunde[9].

Geißler hat diese Abhängigkeit nicht ausdrücklich bestätigt, jedoch geht dieser Sachverhalt aus dem von ihm erstellten Stemma hervor[10]. Allgemein äußerte er seine Bedenken: immer wieder durchkreuzten einzelne Wörter eine erforderliche durchgängige Stringenz. Es sei deswegen nicht auszuschließen, daß der Text ursprünglich einmal reicher und mit mehr Varianten überliefert gewesen ist

---

nahme zum Teil Holzschnitte aus seinen früheren Buchproduktionen und benutzte ansonsten recht frei die für Lienhart Holls Ulmer Ausgabe von Anton von Pforrs Text entworfenen Bilder als Vorlage (zuerst 1483). Seine Kopien sind durch ein Zerlegen der Bildstöcke in zwei oder drei Teile häufig ohne Mühe zu erkennen. Alle vier ehemals in Berlin vorhandenen Exemplare sind im Krieg verlorengegangen. Vgl. Geißler (1967), S. 32-35; Muther (1922), Bd. 1, S. 78.

6 Mit Sicherheit wurden achtzehn Holzschnitte aus der Uracher und dreiundsechzig aus der Straßburger Folge eingesetzt; einer ist unidentifiziert. Antiquariatskatalog Witten (1980), S. 10.

7 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 42/43.

8 Dies hat Heinemann (1898), Nr. 2692, S. 367, - den Geißler gleichwohl zitiert - bereits herausgestellt.

9 Holland (1860), S. 199.

10 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 23.

und wir nurmehr heute keine Kenntnis davon haben[11].

Geißler führte auch die Straßburger Handschrift, die Holland noch nicht kannte, auf einen anderen Druck (von Hans Schönsperger aus dem Jahr 1484) zurück[12]. Derselbe Druck könnte auch die Basis für die Handschrift bei Laurence Witten gewesen sein. In seinem Katalog äußerte man jedenfalls diese Vermutung[13].

Daß Handschriften auch nach Drucken angefertigt wurden, ist für das 15. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Es war billiger, ein Buch selbst abzuschreiben, als ein gedrucktes Exemplar zu erwerben[14]. Bezeichnenderweise sind die drei letztgenannten Handschriften (Straßburg, Laurence Witten, Wolfenbüttel) alle auf Papier geschrieben und nicht mit Illustrationen versehen.

Die Erfindung des Buchdrucks bedeutete für die Handschriftenproduktion kein abruptes Ende, vielmehr existierten beide einige Zeit ungestört nebeneinander.

Die Tatsache, daß bis zum Ende des 16. Jahrhunderts allein siebzehn Drucke von diesem Buch erschienen sind, belegt zur Genüge seine weite Verbreitung und bezeugt seine ausgesprochene Popularität[15]. Allein sieben sind davon noch in den letzten beiden Dezennien des 15. Jahrhunderts herausgekommen. Besonders zwei Drucker verdienen hier ein besonderes Interesse, da ihre Ausgaben mit zwei voneinander unabhängigen Bildzyklen ausgestattet sind: Der erste ist Konrad Fyner, der seine Offizin um 1479/80, wenn nicht - nach neuerer Auffassung - bereits 1478 von Esslingen nach Urach, dem damaligen Regierungssitz des

---

11 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 22.
12 Geißler (1967), S. 29; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 23.
13 Antiquariatskatalog Witten (1980), S. 9.
14 Vgl. Bühler (1960), S. 16, 26, 32/33.
15 Die Drucke sind von Geißler zusammengestellt. Vgl. Geißler (1967), S. 18-46; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 43-105. Vom Gesamtkatalog der Wiegendrucke sind erst Bde. 1-8 Lfg. 1, Leipzig 1925-1940, und in einer zweiten, durchgesehenen Auflage Bde. 1-7, Stuttgart 1968, sowie Bde. 8 bis 9 Lfg. 2 (Eike von Repgow - Flühe), Stuttgart 1978-85, in einer Neuausgabe erschienen. Der Artikel über das Buch der Beispiele ist unter Johann von Capua zu erwarten. Geißler hat die längst zusammengestellten, jedoch ungedruckten Materialien der Kommission eingesehen, eingearbeitet und soweit auch auf den damals neuesten Stand gebracht. Vgl. Geißler (1965), S. 10.

Grafen Eberhard im Bart, verlegte[16]. Das Bemerkenswerte dabei ist, daß vermutlich Eberhard diesen Umzug mit angeregt hat. Fyners programmatisch wirkender Themenwechsel von lateinischen Traktaten klassischer, theologischer Autoren zu modernem erbaulichem Schriftum hin gibt Anlaß, ihn in Zusammenhang mit der reformerischen Bewegung der Brüder vom gemeinsamen Leben zu sehen, die Eberhard ebenfalls 1478 nach Urach geholt hatte[17]. Zeitlebens war der Graf dieser Kongregation eng verbunden, die ihren Lebensunterhalt mit Produktion und Verkauf von Büchern bestritt[18].

Das "Buch der Beispiele..." verließ Fyners Presse ohne Angabe von Ort und Jahr. Mit Hilfe der Typenkunde läßt sich seine Entstehung aber mit Sicherheit in die Uracher Zeit einreihen, da es mit der sogenannten dritten Type gedruckt worden ist, die erst nach seinem Fortgang aus Esslingen zur Anwendung gekommen ist[19].

Insgesamt erlebte die Uracher Ausgabe zwei Auflagen, die sich in geringfügigen, aber recht aufschlußreichen Details unterscheiden: zum einen ist der Holzschnitt, der bei der einen Edition versehentlich auf den Kopf gestellt wurde, bei der anderen richtig herum gedreht **[Abb. 9]**[20], zum anderen fallen zwei Holzschnitte von den anfänglich einhundertachtundzwanzig bei dem Druck, der das Bild 344 korrekt bringt, ersatzlos weg (Schramm Nr. 308, 391), das Fehlen eines dritten (Schramm Nr. 349) aber wird durch die Wiederholung eines ähnlichen Motivs verdeckt (Schramm

---

16 Geldner (1968/1970), Bd. 1, S. 206, 228; Amelung (1979), S. XVII.

17 Hammer (1938), S. 69, 76-78; Amelung (1979), S. XIX. 1480 verlegte Fyner ein deutsches Gebetbuch, dessen Text der standardisierten Übersetzung der Brüder vom gemeinsamen Leben folgt. Vgl. Irtenkauf (1962), S. 193, 196.

18 Nach Urach folgten weitere Niederlassungen. 1492 gründete Eberhard für die Brüder das Stift St. Peter zum Einsiedel, das er später für sich als Grablege bestimmte. Vgl. Amelung (1979), S. 347. Weder Hammer noch Amelung sehen den Buchdrucker Konrad Fyner und die Brüder vom gemeinsamen Leben als Konkurrenten an. Der Propst des Stiftes in Urach, Gabriel Biel, gab bei Konrad Fyner zwei Grammatiken in Druck. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), S. 176 und Kat. Nr. 185.

19 Hammer (1938), S. 72.

20 Alle Holzschnitte sind abgebildet bei Schramm (1926), Abb. 280-413.

Nr. 307)[21]. Damit steht die Reihenfolge der beiden Drucke zueinander fest: der mit den vollzähligen Holzschnitten ausgestattete muß der frühere sein.

Abgesehen von den Bildern ergibt sich beim Textvergleich noch eine gravierende Differenz: Der erste Druck[22] überliefert die beiden Akrosticha, die Eberhard und Anton von Pforr nennen, ebenso perfekt wie die Handschrift in Chantilly. Der zweite Druck[23] bietet die beiden jedoch nurmehr in rudimentärer Form[24]. Ersteres erscheint nicht allzu verwunderlich, da sich seit Konrad Fyners Niederlassung in Urach ohne jede Schwierigkeit direkte Kontakte zum Hof denken lassen[25]. Die Akrosticha sind nichts anderes als eine Widmung, auf die - bei Akzeptanz - eine profane Gegenleistung an den Autor zu erfolgen pflegte[26]. Eberhard hatte demnach die Protektion für diese Übersetzung übernommen. Konrad Fyner war die Situation bekannt, er wurde mit hinzugezogen, sei es nun von Eberhard oder von Anton von Pforr: auf alle Fälle hat er für seinen Druck ein Manuskript aus erster Hand erhalten; die Wiedergabe des Textes ist in der Sorgfalt von allen anderen überlieferten Textzeugen unübertroffen[27]; selbst die Handschrift aus Chantilly, die doch so enge Bezüge zum Grafen aufweist, fällt dagegen ab.

Umso erstaunlicher ist es deshalb, daß der zweite Druck dieses Verhältnis nicht mehr wiederspiegelt. Man hat Überlegungen angestellt, ob Konrad Fyner bankrott gegangen oder zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war. Nach 1481 ist Fyners Name nirgendwo mehr nachzuweisen; 1482 allerdings tauchen Teile seines Inventars in Reutlingen beim Drucker Johann Otmar auf; andere Teile waren wahrscheinlich nach Stuttgart und nach Straßburg ver-

---

21 Vgl. Bühler (1936), S. 68, 70.
22 Copinger (1895/1902), Bd. 2, Nr. 1360.
23 Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. 4028.
24 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 49.
25 Eberhard pflegte zum Beispiel offene Briefe, die er mit Gegnern wechselte, drucken zu lassen. Vgl. Hammer (1938), S. 73.
26 Hammer (1938), S. 79; Fischel (1963), S. 26, Anm. 26; Theil (1983), S. 127.
27 Potratz (1932), S. 325

sprengt[28]. Dennoch muß ein Nachfolger Konrad Fyners den Werkstattsbetrieb in Urach - wenn er sich auch nicht im gesamten Besitz des Nachlaßes befand - aufrechterhalten haben.

Für die Datierung der beiden Drucke ergeben sich damit äußere Orientierungshilfen: der erste muß nach dem Umzug nach Urach, aber noch vor Ablauf des Jahres 1481 fertiggestellt worden sein. Der zweite muß noch in Urach, aber vor der Verlegung der Werkstatt 1483 nach Stuttgart, die sich in Folge des Regierungssitzwechsels zu Anfang desselben Jahres vollzog, die Presse verlassen haben[29].

Bei dieser lokalen und biographischen Einkreisung durch die Handschrift aus Chantilly und des Fynerschen Drucks auf den Grafen Eberhard und seinen Regierungssitz Urach hin, drängt sich geradezu ein Vergleich zwischen der Handschrift und dem Druck auf. Vor allem erhebt sich die Frage, in welchem Abhängigkeitsverhältnis sie zueinander stehen, was folglich früher und was später zu datieren ist.

Das Ergebnis ist frappierend und läßt weiterhin die vielfältigsten Interpretationen zu: Denn textlich gesehen zeigen beide einen hohen Grad an Verwandtschaft[30], was die Bildgestaltung aber betrifft stimmen sie nie eindeutig überein.

Abgesehen davon, daß die Handschrift aus Chantilly im ganzen vier Abbildungen mehr zu bieten hat, haben einzelne Illustrationen durchaus nicht immer ihre gegenseitige Entsprechung. Entweder ist eine ganz andere Stelle aus der Handlung zum Thema des Bildes erhoben, oder es ist ein späterer bzw. früherer Moment innerhalb des Ablaufs einer Szene umgesetzt: So haben die Abbildungen bei Schramm Nr. 319, 331, 334, 340, 345, 346, 353, 363, 374, 381, 390, 391, 395, 401, 406 und umgekehrt die Miniaturen

---

28 Hammer (1938), S. 74/75.
29 Hammer (1938), S. 75. Geißler hat für den ersten Druck die Zeit um 1480/81, für den zweiten um 1481/82 festgeschrieben, vgl. Geißler (1967), S. 19, 21. Sowohl Bühler (1936), S. 68, als auch Schreiber (1910/1911), Bd. 1, Nr. 3483 plädieren bei dem zweiten Druck mit Hammer für 1482.
30 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 22-24.

der Handschrift auf fol. 57^r, 58^r, 74^r, 88^r, 89^r, 90^v, 101^r, 115^r, 140^v, 141^v, 149^r, 152^r, 156^v, 159^r, 161^v, 164^r, 169^v, 171^r, 174^r, 179^r kein direktes Gegenüber.

Manchmal dagegen wird eine andere Erzählhaltung eingenommen. Sehr signifikant dafür ist die Geschichte von den vier jungen Männern, die sich vor den Toren einer Stadt zusammengefunden haben und dort beratschlagen, wie ein jeder für sie alle nach seinen Fähigkeiten für ihren Unterhalt aufkommen könnte[31]. Der eine ist ein Königssohn, der ganz auf Gottes Ordnung vertraut, der andere ein Kaufmannssohn, der sich auf Vorsorge und Vernunft verläßt, der dritte ist der Sohn eines Edelmanns, dem Jugend und Schönheit alles bedeuten, der vierte ist ein Wanderer, dem Fleiß und Übung einzig solide erscheinen. Jeden Tag zieht nun ein anderer von ihnen in die Stadt und versucht sein Glück.

Der Entwerfer der Fynerschen Holzschnitte macht sich die Mühe, die spezifische Geschichte eines jeden einzelnen in ein eigenes Bild umzusetzen **[Abb. 10-13]**, der Illustrator für Chantilly liefert zwar ebenfalls vier Bilder, verharrt jedoch dreimal an demselben Fleck, nämlich vor den Toren der Stadt, und läßt wechselweise einen Gesellen nach dem anderen beladen mit verschiedenen Töpfen und Krügen abends zu den anderen zurückkehren. Im Grunde genommen bietet er mit geringen Variationen dreimal hintereinander dieselbe Szene; die vierte Miniatur schmückt er dafür dann besonders prächtig aus **[Abb. 14-16; 52]**.

Vielfach ist es die völlig andere räumliche Aufteilung, die schon den Unterschied ausmacht. Allgemein sind die Bilder bei Fyner - bedingt durch die Technik - schlichter, im Vergleich mit Chantilly erscheinen sie manchmal fast roh; aber sie sind zugleich auch dramatischer, mit Bedacht sind die Höhepunkte einer Handlung ausgewählt, das Geschehen ist an diesen Holzschnitten leichter abzulesen als an den Illustrationen von Chantilly, wo sich der Künstler liebevoll in der Schilderung von Landschaft und Beiwerk ergeht. Chantilly zeigt eher

---

31 Vgl. den Text der Geschichte bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 148-151.

die jeweils Handelnden statisch, miteinander ins Gespräch verwickelt, ohne daß deren Thema deutlich wird; bei Fyner wird hingegen der Inhalt der Rede in das Bild transponiert **[Abb. 5; 17/18]**[32].

Fischel hat Fyners Zyklus aufgrund der knappen figürlichen Beschreibungen und der modischen Eigenheiten als den älteren im Verhältnis zu Chantilly charakterisiert[33]. Ihr Argument, daß dieser Meister noch zu einer altertümlichen, nämlich "kontinuierenden Erzählweise" neigt[34], scheint hingegen entkräftet, wenn man dies genau nachzuweisen sucht: allein zwei Bildstöcke sind mir in diesem Zusammenhang aufgefallen (Schramm Nr. 305, 306).

Daneben gibt es regelrecht inhaltliche Diskrepanzen: Der Reißer der Fynerschen Druckstöcke hat einmal den Beginn einer eingefügten Geschichte nicht registriert und deshalb automatisch die Figur aus der übergeordneten Erzählung für sein Bild beibehalten (Schramm Nr. 290). So wird statt eines Menschen ein Ochse von einem Rudel Wölfe ins Wasser gejagt **[Abb. 6; 19]**[35]. Unerklärlich bleibt

---

32 Der entsprechende Text findet sich dazu bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 45/46. Die Holzschnitte Schramm (1926), Nr. 317 und 318 müssen nach dem Gang der Erzählung bei Fyner versehentlich vertauscht worden sein. Weitere Vergleiche bieten sich z. B. zwischen Schramm Nr. 324 mit fol. 60^{r}, Nr. 346 mit fol. 90^{r}, Nr. 363 mit fol. 115^{v}, Nr. 381 mit fol. 140^{v} an.

33 Fischel (1963), S. 70.

34 Damit wird von ihr das mehrmalige Auftreten ein und derselben Figur innerhalb eines Bildes in verschiedenen Handlungsmomenten umschrieben. Vgl. Fischel (1963), S. 8, 70.

35 Vgl. den Text zu dieser Geschichte bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 16. Dies könnte natürlich auch der Beleg dafür sein, daß dem Fyner-Meister tatsächlich ein anderer Bilderzyklus, nämlich der aus einer vermutlich verlorengegangenen, lateinischen Handschrift, vorgelegen hat. Denn in der lateinischen Druckausgabe, die erst nach Fyners Edition durch J. Prüss in Straßburg erfolgte, hebt die eingeschobene Erzählung ausdrücklich mit einem Ochsen als Subjekt wieder an: "Quoniam cum exiret **bos** ad silvam pro pascuis...", (Geißler (1960), S. 52). Alle erhaltenen lateinischen Handschriften (siehe Kapitel II b) geben hingegen kein spezifisches Subjekt an, es heißt für "bos" einfach "quidam" (Ford (1980), S. 343); es existiert aber im Gegensatz zum Druck in den Handschriften ein Bildtitulus, aus dem klar hervorgeht, daß ein Mensch als Handelnder gedacht ist (Ford (1980), S. 344). Benfey (1859), Bd. 2, S. 100, änderte seine ursprüngliche Meinung, daß die Version mit dem Stier die bessere Rezension darstellte, und setzte später ein Mißverständnis auf Seiten Johann von Capuas voraus, ders. (1862), S. 503. Ob und inwieweit hier ein Zusammenhang mit der Heidelberger Handschrift cod. pal. germ.

hingegen im 5. Kapitel das Ersetzen des Raben durch eine Maus (Schramm Nr. 352 - fol. 99^{r}).

Ob Eberhard im Bart einen Druck aus Fyners Werkstatt besessen hat, dafür gibt es gegenwärtig keinen stichhaltigen Beweis. Zwar trägt ein Exemplar der ersten Auflage in der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz[36] auf dem Vorder- sowie auf dem Rückendeckel das württembergische Wappen, aber es ist bereits das seit Erhalt der Herzogswürde aufgebesserte, das von 1495 bis 1789 seine Gültigkeit hatte[37]. Fischel hat diese Inkunabel noch ohne Bedenken Eberhards Besitztümern zugeschlagen[38]; Geißler lehnte unter Berufung auf Amelung diese Annahme ab[39]; denn alle Bände - sowohl Handschriften als auch Drucke - die sich heute als ehemaliger Bestandteil von Eberhards Bibliothek erweisen, tragen innen, auf dem Vorsatzblatt oder zu Textbeginn, einen Besitzervermerk in Form seines Mottos "Attempto" oder seines Wappens, gelegentlich zusammen mit dem Erwerbungsjahr oder auch seinem Signet, der Palme[40]. Die Provenienz der Berliner Inkunabel läßt sich frühestens mit Nicolaus Ochsenbach (1562-1626), dem Schloßhauptmann von Hohentübingen - der demnach in württembergischen Diensten stand - absichern[41].

---

84 besteht, für die Wegener (1927), S. 94, drei Überklebungen auf fol. 28^{r}, 40^{r} und 59^{r} angibt, mit denen jeweils ein Ochse durch einen Menschen ersetzt wird, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr nachgeprüft werden.

36 Voulliéme (1906), Nr. 2673. Geißler hat das Exemplar ausführlich beschrieben, vgl. (1967), S. 19-21; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 43-48.

37 Alberti (1889/1916), Bd. 1, S. XII/XIII.

38 Fischel (1963), S. 70.

39 Geißler (1967), S. 20.

40 Kat A Stuttgart (1985), unter Nr. 146, Abb. 45, 49, 51, 52.

41 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 45/46; Holland (1860), S. 258/259. Die eingefügte, kolorierte Federzeichnung des Grafen Eberhards in der Berliner Inkunabel auf Blatt a 1^{r} findet sich in ähnlicher Form in zwei anderen Bänden der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, wovon der eine mit Sicherheit ebenfalls N. Ochsenbach gehörte. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 188, Abb. 85 (Gabriel Biel, Stiftung von St. Peter zum Einsiedel, Statuten, Stiftungs- und Bestätigungsbriefe, 1492); Uhland (1985), S. 12, Abb. S. 101 (Jacobus de Voragine, Mariale, 1497). In die Ochsenbacher Bibliothek sind immerhin auch zwei Handschriften gelangt, die aus den Beständen Eberhards herrührten. Vgl. Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 2/2/2 (1975), S. 39 (HB V 24a) und Bd. 2/5 (1975), S. 35 (HB XV 65). Siehe auch

Der zweite Drucker, der sich daran versuchte, das "Buch der Beispiele der alten Weisen" zu verlegen, war Lienhart Holl in Ulm. Drei Auflagen hat das Werk unter seiner Ägide erlebt; alle drei sind mit einem Kolophon versehen und deshalb zeitlich ohne Schwierigkeiten fest in den Jahren 1483 und 1484 zu verankern[42]. Die ersten beiden Ausgaben sind rasch hintereinander in der Mitte des Jahres 1483 erschienen[43]. Sie wurden ebenso wie Fyners Drucke mit einhundertsechsundzwanzig Holzschnitten ausgestattet, fallen aber im Format größer aus[44]; sie nehmen nämlich alle eine ganze Seite für sich in Anspruch, wohingegen sie sich bei Fyner nur über halbe Seite erstrecken.

Fischel hat den Rang der Ulmer Holzschnitte hervorgehoben und sie als Meisterwerke ihrer Art, als Höhepunkt der schwäbischen Kunst bezeichnet[45]. Die Darstellungsweise bezieht sich auf das Wesentliche. Die Zeichnung ist großzügig angelegt, kräftig und entschieden sind die Linien gezogen; das Ganze zeugt von großer Souveränität.

Kaum eine Verbindung läßt sich zwischen diesen und den Fynerschen Bildern herstellen. Trotzdem hat Weil sogar das Verhältnis umgekehrt und behauptet, der Fynersche Meister habe sich an den Hollschen Holzschnitten orientiert[46]! Das Vergleichsmoment sieht er in dem betont schlichten und einfachen Stil, den der Fynersche Meister zu imitieren suchte[47]; um aber noch original zu wirken,

---

Kapitel II c.

42 Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. *4029, *4030, *4031; Copinger (1895/1902), Bd. 1, Nr. *4031. Vgl. Geißler (1967), S. 22-28; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 51-61; Amelung (1979), S. 292-297.

43 Unsicher ist zwischen ihnen die Frage der Priorität: Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. *4029 ist datiert "auff den .XXVIIJ. tag des mayenß", Hain Nr. *4030 "an ſant Jacobs abent" - was sowohl den 25. Juli (= Jacobus d. Ä.) als auch den 1. Mai (= Jacobus d. J., meist mit Philippus) meinen kann. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 24/25; ders. (1967), S. 26.

44 Vgl. die Faksimileausgabe von Lienhart Holls Druck hrsg. von Uhl (1970), nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek.

45 Fischel (1963), S. 91.

46 Weil (1923), S. 45/46.

47 Winkler (1949), S. 68, geht auf Weils These kurz ein. Er hält es ebenso für möglich, daß dem Uracher Meister die Hollschen Drucke vorgelegen haben, aber er argumentiert umgekehrt: die Klarheit dieser Vorlage regte ihn gerade zu seiner lebhafteren, etwas wir-

vermied er eine direkte Kopie. Diese Argumentation scheint mir das damalige zeitgenössische Verständnis von geistiger Urheberschaft zu verfehlen. Denn ohne solche Skrupel haben 1484 Hans Schönsperger die Fynerschen[48] und 1485 Konrad Dinckmut die Hollschen[49] Holzschnitte kopiert.

Abgesehen davon ist eine spätere Datierung der Fynerschen Drucke vonnöten: erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1483 dürfte die Uracher Edition die Presse verlassen haben. Typenkundlich könnte diese These noch Stand behalten[50]. Keine Erklärung aber liefert sie für die Verschiedenheiten der Fynerschen Ausgaben. Die philologischen Studien haben zudem ergeben, daß der Fynersche Text keinesfalls von Holls Redaktion abhängt[51]. Im Gegenteil, gerade von den zwei Versionen, die die Textkritik unterscheidet, stehen die Hollsche Ausgabe und die Fynersche unabhängig nebeneinander. Der Ulmer Druck birgt zahlreiche verderbte Stellen, die in der Uracher Fassung nicht begegnen.

Die Entfernung zu einem zu rekonstruierenden Originalmanuskript und zu seinem ihn bedingenden Kontext zeigt sich auch darin, daß die Akrosticha mit Eberhards und Anton von Pforrs Namen nicht mehr erhalten sind[52]. Im Grunde genommen bleibt der Uracher Druck in sprachlicher sowie in künstlerischer Hinsicht isoliert. Für beide Aspekte läßt sich weder ein direkter Nachfolger, noch eine konkrete Vorlage finden. Die Illustrationen im Ulmer Druck zeigen jedoch einige Verwandtschaft mit den Miniaturen. Textlich stehen die Handschriften aber paradoxerweise wiederum der Uracher Ausgabe näher[53].

---

ren und krausen Formensprache an.

48 Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. *4032. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 62. Von den 110 Holzschnitten gehen 15 auch auf Hollsche Vorlagen zurück.

49 Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. *4033; Copinger (1895/1902), Bd. 1, Nr. *4033. Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 65; ders. (1967), S. 31.

50 Vgl. Weil (1923), S. 117, Anm. 23.

51 Benfey (1862), S. 151-161; Potratz (1932), S. 321/322; Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 21-23.

52 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 51, 55, 58.

53 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 22/23.

Die Handschrift pal. germ. 84 galt Wegener als Vorlage für Lienhart Holls Unternehmung[54]. Sie ist auf Papier geschrieben, besteht aus zweihunderteinundvierzig Blättern und ist mit einhundertfünfundzwanzig etwa halbseitigen Miniaturen illustriert, die von zwei gut voneinander zu trennenden Künstlerhänden ausgeführt worden sind[55]. Bemerkenswerter Weise sind hierin ähnlich viele Anspielungen auf den Grafen Eberhard erhalten, wie sie der Codex aus Chantilly bietet: auf fol. 1^r erblickt man ebenso wie in Ms. 680 seine Devise "Attempto", flankiert von zwei Palmen und bekrönt von zwei Putti mit Schilden. Das Schwertmagewappen ist mit den württembergischen Hirschstangen und den mömpelgardischen Fischen gefüllt, das Spindelmagewappen aber ist merkwürdigerweise frei geblieben, nur eine Vorzeichnung, die ein Geviert mit Herzschild skizziert, ist zu erkennen[56]. Das hat zu Spekulationen Anlaß gegeben: entweder hatte die Hochzeit zwischen Barbara Gonzaga und Eberhard im Bart noch nicht stattgefunden, das hieße der Codex müßte vor 1474 entstanden sein, oder aber er war gar nicht für diese beiden Personen bestimmt[57]. Wegener nahm ihn für Eberhards Mutter Mechthild, geborene Pfalzgräfin bei Rhein, in Anspruch - ungeachtet der Tatsache, daß ihr Wappen zwar geviertteilt ist, im Gegensatz zu dem von Barbara Gonzaga aber kein Herzschild enthält[58].

Durch den sogenannten Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen aus dem Jahr 1462, der einen Einblick in die Bibliothek der Pfalzgräfin gewährt, ist Mechthild als eine Liebhaberin der (modernen) Literatur in die Ge-

---

54 Wegener (1927), S. 94.

55 Vgl. Wegener (1927), S. 92-95, mit 4 Abb.; Fischel (1963), Abb. 43, 46, 49, 52; Werner (1975), Nr. 27, mit 2 Abb.; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 141, mit 1 Abb.; Mittler/Werner (1986), S. 128/129, mit 1 Abb.; 28 Bilder dieser Handschrift finden sich des weiteren bei Wegener (1926). Bushart hat den zweiten Zeichner als den Meister des Rohrsdorfer Altares identifiziert, als dessen Werkstattsitz er zudem Rottenburg ansah. Vgl. Bushart (1957), S. 155.

56 Wegener (1927), S. 92.

57 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 34.

58 Wegener (1927), S. VII und 92. Fischel (1963), S. 71, wies zu Recht darauf hin, daß die Anordnung der Wappen eine vollzogene Allianz zur Voraussetzung habe.

schichte eingegangen[59]. Wegen dieser bekannten Vorliebe und wegen des in ihrem unmittelbaren Umkreis als Hofkaplan nachzuweisenden Anton von Pforr[60], hat man auch sie als Auftraggeberin für das "Buch der Beispiele der alten Weisen" - entgegen der Behauptung des Tübinger Theologen Konrad Summenhart[61] - in Erwägung gezogen[62]. Wegener schlug vor, cod. pal. germ. 84 als eine der ersten illustrierten Abschriften nach dem Originalmanuskript zu betrachten und hierin ein Geschenk Mechthilds an ihren Sohn Eberhard zu sehen[63]. Er ließ bei seiner im vertrauten Zirkel des Rottenburger Hofes sich abspielenden Gedankenkette nur außer acht, daß sich gerade Anton von Pforrs Akrostichon hier bereits nicht mehr komplett erhalten hat[64].

Gänzlich unberücksichtigt war bei der Frage um die ursprüngliche Fassung zu diesem Zeitpunkt noch die Handschrift aus Chantilly. Erst mit Fischels Publikationen wurde sie in die Diskussion mit einbezogen. Für sie aber stand fest, daß die Heidelberger Handschrift pal. germ. 84 die Handschrift in Chantilly bereits vorraussetzt[65].

Vom kunsthistorischen Standpunkt aus betrachtet ist die Zusammengehörigkeit der beiden Handschriften Chantilly 680 und pal. germ. 84 mit dem Ulmer Druck des Lienhart Holl sofort evident. Mit Sicherheit sind die Handschriften entweder vor dem Ulmer Druck oder unabhängig von ihm entstanden: Auf keinen Fall hängen sie jedenfalls von diesem Druck ab, da die Holzschnitte häufig seitenverkehrt zu den Miniaturen der Handschriften erscheinen[66]. Für einen Buchmaler gäbe es keinen Grund, ein Bild

---

59 Behrend/Wolkan (1920), S. 5, 26/27.
60 Geißler (1964), S. 150-152; ders. (1964/1974), Bd. 2, S. 9.
61 Vgl. S. 6 und 73.
62 Wegener (1927), S. 92; Werner (1975), S. 89.
63 Wegener (1927), S. 92. Im Katalog Kat A Stuttgart (1985), Nr. 141, wird bezweifelt, daß Eberhard die Handschrift je in den Händen hielt. Als Begründung wird eine schon in den neunziger Jahren des 15. Jhdt. hinzugefügte Zeichnung angeführt, die als pfälzische Arbeit auf Mechthild als Eigentümerin hinweise: nach ihrem Tod (1486) wäre der Codex dann der Kurpfalz anheim gefallen.
64 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 17, 34.
65 Fischel (1963), S. 71.
66 Von den 28 Illustrationen, die ich auf der Grundlage von Wegeners Reproduktionen von cod. pal. germ. 84 mit Ms. 680 und dem Druck

umzukehren, beim Holzschneider aber gehört es zum handwerklichen Prozeß.

Vergleicht man zum Beispiel die Darstellung zur Geschichte vom undankbaren Goldschmied, wo zum Schluß ein unschuldiger Pilger zum Galgen geführt wird[67], so entsprechen die Handschriften der konventionellen Sehweise, indem dort eine zur Handlung lineare Bewegung von links nach rechts gelesen wird. Der Holzschnitt zeigt die Szene aber gerade in umgekehrter Richtung. **[Abb. 20-22]**. Daneben hat man den Möglichkeiten dieser Technik gegenüber Rechnung tragen müssen und hat, um einen klaren Bildaufbau und Ausdruckskraft zu erhalten, die Bestandteile der Erzählung auf das Notwendigste reduziert.

Ein genauer Vergleich lohnt sich auch zwischen den beiden Handschriften. Im Codex von Chantilly ist die Szene viel glaubwürdiger umgesetzt: die zusammengesunkene Haltung des gepeitschten Pilgers, der verhärtete Gesichtsausdruck des hinteren Prüglers sowie die körperliche Anspannung, die durch beide zum Eindreschen aushole nde Figuren geht und die ihren Widerpart in dem Vorwärtszerren des Esels haben, dies alles zeugt von einer nachfühlenden Phantasie, die dem Heidelberger Illustrator abgeht. Ohne Verständnis für den realen Vorgang bringt er die Figuren zusammen: die Peitschen schwingen lustig wie Bänder und ohne innere Spannung und der Pilger sitzt aufrecht, eher einem Märtyrer gleichend. Ganz offensichtlich wird die Gedankenlosigkeit der Zeichnung bei Verfolgung der Zügel und Stricke, die ohne kausalen Zusammenhang - nur dem optischen Schein genügend - angebracht worden sind.

Cod. pal. germ. 84 kann man daher wohl zweifellos zu einer Kopie erklären. Daß sie aber notwendigerweise von Chantilly abhängt, ist nicht unbedingt zwingend: Abgesehen davon, daß sie sich in kleineren Details sehr wohl voneinander unterscheiden, wäre nicht ohne weiteres die

---

verglichen habe, sind 13 bzw. 14 bei Holl seitenverkehrt wiedergegeben. Für Weil (1923), S. 123, Anm. 36, lehnte sich die Handschrift pal. germ. 84 deutlich an Holl an.

67 Vgl. den Text bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 145-147.

Spiegelung einzelner Figuren oder auch eines gesamten Bildes zu erklären. So verhält es sich nämlich bei der Geschichte, die die Parabel von dem Affen mit den Linsen zum Thema hat[68]. In Ms. 680 liegt der Mann mit dem Kopf zur linken Seite hin ausgestreckt, das Äffchen aber klettert nach rechts zu dem zu Füßen des Mannes stehenden Sack mit Linsen. In cod. pal. germ. 84 wird alles genau umgekehrt präsentiert. Zwischen beiden Varianten steht der Hollsche Druck: sowohl der Mann als auch das Äffchen sind nach links orientiert **[Abb. 23-25]**.

Noch komplizierter wird es bei der Illustration zu dem Mann, der einen Schatz gefunden hat und zum Ausgraben Knechte verdingt[69]. In cod. pal. germ. 84 sind genauso vier Personen im Begriff dieselbe Tätigkeit auszuüben wie in dem dazu entsprechenden Bild von Chantilly. Nur stehen sie durchaus nicht immer an derselben Stelle, oder aber sie stehen dort und haben sich um fünfundvierzig Grad gedreht. Lediglich eine Figur, nämlich der Sackträger, hat ihren Platz beibehalten; sein Gegenpart, der Kastenträger, marschiert jetzt in die andere Richtung, die vorderen beiden Knechte haben ihre Positionen miteinander vertauscht. Der Ulmer Druck übernimmt in freier Anlehnung nur die beiden Lastenträger, der mit der Hacke und der mit dem Spaten ausgerüstete haben hier kein echtes Pendant **[Abb. 26-28]**.

Die beiden Handschriften und der Hollsche Druck scheinen demnach nicht direkt aufeinander zu basieren; andererseits sind sie in einem so erstaunlich hohen Maß in vielen Dingen deckungsgleich, daß man es sich nur erklären kann, wenn sie auf einer gemeinsamen Vorlage fußen. Augenfällig wird die Parallelität gerade in eher ungewöhnlichen Einzelheiten, wie zum Beispiel der exaltierten Gebärde des an seiner eigenen giftigen Arznei sterbenden Kurpfuschers[70], welche von allen dreien, wenn auch in der Heftigkeit verschieden, so doch mit dem rücklings sich Aufbäumen und dem verzerrten Gesicht gleicher-

---

68 Vgl. den Text ebd., S. 128.
69 Vgl. den Text ebd., S. 2.
70 Vgl. den Text ebd., S. 59/60.

maßen tradiert wird. Dagegen halte man den Uracher Druck, der einen früheren Moment abpaßt **[Abb. 29-31; 106]**.

Auch die übrigen beiden Heidelberger Handschriften klären das Dickicht der Überlieferungszusammenhänge nicht auf: cod. pal. germ. 85 galt zunächst aufgrund der Miniaturen als Abschrift von pal. germ. 84[71]. Die sprachlichen Untersuchungen hatten aber zum Ergebnis, daß sie nicht völlig miteinander in Einklang zu bringen sind[72]. Fischel modifizierte dann auch aus kunsthistorischer Sicht die Beziehungen der beiden zueinander, indem sie betonte, daß manche Bilder von pal. germ. 85 durchaus näher zum Codex in Chantilly stünden[73].

Ebenso wie cod. pal. germ. 84 hat auch pal. germ. 85 einhundertfünfundzwanzig Miniaturen, die wie bei pal. germ. 84 von zwei Künstlern mit unterschiedlichem Temperament ausgeführt worden sind[74]. Aufschlußreich sind in dieser Handschrift zwei Wappen, nämlich das des Deutschen Ordens und das der Grafen zu Neipperg, die sich in dieser Kombination auf Reinhard von Neipperg beziehen lassen, der 1486 Großmeister des Deutschen Ordens zu Mergentheim war[75]. Von dem Geschlecht der Grafen zu Neipperg läßt sich über einen ihrer Verwandten, den Konstanzer Bischof Hermann III. von Breitenlandenberg, eine Verbindung zu Anton von Pforr schlagen, dessen Dienstherr eben jener Bischof war und für den er mehrmals urkundlich verbürgt Rechtsgeschäfte tätigte[76]. Der Name Anton von Pforr blieb jedoch im Akrostichon von pal. germ. 85 ebenso wie das Motto Eberhards nicht vollständig erhalten[77].

In perfekter Form bietet beide Akrosticha noch einmal die letzte Heidelberger Handschrift, cod. pal. germ. 466[78]. Hier kulminieren die konträren Standpunkte der

---

71 Holland (1860), S. 198, unter Berufung auf ein Gutachten von H. Leibnitz; Weil (1923), S. 123, Anm. 36; Wegener (1927), S. 93.
72 Holland (1869), S. 199; Potratz (1932), S. 331; Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 22/23.
73 Fischel (1963), S. 71.
74 Wegener (1927), S. 95/96, Abb. 91/92; Mittler/Werner (1986), S. 131, Abb. S. 130; Weil (1923), Abb. 90; Fischel (1963), Abb. 51.
75 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 36.
76 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 9; ders. (1964), S. 149/150.
77 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 36.
78 Wegener (1927), S. 91/92, Abb. 82-85; Weil (1923), Abb. 89; Geiß-

beiden Forschungsdiziplinen: Stilistisch werden ihre Miniaturen zeitgleich mit denen von pal. germ. 85, wahrscheinlich aber als jünger, nämlich erst den neunziger Jahren angehörig, eingeschätzt[79]. Von der Kunstgeschichte als Schlußlicht behandelt, enthält sie mit einhunderteinundfünfzig Bildern mit Abstand die meisten Illustrationen. Deshalb kann man hier Darstellungen entdecken, die sonst nirgendwo vorkommen: In der Geschichte vom undankbaren Goldschmied wird zum Beispiel eine Illustration hinzugefügt, die die Rettung des unschuldigen Pilgers zum Thema hat **[Abb. 32]**[80].

Singulär sind schließlich Gemeinsamkeiten, die zwischen cod. pal. germ. 466 und Fyners Druck bestehen: eine Abbildung zu dem Gleichnis von den Betrügern, dem Einsiedel und der Geiß begegnet nur in diesen beiden Zyklen[81]; in der Bildfolge zu den vier Gefährten werden die Dinge ebenso differenziert und spezifisch geschildert, wie es beim Uracher Meister geschieht **[Abb. 33]**[82]. Nach Wegener kopierte dieser Maler die Holzschnitte des Uracher und des Ulmer Druckes frei[83].

Diese kunsthistorische Einschätzung widerspricht entschieden dem sprachgeschichtlichen Befund. Dem Lautstand zufolge und in Hinblick auf die hohe Qualität des Textes rückt cod. pal. germ. 466 nämlich nahe an den Fynerschen Druck und gehört somit scheinbar ganz an den Beginn der Überlieferung[84].

Das stilistische Argument, das von der Kunstgeschichte für die Spätdatierung geltend gemacht wurde, wird allerdings fraglich, wenn man die Zuschreibung einer anderen Heidelberger Handschrift, cod. pal. germ. 90, an den Meister der Handschrift pal. germ. 466 ernst nimmt, wie sowohl Wegener als auch Fischel vorgeschlagen haben,

---

ler (1964/1974), Bd. 2, S. 37/38.
79 Fischel (1963), S. 71; Wegener (1927), S. 91; Weil (1923), S. 122, Anm. 36.
80 Siehe S. 57.
81 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 24.
82 Siehe S. 49.
83 Wegener (1927), S. 91.
84 Potratz (1932), S. 324.

denn pal. germ. 90 ist 1477 datiert[85].

Ohne ersichtliche Anhaltspunkte hat Wegener die Handschrift für Margarete von Savoyen, die in zweiter Ehe mit Ulrich V. von Württemberg, einem Onkel Eberhards, verheiratet war, in Anspruch genommen[86].

Offenbar sind also in rascher zeitlicher Folge auf engem Raum sechs Handschriften und sieben Drucke des "Buches der Beispiele der alten Weisen" angefertigt worden, die eher nebeneinander als abhängig hintereinander stehen. Dies aber impliziert den Schluß, daß sich nur ein Bruchteil der einst viel reicheren Überlieferung erhalten hat[87].

85 Wegener (1927), S. 91; Fischel (1963), S. 82, Abb. 59.
86 Wegener (1927), S. VII.
87 Potratz (1932), S. 322.

b) Ältere fremdsprachige Textüberlieferung und Bildtradition

Die Sichtung der deutschsprachigen Handschriften und Drucke vermochte das Verhältnis von Kopien und vermeintlicher Vorlage nicht eindeutig zu klären. Die Handschrift in Chantilly kann nicht als Original betrachtet werden, auch wenn sie für Eberhard im Bart angefertigt wurde, dem die Übersetzung zugeeignet ist und von dem nach dem Zeugnis Konrad Summenharts die Anregung zu dieser Unternehmung überhaupt erst ausgegangen ist. Denn textlich enthält dieses Manuskript Eigentümlichkeiten, die ein Abrükken von der Erstfassung notwendig machen[1]. Keine der erhaltenen Handschriften ist als Autograph Anton von Pforrs anzusehen; die Handschrift pal. germ. 466 und der Erstdruck Konrad Fyners kommen der vermuteten Erstfassung nur sehr nahe.

Anton von Pforr muß seine Übersetzungsarbeit bis spätestens 1483 abgeschlossen haben, da er in diesem Jahr gestorben ist; für die Handschrift in Chantilly ergab sich aufgrund der Wappen maximal eine Zeitspanne von 1474 bis 1495, die für ihre Anfertigung in Frage kam. Demnach kann zwischen der ersten Rohfassung und der luxuriösen Ausgabe in Chantilly nicht allzuviel Zeit verstrichen sein. Es ist daher keineswegs abwegig, nach der Vorlage zu fragen, die Anton von Pforr als Grundlage für seine Übersetzungsarbeit gedient haben mag und die ihm womöglich Eberhard selbst verschafft hat.

Lohnenswert erscheint diese Suche deshalb, weil es ein zwingendes Indiz gibt, welches eine mit Bildern ausgestattete Vorlage notwendig macht. In der deutschen Version werden Kalila und Dimna nämlich einfach als "zwey tyer, bruder vnd gesellenn" vorgestellt (fol. 15^{v}), ohne daß irgendwann noch einmal eine nähere Erklärung erfolgte. Im indischen Grundwerk sind sie zwei Schakale[2]. Die bildliche Umsetzung der beiden ist deshalb interes-

---

1 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 26.
2 Benfey (1859), Bd. 1, S. 102.

sant: sie erscheinen als weißhäutige Tiere, mit Widderköpfen, einem Höcker, Pferdehufen an den Hinterläufen und Klauen vorn. Woher und weshalb sollte dem westlichen Buchmaler eine Vorstellung von solch bizarren Gestalten erwachsen? Zudem steht dieser Entwurf nicht singulär: alle bebilderten deutschen Handschriften und Drucke - bis auf cod. pal. germ. 466, welcher hierin nochmals seine gesonderte Stellung manifestiert - zeigen ebensolche Fabelwesen mit ähnlichen Charakteristika **[Abb. 34-38]**. Vermutlich muß man hier eine sehr alte Bildtradition vorraussetzen. Was aber könnte Anton von Pforr und den Illustratoren vorgelegen haben?

In der Einleitung des Buches wird eine lateinische Vorlage erwähnt (fol. 2^{r}), ebenso hat der Tübinger Universitätstheologe Konrad Summenhart 1496 in seiner Gedächtnisrede für Graf Eberhard ausdrücklich auf eine solche hingewiesen: "Opus praeterea quoddam fabularum perutile: quod primo indice: post persice. dehinc arabice: hebraice: pariter et latine exaratum fuerat: ipso iubente primo in linguam transiuit germanie"[3]. Auch lassen die häufig in den Handschriften gebrauchten lateinischen Floskeln zur Ankündigung eines Bildes, wie etwa "sequitur figura", "figura huius sequitur", "figura vlterius" usw. dasselbe vermuten.

Johann von Capuas lateinische Übersetzung aus dem 13. Jahrhundert hatte bis zum 15. Jahrhundert mit Sicherheit das deutsche Sprachgebiet erreicht: zwei Handschriften, von denen die eine in Kärnten, im Kloster St. Paul im Lavanttal 1470 von einem Bruder Wolfgang Hönigtaler laut Kolophon geschrieben worden ist (heute in London)[4] sowie eine andere, die bereits 1444 fertig gestellt war und wahrscheinlich aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg stammt (nunmehr in München), kann man als Belege anführen[5]. Zwei weitere Manuskripte in Paris[6] und Wolfenbüt-

---

3 Holland (1860), S. 249.
4 London, British Museum, Additional 11437. Vgl. Ward (1893), S. 149-181; Geißler (1963), S. 438/439.
5 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14120. Mit einem eingeklebten, handschriftlichen Exlibris des 15. Jhdt.: "Georgius Erlbach, Decretum doctor". Vgl. Geißler (1963), S. 435/436.

tel[7] bilden schon den restlichen Handschriftenbestand, der derzeitig der Forschung bekannt ist. Ihre Herkunft ist nicht näher zu bestimmen, beide gehören ebenfalls erst dem 15. Jahrhundert an: die Wolfenbüttler ist 1447 vollendet, für die Pariser steht kein exaktes Datum fest; sie rührt vielleicht aus den Jahren kurz vor 1500 her.

Auch ein Druck ist vom lateinische Text erschienen. Die Typenkunde weist ihn Johann Prüss in Straßburg zu. Da jener einen Großteil der Fynerschen Holzschnitte wiederverwendete, ist seine Ausgabe zeitlich erst nach den ersten deutschen Drucken einzuordnen und somit für die Vorlagensuche irrelevant[8]. Bemerkenswerter Weise haben sich von der lateinischen Ausgabe, die Prüss dreimal verlegte, fast dreimal soviele Exemplare erhalten als von den sieben deutschen Auflagen, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts von verschiedenen Druckern herausgegeben worden sind[9].

Es bleiben die Manuskripte in London, München, Paris und Wolfenbüttel näher zu betrachten. Doch keines von ihnen ist mit Bildern ausgestattet; sie begnügen sich, ähnlich wie die beiden deutschsprachigen Handschriften in Straßburg und bei Laurence Witten, Rubriken für die Bilder zu liefern oder einige Zeilen an den Stellen frei zu lassen, wo Illustrationen hätten Platz finden können[10]. Die Bildtituli scheinen ein fester Bestandteil der Texttradition zu sein und nicht erst eine Zutat des jeweiligen Kopisten. Im Wortlaut stimmen zum Beispiel die

---

6 Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. nouv. Acq. 648. Vgl. Geißler (1963), S. 439. Die Handschrift wurde im 19. Jhdt. von der Bibliothèque Nationale zumindest in Deutschland angekauft. Vgl. Delisle (1898), S. 158, Anm. 3.

7 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelph. 69. 11 Aug. Vgl. Geißler (1963), S. 436/437.

8 Hain (1826/1838), Bd. 1, Nr. 4411, 4411a; Copinger (1895/1902), Bd. 1, Nr. *4411 - für die weder bei Hain noch bei Copinger verzeichnete Variante vgl. Geißler (1965), S. 7-47.

9 Vgl. die Exemplarnachweise bei Geißler (1965), S. 23-37; ders. (1967), S. 19-32.

10 Die Münchener und die Londoner Handschrift sind mit Rubriken versehen. Ward (1893), S. 150, gibt für die Londoner 137 Rubriken an. Die Wolfenbüttler spart stattdessen einige Zeilen aus. Vgl. Ford (1980), S. 13/14. Die Pariser Handschrift ist bei Ford nicht behandelt; Geißler (1963), S. 439, vermerkt lediglich, sie habe keine Illustrationen.

Anweisungen für den Maler in der Münchener und der Londoner Handschrift bis auf wenige Ausnahmen exakt überein, obwohl die Londoner keine Abschrift der Münchener ist. Beide gehen vermutlich nur auf eine gemeinsame Quelle zurück[11]. Auch in den deutschen Manuskripten setzt sich diese Gewohnheit fort: alle Handschriften des 15. Jahrhunderts führen solche Direktiven - wenn auch häufig in der Form sehr differenziert - mit an[12]. Nur das Wolfenbüttler Exzerpt aus dem 16. Jahrhundert liefert sie nicht mehr mit. Doch basiert es ja auf einem der Drucke, die auf dieses Hilfsmittel generell verzichtet haben[13].

Im Grunde genommen bietet sich hier eine Gelegenheit, auf sehr komprimierte Weise alle handschriftlichen Zeugnisse, nicht nur diejenigen einer Sprache, sondern ganz umfassend auch die der übrigen Fremdsprachen, übergreifend miteinander zu vergleichen. Denn Bild und Text stehen in einer engen Korrelation, so daß manche Übersetzungsdiskrepanz darin sichtbar wird: Im zweiten Kapitel des Buches wird die Geschichte einer Kupplerin erzählt, die den Buhlen einer ihrer Dirnen vergiften will, weil er ihr das Geschäft verdirbt[14]. In den deutschen Versionen nimmt sie zu diesem Zweck ein langes Rohr zur Hand, füllt es mit Gift und will es dem nach einem reichen Mahl eingeschlafenen Liebhaber in die Nase hineinblasen. Diesen Moment greifen die Illustrationen auf. Ein Titulus existiert nur im Codex von Chantilly, aber er enthält nicht mehr als eine allgemeine Aufforderung: "Hie nauch des ein gemalet figur" (fol. 22^{v}). Das folgende Bild entspricht genau der Erzählung, bis auf die Merkwürdigkeit, daß die Szene sich im Freien abspielt **[Abb. 39]**. Der Reißer der Hollschen Holzschnitte verlegt die Situation in einen Innenraum **[Abb. 40]**.

Den lateinischen Handschriften fehlen zwar die Bilder, aber sie bringen einen ausführlicheren Titulus:

---

11 Ford (1980), S. 13, 51.
12 Vgl. den kritischen Apparat bei Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 109-385.
13 Weder bei Fyner noch bei Holl oder bei Prüss tauchen Bildanweisungen auf.
14 Vgl. den Text bei Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 24.

"Sequitur figura mulieris cum arundine pulveris illum intromittentis **in anum** et heremite eos videntis"[15]. Es macht einen gewissen Unterschied, ob das Gift in den After oder in die Nase geblasen wird, denn so wie die Geschichte endet, kommt bei der zweiten Variante recht drastisch ein burleskes Element zum Zuge: genau zum rechten Zeitpunkt entfährt dem Jüngling ein Wind aus seinem Leibe und stiebt damit das Gift der Kupplerin in den Mund. Bei der deutschen Formulierung nimmt sich dies viel harmloser aus, da man ihn dort lediglich einmal tüchtig niesen läßt.

Interessant ist nun wie sich der Prüssche Druck verhält, denn einerseits verlegt er den lateinischen Text, andererseits übernimmt er den Großteil der Fynerschen Holzschnitte[16], die natürlich dem deutschen Wortlaut folgen. Dem lateinischen Titulus geht eine genaue Schilderung des Vorgangs voraus, die keinen Zweifel an der Andersartigkeit der Darstellung zuläßt. Es heißt dort: "...domina... ivit ad illum <virum> dum dormiret et **discooperuit nates eius** ut pulverem <illum> **intromitteret in anum** suum"[17]. Eine simple Korrektur des Textes war also nicht möglich. Aber der Holzschnitt wurde deshalb nicht ausgetauscht[18] **[Abb. 41]**. Beschreibung und Bild bleiben im Widerspruch zueinander stehen.

Einige Seiten zuvor hat J. Prüss aber, um der Abbildung gerecht zu werden, durchaus einen kleineren Eingriff in den Text vorgenommen. Statt einer Schelle (fol. 20^{r}), wie es in Anton von Pforrs Übersetzung heißt[19], kommt in sämtlichen lateinischen Handschriften eine Pauke (tympanum) vor[20]: Ein Fuchs fürchtet sich vor einem gewaltigem Geräusch, hinter dem er ein mächtiges Tier vermutet; in Wirklichkeit geht es von einer Pauke aus, die in einem Baume hängt und allein vom Wind bewegt den

---

15 Ford (1980), S. 353.
16 114 von ursprünglich 125 sind an Prüss übergegangen. Vgl. Geißler (1965), S. 11.
17 Ford (1980), S. 352/353.
18 Bühler (1936), S. 72.
19 Vgl. Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 22.
20 Ford (1980), S. 347.

schrecklichen Lärm verursacht. Auch für diese Geschichte gibt es eine Illustration. Jedoch ließ sich hier mit einer kleinen Berichtigung ein Auseinanderfallen von Text und Bild vermeiden, indem das Wort "cimbalum" durch das Wort "tympanum" ersetzt wird[21] **[Abb. 42-44]**.

Wie aber ist es in der deutschen Übersetzung zu dieser Abweichung von der lateinischen Tradition gekommen? Ursprünglich gehörte die Pauke zu der Geschichte: Zumindest läßt sie sich für das indische Grundwerk erschliessen[22]. Die hebräische Handschrift setzt zwar erst in einem späteren Augenblick ein, läßt somit eine Überprüfung nicht mehr zu[23], aber in arabischen Handschriften ist die Pauke sogar bildlich dokumentiert[24] **[Abb. 45]**.

Die Vertauschung könnte deshalb auf einem Lesefehler im lateinischen Text beruhen: Die Buchstaben "c" und "t" sind sich in mittelalterlichen Handschriften sehr ähnlich, so schwanken Schreiber und Drucker zwischen der Schreibweise Anastres Tasri bzw. Casri häufig, weil sich mit Hilfe des Kontextes nicht entscheiden ließ, wie der Anfangsbuchstabe richtig zu lauten hatte[25].

Einen Lesefehler wollte Bühler auch für die Änderung in der Geschichte von der durch Mißgeschick sich selbst vergiftenden Kupplerin verantwortlich machen: statt "nates" (Gesäß) habe man "nares" (Nase) entziffert[26]. So einfach dürfte diese Angelegenheit jedoch nicht abgehandelt sein. Die Schilderung der Geschichte ist viel zu komplex, als daß sie mit nur einer Vokabel zurechtgerückt werden könnte. Benfey hat es eher für eine Konzession an den Anstand und das sittliche Betragen gehalten, die den deutschen Übersetzer eine Art von Zensur ausüben ließ[27].

Aber schon vor Anton von Pforrs Bearbeitung läßt sich in einer anderen - bisher hier nicht erörterten - lateinischen Fassung diese Erzählung mit den Elementen "nares"

---

21 Ford (1980), S. 16, 347.
22 Benfey (1859), Bd. 1, S. 132.
23 Hervieux (1899), S. 11.
24 Bothmer (1981), S. 34.
25 Benfey (1862), S. 149; Gödeke (1862), S. 683.
26 Bühler (1936), S. 72.
27 Benfey (1859), Bd. 1, S. 150.

(Nase) und "sternuere" (niesen) finden.

Mit Sicherheit lassen sich nämlich außer der Übersetzung des Johann von Capua noch zwei weitere lateinische Textredaktionen nachweisen. Sie haben kulturgeschichtlich eine andere Strecke zurückgelegt, das heißt sie sind über andere sprachliche Stationen als denen, die bei Johann von Capua und Anton von Pforr in der Vorrede aufgelistet sind (Arabisch - Hebräisch)[28] ins Lateinische transponiert worden.

Eigentlich wurden bei der Wanderung dieses Erzählstoffes nach Europa die drei klassischen Wege beschritten: über Byzanz, Italien und Spanien; die arabische und die hebräische Sprache dienten dabei als Vehikel[29]. So gibt es eine Übersetzung aus dem Griechischen[30] ins Lateinische, von der zwei unbebilderte Handschriften bekannt sind[31], und die sich durch eine andere Schreibweise der Namen sofort zu erkennen gibt. Kalila und Dimna sind zudem in Stephanitis und Ignilatis umbenannt[32]. Damit ist eine Spur gelegt, mit der sich die Reichweite dieser Fassung bequem verfolgen läßt. Anton von Pforr hat auf sie jedenfalls nicht zurückgegriffen; die Erzählung von der heimtückischen Kupplerin wird hier auch in der Vulgärversion wiedergegeben[33].

In Italien nahm sich, wie bereits schon ausgeführt, Johann von Capua eines hebräischen Manuskriptes an, dessen Übersetzung, weil er sich ängstlich an den Wortlaut der Vorlage hielt, recht spröde und holperig geraten ist. Zwei hebräische Handschriften haben sich erhalten, die zwei verschiedene Verfasser haben: die Johann von Capua verwandte wird einem Rabbi Joel zugeschrieben. Die ihm zugehörige Handschrift ist ein Fragment, in dem die Ge-

---

28 Fol. 2^{r}. Siehe S. 12-18.
29 Benfey (1859), Bd. 1, S. XXIII, XXVI.
30 Die griechische Übersetzung ist anhand eines arabischen Manuskriptes von einem Simon Seth um 1090 verfaßt. Handschriften müssen sich u. a. im Vatikan befinden. Vgl. Geißler (1963), S. 440.
31 Eine befindet sich in Budapest (Universitätsbibliothek, cod. Budapest. 99) und eine in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, cod. Vindob. 13650). Vgl. Geißler (1963), S. 440-443; Hilka (1928), S. 60/61.
32 Geißler (1963), S. 442.
33 Hilka (1928), S. 92/93.

schichte mit der Kupplerin fehlt. Eine Abbildung hätte man nicht vorgefunden, wohl aber einen Bildtitulus[34].

Trotz der Unterschiede, die zwischen Johann von Capuas und Anton von Pforrs Texten bestehen - mal ist die Überlieferung bei dem einen reicher, mal bei dem anderen, oder sie sind in der Schilderung unterschiedlich[35] - bleibt festzuhalten, daß es keine ernsthafte Alternative zu der Annahme gibt, daß Johannes von Capuas Übersetzung der Prototyp für Anton von Pforrs gewesen ist.

Denn auch die dritte lateinische Fassung erfüllt dieses Desiderat nicht: Der Arzt Raimond de Béziers überreichte 1313 Philipp IV. (dem Schönen) von Frankreich den von ihm aus dem Spanischen ins Lateinische übertragene "Liber de Dina et Kalila" in einem Prachtcodex mit einhundertdreiunddreißig meist auf Goldgrund gemalten Miniaturen[36].

In einer vorangeschriebenen Widmung erzählt Raimund, er habe von Philipps verstorbener Frau, Johanna von Navarra, einst ein spanisches Manuskript erhalten, welches sie ihn zu übersetzen bat, da sie des Spanischen nicht mächtig war[37]. Nach ihrem Tod 1305, blieb die Arbeit zunächst liegen, bis er in Philipp einen neuen Gönner fand. In der Zwischenzeit muß er Kenntnis von Johann von Capuas Übersetzung bekommen haben, denn nach dem dritten Kapitel (Dimnas Prozeß) kopiert er einige Passagen von dort sehr frei[38]. Die Geschichte mit der Kupplerin und dem mißlungenen Attentat spielt sich jedoch schon früher,

---

34 Derenbourg (1881), S. X. Auch die andere, Jacob ben Elasar zugehörige Handschrift (Oxford, Bodleian Library, 2384) überliefert nur die Bildtituli. Vgl. Steinschneider (1893), S. 879.

35 Geißler (1964/1974), Bd. 2, S. 10-15; Ford (1980), S. 52.

36 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 8504. Ein zweites Manuskript, ebd., Ms. 8505, datiert in das Jahr 1496. Es enthält einige Abweichungen zu Raimunds Text und kann nicht auf das Manuskript 8504 zurückgeführt werden. Illustrationen fehlen im Ms. 8505; man hat sich mit Bildlegenden begnügt, die im Vergleich mit Ms. 8504 andernorts plaziert sind. Die Miniaturen des Ms. 8504 sind kurz in den Fußnoten der Textausgabe von Herviuex beschrieben. Vgl. Delisle (1898), S. 158-173; Hervieux (1899), S. 39-66, 384-775; Sacy (1818), S. 3-65.

37 Hervieux (1899), S. 385/386.

38 Ward (1893), S. 154. Hervieux (1899), S. 50-58, 71, 74, hat Raimond deshalb als Plagiator abqualifiziert. Delisles Aufsatz (1898), S. 158-173, ist eine Replik darauf.

im zweiten Kapitel, ab. Er wird sich hierbei also noch auf den spanischen Text gestützt haben.

Die Geschichte nimmt sich hier ein wenig anders aus: Als Mittäter und eigentlicher Pläneschmieder ist ein Mönch mit in den Mordanschlag verwickelt, der sonst nur als unbeteiligter Zuschauer daneben stand. Dem Mönch mißfällt bei Raimund das Treiben der jungen Frau mit ihrem Buhlen so heftig, daß er den Plan faßt, gleich alle beide umzubringen. Zu diesem Zweck macht er sie betrunken, und dann erst schreitet die Hausherrin zur eigentlichen Tat. Ihr erstes Opfer ist aber nicht der Buhle, sondern ihre Magd. An ihrem Unglück ist sie dann zur Gänze selber schuld, denn sie selbst muß niesen und schluckt dabei das Gift hinunter[39]. Als Bildtitulus erscheint dazu: "Figura mulieris cum arundine puluerem intromittentis <illam> in naribus ancille et heremite eos respicientis"[40]. Hervieux hat in einer Anmerkung das dazugehörige Bild beschrieben: "Sous cette rubrique, une miniature à fond d'or représente les deux actes du drame; on voit, à gauche, la maîtresse introduisant son tube dans la narine de la servante endormie, au centre, la même maîtresse qui, foudroyée, tombe à la renverse, à droite, le moine en observation"[41].

Hier also, rund einhundertfünfzig Jahre früher, begegnet schon einmal eine gereinigte Fassung, wie sie Anton von Pforr später ähnlich wieder aufgegriffen hat.

Die spanische Bearbeitung, von der Raimund spricht und die ihm zufolge aus dem Arabischen erst ins Hebräische und dann ins Spanische übertragen worden ist[42], läßt sich in dieser Form nicht mehr nachweisen. Es gibt zwar zwei spanische Handschriften aus dem 15. Jahrhun-

---

39 "Et tunc domina ancille accepit pocionem letiferam et posuit in quadam canna, ut in ancille naribus suffleret et posuit cannam in ore, et sternutauit, et mortua fuit, pocione per eius gut<t>ur letif<f>era subintrante." Vgl. Herviuex (1899), S. 461.

40 Hervieux (1899), S. 461.

41 Hervieux (1899), S. 461, Anm. 6. Sacy (1818), S. 5, fand die Miniaturen allgemein schlecht gezeichnet. Hervieux (1899), S. 59, stimmte ihm zu, sagte aber, sie seien hübsch koloriert. Delisle (1898), S. 167, hielt sie im Großen und Ganzen für recht gut ausgeführt.

42 Hervieux (1899), S. 386.

dert, von denen die eine bebildert und - laut Kolophon - als eine Abschrift einer 1251 (1261) auf Befehl des Infanten Don Alfonso (des späteren Königs Alfons X.) anzusehen ist[43], jedoch zeigen sie beide zu Raimund beträchtliche Abweichungen[44]. Tatsächlich gehen sie wohl auch direkt auf ein arabisches Manuskript zurück. Das auf die verlorene Handschrift von 1251 abzielende Kolophon in der bebilderten Handschrift des 15. Jahrhunderts besitzt wenig Glaubwürdigkeit mit der Angabe, daß zwischen der arabischen und der spanischen Übersetzung noch eine lateinische existiert habe[45].

Die historischen Nachrichten und die überlieferten Handschriften ergeben mit den philologischen Befunden keine aufzulösende Gleichung. Zu viele Unbekannte sind in der Rechnung enthalten. Die wenigen Textzeugen, die wir noch haben, sind wahrscheinlich nurmehr ein schwaches Relikt. Geißler rechnete durchaus mit der Wahrscheinlichkeit, noch weitere Handschriften zu finden[46].

Daneben hat man kleine Besonderheiten schon zum Anlaß genommen, um Spekulationen über gänzlich neue Vermittlungswege anzustellen: Benfey war die italienische Namensform in Anton von Pforrs Text "Billero" (fol. 130^{r} ff.) aufgefallen, wo es bei Johann von Capua "Beled" heißt, Holland fügte die Beobachtung des Gebrauch der Vokabel "Potestat" (fol. 48^{r}) im Sinne von "Richter" hinzu und schon stand für Hertel fest, daß an einem italieni-

---

43 Madrid, Escorial, h. III. 9. Die Handschrift enthält zahlreiche Federzeichnungen. Nachzeichnungen davon sind in der Ausgabe von Keller/Linker (1967) enthalten. Es sind kleine Bildstreifen, die in ihrer linearen Erzählmanier keine Ähnlichkeit zu der ausschmückenden Darstellungart des Codex in Chantilly aufweisen. Vgl. Zarco Cuevas (1924-1929), Bd. 1, (1924), S. 219/220. Zur Korrektur der Jahreszahl vgl. Benfey, (1862), S. 498. Die zweite, von der ersten unabhängige Handschrift hat die Signatur: Madrid, Escorial, X. III. 4. Vgl. Zarco Cuevas (1924-1929), Bd. 2, S. 501; Hertel (1914), S. 394/395.

44 Hertel (1914), S. 401.

45 Benfey (1862), S. 499; Zarco Cuevas (1924/1929), Bd. 1, (1924), S. 220; A. F. Rojo, in: Kindlers Literaturlexikon (1968), Sp. 265. Zunächst hat man aufgrund dieser Angabe tatsächlich an die Existenz einer lateinischen Übersetzung vor Johannes von Capua geglaubt. Vgl. Holland (1869), S. 246; Benfey (1962), S. 143; Hervieux (1898), S. 4.

46 Geißler (1963), S. 435.

schen Zwischenglied kaum zu zweifeln wäre[47]. Fischel hat von kunsthistorischer Seite diesen Verdacht gestützt: Die beiden Putten auf fol. 1^{r} erschienen ihr für diese Zeit in Deutschland noch sehr ungewöhnlich; in der Anlage dieses Frontispizes wollte sie deshalb Spuren eines italienischen Einflusses herauslesen[48] **[Abb. 1]**.

Allgemein stand für sie aber der niederländische Charakter des Manuskripts 680 in Chantilly fest. Bedenkt man, daß Johann von Capuas Übersetzung im 13. Jahrhundert in Frankreich Raimond de Béziers zur Verfügung gestanden hat, so kann man indirekt auf die Verbreitung von Johann von Capuas Text schließen, auch wenn sie handschriftlich heute nicht mehr zu belegen ist. Dann wäre es aber auch nicht unwahrscheinlich, seine Ausdehnung bis in die Niederlande anzunehmen. Eine volkssprachliche niederländische Übersetzung ist allerdings erst auf der Basis von Anton von Pforrs Text entstanden[49].

Auf welchem Weg diese Fabeln nach Württemberg gelangt sind, läßt sich nicht mehr bestimmen[50].

Schon die obige, verkürzte Skizze der Überlieferungsgeschichte zeigt, wie komplex die Wanderung dieses Erzählstoffes ist. Eines aber läßt sich unabhängig von den verschiedenen Textredaktionen sagen: in allen Sprachen haben Bilder oder zumindestens Bildtituli mit zum Buch gehört. Bei vier deutschsprachigen, einer lateinischen und einer spanischen Handschrift ließen sich Bilder nach-

---

47 Benfey (1862), S. 164; Holland (1869), S. 257; Hertel (1914), S. 397.

48 Fischel (1962), S. 170.

49 Geißler (1954), S. 666.

50 Handschriften aus Italien hätte sich Eberhard leicht verschaffen können, denn dreimal war er selbst dort: 1468 auf seiner Durchreise ins Hl. Land, 1474 zum Abschluß seines Ehevertrages mit Barbara von Gonzaga und 1482 auf einer Romreise mit Zwischenstation in Florenz. Man weiß, daß er 1474 in Mailand lateinische Drucke von medizinischen Werken gekauft hat. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 5-14, 146/147, Abb. 51. Handschriften aus den Niederlanden könnten höchstwahrscheinlich nur auf mittelbarem Wege an ihn gelangt sein, etwa über die literarischen Kontakte seiner Mutter oder über die von ihm nach Urach geholten Brüder vom gemeinsamen Leben. Vgl. Duijvestijn (1987), S. 257-259; Kat A Stuttgart (1985), Abb. 68, 70; Bedaux (1984), S. 43-49. Siehe auch Kapitel II c.

weisen[51].

Die Tradition geht bis auf arabische Manuskripte zurück. Illustrationen sind in arabischen Handschriften an und für sich außerordentlich selten, aber gerade "Kalila wa-Dimna" gehörte zu den am meisten mit Bildern geschmückten Büchern[52]. Handschriften haben sich zahlreich erhalten, die Überlieferung läßt sich vom 18. bis zum 13. Jahrhundert zurück verfolgen, und gerade die frühen von ihnen sind mit Bildern geschmückt[53]. Hier lassen sich nun auch Schakale nachweisen, allerdings in ihrer natürlichen Gestalt **[Abb. 46]**. Schuld an dieser Verfremdung waren sicherlich sprachliche Barrieren. Der zweite, in Reimprosa dichtende hebräische Übersetzer, Jacob ben Elasar, suchte sich fast zu entschuldigen, wenn er für ein Tier den Namen im Hebräischen nicht wußte[54]. Johann von Capua hat schon nurmehr von "duo animalia, fratres et socii" gesprochen, als es um die Vorstellung von Kalila und Dimna ging[55]. Etwas eleganter hat sich Raimond de Béziers dieser Schwierigkeit entledigt, er gibt mit "duo lupi sagaces" eine recht gute Umschreibung[56]. Nichtsdestotrotz sind sie in seinem Manuskript nach Hervieux' Beschreibung als Wiederkäuer wiedergegeben[57]. Dies zeigt, daß die Bildtradition teilweise losgelöst von der Texttradition bestand.

Schon bei den arabischen Handschriften läßt sich ein

---

51 Chantilly, Musée Condé, Ms. 680; Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 466, pal. germ. 84, pal. germ. 85; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 8504; Madrid, Escorial, h. III. 9.

52 Bothmer (1981), S. 12.

53 Mit Bildern sind z. B. ausgestattet: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. arabe 3465 (13. Jhdt.), Ms. arabe 3466 (15. Jhdt.), Ms. arabe 3467 (14. Jhdt.); London, British Museum, Ms. 1156 (15. Jhdt.); München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. arab. 612 (14. Jhdt.); Oxford, Bodleian Library, Ms. Pococke 400 (14. Jhdt.); Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 578 (14. Jhdt.). Vgl. Slane (1883), S. 603/604; Rieu (1894), S. 730-737; Bothmer (1981), S. 39. Von der Pariser Handschrift aus dem 13. Jhdt. sind zahlreiche Abbildungen bei Müller (1979), von der Münchner bei Bothmer (1981) zu finden.

54 Steinschneider (1893), S. 877.

55 Geißler (1960), S. 52.

56 Hervieux (1899), S. 450. Bei dem Unbekannten, der das Buch aus dem Griechischen ins Lateinische übertrug, sind es "licopantheres". Vgl. Hilka (1928), S. 88.

57 Hervieux (1899), S. 455, Anm. 3.

Auseinanderdriften von Bild und Bildlegende festhalten: Im Münchener Manuskript korrigiert der Maler einmal die ihm vorgegebene Anweisung, weil seine Vorlage es ihm wohl anders vorschrieb[58]. Die Bildtituli gehören zum Aufgabenbereich des Schreibers, sie werden - wie die vielfältigen Handschriften ohne Bilder belegen - zu einer festen Institution. Im Codex von Chantilly erscheinen auf fol. 6^{v}, 7^{v}, 11^{v}, 12^{r} und auf fol. 12^{v} sogar zweimal Bildankündigungen, ohne daß dem Maler überhaupt der nötige Platz dafür geboten wär[59].

Auf der weit verzweigten Wanderung dieser Fabeln haben sowohl die Übersetzer als auch die Illustratoren eigenmächtige Veränderungen vorgenommen. Jacob ben Elasar hat das Werk mit biblischen Redensarten[60], Raimond de Béziers mit antiken Autoren kontaminiert. Die Miniaturen in Chantilly spiegeln eine Welt des 15. Jahrhunderts, die Landschaft, die Kostüme, das ganze Ambiente schildern laut Fischel eine für die Niederlande charakteristische Kultur[61]. Und dennoch sind bei dieser Verkleidung die Anfänge immer noch herauszulesen: das Dedikationsbild auf. fol. 1^{v}, repräsentiert nicht Eberhard und Anton von Pforr, wie mehrmals in der Forschung gemutmaßt wurde[62], sondern Anastres Tasri und seinen Arzt Berosias, deren Namen im Hollschen Druck explizit erscheinen, was Denecke hervorhob[63] **[Abb. 2; 47]**.

---

58 Bothmer (1981), S. 23. Bei der Münchener und der Pariser Handschrift Ms. arabe 3465 sind Bildtituli sicher vorhanden, sie verlaufen quer zur Miniatur. Vgl. Bothmer (1981), S. 19; Müller (1971), fol. 30^{r}, 60^{r}, 71^{r}, 78^{v} z. B.

59 Auf fol. 146^{v}, 149^{v}, 151^{v}, 170^{v} hat der Schreiber einfach umdisponiert: Die Bildanweisung erscheint im rechten Augenblick, aber um nicht unnötig Platz zu verschenken, fährt er im Text fort und läßt dann eine Seite aus für die bereits angekündigte Miniatur.

60 Johann von Capua hat zumindest äußerst genau darauf geachtet, nur von einem Gott zu reden. Anton von Pforr ist in dieser Hinsicht eher unbefangen, ihm unterläuft schon einmal die Redewendung "die gött anbeten" (fol. 132^{r}) u. ä. Vgl. Geißler (1960), S. XIII.

61 Fischel (1962), S. 175-182.

62 Kat S Chantilly (1900), S. 400; Meurgey (1930), S. 145; Fischel (1962), S. 169; dies. (1963), S. 68.

63 Denecke (1955), Sp. 48. Berosias trägt zudem die für einen Arzt charakteristische Mütze. Vgl. fol. 67^{r}. (Abb. 2, 29).

c) Das kulturelle Umfeld im Spiegel von Eberhards Bibliothek

Eberhard im Bart besaß als erster der württembergischen Grafen bibliophile Neigungen[1]. Anregungen dazu kann er von Seiten seiner Mutter und deren Familie erhalten haben: Mechthild war eine geborene Pfalzgräfin bei Rhein; ihr Vater, Ludwig III., sowie der jüngere ihrer beiden Brüder, Friedrich I., haben sich nachweislich für Bücher interessiert. Ludwig III. hinterließ der Heidelberger Universitätsbibliothek einhundertzweiundfünfzig Bände, hauptsächlich theologischen, medizinischen und juristischen Inhalts[2]. Für Friedrich I. seinerseits wurde bereits die humanistische Strömung bedeutsam, er sammelte vermehrt antike Autoren[3]. Als weitere Bücherliebhaberin gilt Mechthilds Schwägerin Margarethe von Savoyen[4], für die mehrere deutschsprachige Handschriften aus der Henfflin-Werkstatt angefertigt worden sind[5]. Ob und inwieweit deren literarische Aufgeschlossenheit in Beziehung zu Mechthilds eigenen kulturellen Ambitionen gesehen werden muß, die durch ihren sogenannten "Musenhof" in Rottenburg Berühmtheit erlangte, ist bisher noch nicht untersucht[6].

Über Jacob Püterich von Reichertshausen und seinen "Ehrenbrief" ist man über Mechthilds persönliche Vorlieben zu einzelnen Dichtwerken einigermaßen gut unterrichtet[7]. Mechthild hatte den bayerischen Bibliophilen gebeten, mit ihr in einen Literaturaustausch zu treten. Zu diesem Zweck hatte sie ihm eine Liste mit vierundneunzig Titeln übersandt, die ihre Bibliothek ausmachten. Leider ist ihr Schreiben nicht erhalten, es existiert nur noch

---

1 Schreiner (1974), Sp. 661/662.
2 Mittler/Werner (1986), S. 12.
3 Mittler/Werner (1986), S. 16.
4 Margarethe von Savoyen war seit 1444 mit Pfalzgraf Ludwig IV., dem anderen Bruder Mechthilds, und seit 1449 mit deren Schwager Ulrich V. von Württemberg, verheiratet.
5 Mittler/Werner (1986), S. 14; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 152, 154-156, 160, Abb. 57, 59, 60, 61, 64.
6 Kat A Stuttgart (1985), S. 144.
7 Behrend/Wolkan (1920), S. 17-31; Theil (1983), S. 127/128.

Püterichs Antwort, eben jener sogenannte "Ehrenbrief".

Püterichs Verse bieten insofern für Mechthilds Liste Ersatz, da er von den vierundneunzig Titeln, die Mechthild aufgeführt haben muß, dreiundzwanzig namentlich nennt, weil sie ihm unbekannt waren - wodurch zumindest dieser Teil ihres Bücherbestandes rekonstruiert werden kann[8]. Es handelt sich dabei vorrangig um zeitgenössische Übersetzungen von ursprünglich mittelniederländischen bzw. altfranzösischen Dichtungen. "Reinolt von Montelban", "Malagis" und "Ogier von Dänemark" sind zum Beispiel drei eng zusammengehörende Epen aus dem karolingischen Sagenkreis, die Püterich allesamt nicht kannte und die in der Heidelberger Universitätsbibliothek heute mit Handschriften vertreten sind[9]. Vermutlich sind diese Werke eigens für den Heidelberger und Rottenburger Hof zwischen 1450/60 und 1480 ins Deutsche übertragen worden[10].

Püterich erwähnt auch drei zeitgenössische Dichter, die - nach dem Kontext zu schließen - an Mechthilds Hof geweilt haben müssen: Wirich VI. von Daun zu Oberstein[11], Hans von Helmstate und Heinz von Rechperg[12]. Nur kann man mit ihren Namen keine Dichtungen verbinden.

Neben Püterichs Schreiben geben direkte Widmungen an Mechthild Auskunft über ihre mäzenatische Tätigkeit: Hermann von Sachsenheim hat ihr zusammen mit ihrem Bruder Friedrich I. die "Mörin" und die "Unminne" zugeeignet[13]. Niclas von Wyle, von 1448 bis 1469 Stadtschreiber in Esslingen, richtete an sie vier seiner insgesamt sechzehn "Translatzen"[14]. Drei weitere sind an ihren Sohn Eberhard

---

8 Behrend/Wolkan (1920), S. 26, Strophe 87-99.
9 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 315, pal. germ. 363, pal. germ. 399. Vgl. Duijvestijn (1987), S. 252; Bekkers (1989), Sp. 1208-1214.
10 Beckers (1989), Sp. 1208, 1212.
11 Es existieren verschiedene Versionen der Schreibweise dieses Namens. Im Ehrenbrief Püterichs von Reichertshausen erscheint er als "Wierich vom Stein". Duijvestijn (1987), S. 257 variiert den Namen zu "Wierich von Stein"; schließlich nennt Beckers (1987), S. 243 den vollständigen Namen, wie oben angezeigt.
12 Behrend/Wolkan (1920), S. 24, Strophe 76-79, 83.
13 Huschenbett (1981), Sp. 1100, 1105.
14 Theil (1983), S. 126/127; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 171.

adressiert. Alle zusammen wurden 1478 in Esslingen noch bei Konrad Fyner gedruckt[15].

Auch Anton von Pforr gehörte als Hofkaplan mit zu Mechthilds Kreis. Deshalb neigt ein Teil der Forschung zu der Ansicht, daß sie es war, die den Auftrag zur Übersetzung des "Buches der Beispiele der alten Weisen" erteilt habe[16].

Dies widerspricht nun - abgesehen von der Tatsache, daß das Akrostichon Eberhards Namen ergibt - der Aussage, die Konrad Summenhart, der Gewährsmann für Eberhards Bücherleidenschaft, diesbezüglich machte.

Der Theologe Konrad Summenhart hatte vor dem Lehrkörper der 1477 von Eberhard gegründeten Universität Tübingen am 9. März 1496 eine Gedächtnisrede zu Ehren des kurz zuvor verstorbenen Herzogs gehalten (24. Februar)[17]. Zum Thema nahm er sich dessen Bücherstudium; er sprach demnach von Dingen, über die er und andere seiner Kollegen persönlich in Berührung mit dem Herzog gekommen waren, denn Eberhard hatte mehrere seiner Bücher von ihnen übersetzen lassen. Summenhart selbst hatte für ihn zum Beispiel die "Soliloquia" des Augustin übertragen[18]. Seine Angaben verdienen deshalb ein hohes Maß an Vertrauen.

Zudem fügt sich ein alter Fürstenspiegel, der sich ja letztlich hinter dem "Buch der Beispiele der alter Weisen" verbirgt, durchaus in die Reihe der übrigen Bücher Eberhards, von denen wir entweder durch das Zeugnis Konrad Summenharts und/oder durch noch vorhandene Handschriften und Drucke wissen, daß sie einst zu Eberhards Bibliothek gehörten.

Ein sicheres Kriterium, um Bände als aus seinem persönlichen Besitz herrührend zu identifizieren, ist die Eintragung seines Mottos "Attempto" meist zu Beginn eines Buches. Daneben gibt es regelrechte Widmungen, die seinen Namen anführen, wie zum Beispiel Marsilio Ficinos Zueig-

---

15 Hain (1828-1838), Bd. 2, Nr. 16224; Copinger (1895/1902), Bd. 1, Nr. 16224. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 171, Abb. 75.
16 Wegener (1927), S. VII; Irtenkauf (1969), S. 5; Theil (1983), S. 129.
17 Hoffmann (1938), S. 48-50.
18 Hoffmann (1938), S. 49.

nung seiner Schrift **"De comperatione solis ad deum libellus"** an den württembergischen Grafen[19].

Die Summe des tatsächlich noch Vorhandenen ist verschwindend gering: Siebzehn Bände lassen sich in diversen Bibliotheken heute noch nachweisen[20]. Die Verluste württembergischer Bibliotheken während des Dreißigjährigen Krieges waren immens. Trotz der wenigen historischen Belege und der bescheidenen Überreste hat Hoffmann den Umfang von Eberhards Büchersammlung auf ungefähr zweihundert Bände eingeschätzt[21].

Bücher, die er für seinen persönlichen Gebrauch angeschafft hat, zeichneten sich alle durch eine Gemeinsamkeit aus: sie waren in deutscher Sprache abgefaßt, denn Eberhard beherrschte kein Latein[22].

Mit Absicht hatte man ihm vorenthalten, diese Sprache zu erlernen: Als drittem Sohn war für ihn vermutlich zunächst eine geistliche Laufbahn vorgesehen; da aber der älteste Bruder an Epilepsie litt und der zweite Bruder schon früh starb, hatte der Vater Ludwig I. bei seinem Tod, der eintrat, als Eberhard fünf Jahre alt war, ausdrücklich angeordnet, daß der jüngste Sohn kein Latein lernen, also demnach kein Priester werden sollte[23].

Eberhard selbst muß dies später bedauert haben, denn auf seiner zweiten Reise nach Italien, die er 1474 aus Anlaß seiner Eheschließung mit Barbara Gonzaga unternahm,

---

19 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XV 65. Vgl. Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 2/5 (1975), S. 35; Kat A Stuttgart (1985), S. 132/133, Abb. 45.

20 Sie sind durch Fettdruck hervorgehoben. Zwei Bände, wovon der eine - eine Auslegung der Zehn Gebote - ein Geschenk Eberhards an die Dominikanerinnen in Offenhausen ist und wahrscheinlich vordem nicht zu seiner Bibliothek gehörte (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. theol. fol. 240. Vgl. Hoffmann (1938), S. 59/60; Irtenkauf (1969), S. 3, Abb. S. 2), und der andere ein bisher nicht näher untersuchter Spitalbericht ist (Wien, Schottenstift, cod. 309 (früher: 232). Vgl. Hübl (1899), Nr. 232; Irtenkauf (1962), S. 200, Anm. 2), werden außer acht gelassen. Zählt man die Heidelberger Bidpai-Handschrift cod. pal. germ. 84 jedoch noch mit hinzu, so käme man insgesamt auf achtzehn Bände.

21 Hoffmann (1938), S. 54.

22 Mechthild hingegen - schenkt man den Lobesworten des Niclas von Wyle Glauben - beherrschte diese Sprache ausgezeichnet. Vgl. Theil (1983), S. 126.

23 Ernst (1933), S. 11, Anm. 48.

hat er zumindest eine **lateinische Schulgrammatik** erstanden[24]. Sie zeigt aber keinerlei Benutzungsspuren. Die vielen Übersetzungen, die laut Summenhart auf Eberhards Initiative zurückzuführen sind, bestätigen auf ihre Weise, daß aus dem Vorhaben, das Versäumte noch einmal nachzuholen, nichts geworden sein kann[25].

Diese Tatsache war unter seinen Zeitgenossen anscheinend hinlänglich bekannt: Augustin Tünger, Prokurator am Hof des Bischofs in Konstanz, in dessen Diensten auch Anton von Pforr schon anzutreffen war, widmete dem Grafen 1486 einen Band sogenannter **"Facetien"** in lateinischer und deutscher Ausgabe, weil er wußte, wie er in seiner Vorrede angibt, daß "üwer genaden latinischer zungen untailhafftig sin"[26]. Diese Texte folgen in der Gattung dem Vorbild der amüsanten Anekdoten Francesco Poggio Braccciolinis, ohne Gespür für eine pointierte Erzählweise enden sie bei Tünger aber in der Regel in Allerweltsweisheiten. Ob dieses Werk in Anlehnung an Anton von Pforrs Übersetzungsarbeit geschehen ist, kann ihm wohl schwerlich nachgewiesen werden; der Verdacht liegt aber nahe, da Tüngers Geschichten ebenso auf eine Form von unterhaltsamer Belehrung abzielten.

Eberhard hatte zwar kein Latein gelernt, dafür war ihm aber eine ritterliche Ausbildung zuteil geworden: Es hat sich ein **Fechtbuch** mit seinem Wappen und der Jahreszahl 1467 erhalten; es stammt aus der Schule Hans Talhoffers, des berühmtesten Fechtmeisters seiner Zeit[27].

Im folgenden Jahr, am 10. Mai 1468, brach Eberhard zu einer Fahrt ins Hl. Land auf. Es muß ein kleiner Reisebericht darüber existiert haben. Der Stuttgarter Katalog der herzoglichen Schloßbibliothek von 1579 ver-

---

24 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Inc. 4^{o} 8106 b. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 148, Abb. 52.

25 Hoffmann (1938), S. 51.

26 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB V 24 a. Vgl. Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 2/2/2 (1975), S. 39/40; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 140, Abb. 46; Keller (1874), S. 4.

27 München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. icon. 394 a. Vgl. Hergsell (1887), Tf. 30; Hils (1983), S. 97-121; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 145, Abb. 50.

zeichnet jedenfalls unter der Rubrik "Libri Historici et Geographici" unter anderem: "Eberhardi Primi ducis Wurtenbergici peregrinatio ad terram sanctam libel. manuscript. in pergameno"[28]. Erhalten hat sich nur noch ein **Kalender**, in dem am Rand Stationen der Reise festgehalten sind[29]. Hinter dieser Reise sind wahrscheinlich weniger religiöse Motive zu vermuten, als vielmehr der Wunsch, sich nun in den Fertigkeiten eines Ritters zu bewähren.

Hermann von Sachsenheim hat in seiner Dichtung das "Schleiertüchlein", die Eberhard möglicherweise gekannt hat, eine solche Pilgerreise beschrieben. Denn der Dichter stammte aus einem Geschlecht, dessen Mitglieder mehrfach in württembergischen Diensten gestanden haben und dem 1431 von dem Vater Eberhards, Ludwig I., die Herrschaft Sachsenheim als Lehen überantwortet wurde[30]. Seiner Mutter sind zwei von Hermanns Dichtungen zugeeignet[31]. Das "Schleiertüchlein" dürfte nach 1453 entstanden sein, 1458 ist Hermann von Sachsenheim gestorben[32]. Ein Sohn des Dichters, Hermann der Jüngere, ist zunächst an Mechthilds Hof anzutreffen, dann aber in Eberhards engerer Umgebung zu finden[33].

Ebenso kann ihm der Bericht des Ritters Georg von Ehingen zu Ohren gekommen sein, der 1454 zu einer Palästinareise aufgebrochen war und über weitreichende Umwege als weltgewandter Mann nach Schwaben zurückkehrte, wo er seit 1462 bei den Württembergern in Amt und Würden stand, so unter Eberhard im Bart als Vogt von Tübingen[34]. Die Autobiographie Georgs von Ehingen, die seine Fahrten beschreibt, erhielt den aufschlußreichen Titel "Reisen nach der Ritterschaft". Es scheint im 15. Jahrhundert zum guten Ton gehört zu haben, den Idealen der klassischen Zeit nachzueifern[35].

Georg von Ehingen ist es auch, der 1474 als Brautwer-

---

28 Schreiner (1974), Sp. 663, unter Anm. 25.
29 Privatbesitz. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 5, Abb. 4.
30 Huschenbett (1981), Sp. 1091; Theil (1983), S. 133/134.
31 Die "Mörin" und die "Unminne". Vgl. Huschenbett (1981), Sp. 1100.
32 Huschenbett (1981), Sp. 1092.
33 Ernst (1933), S. 23.
34 Ehrmann (1979), Sp. 1200; Ernst (1933), S. 23.
35 Theil (1983), S. 140/141.

ber nach Mantua geschickt wird[36]. Es gibt bemerkenswerterweise eine Gruppe von acht Bänden aus Eberhards Bibliothek, die über oder unter dem Motto "Attempto" die Jahreszahl 1474 tragen. Es wirkt fast so, als hätte das Brautpaar sie, von zwei Ausnahmen abgesehen, als Hochzeitsgeschenke erhalten[37].

Insgesamt sind es fünf Handschriften und drei Drucke. Vier Handschriften davon gehören in den Bereich der schöngeistigen Literatur; sie enthalten Romane, die eine Minnethematik oder historische Stoffe zum Inhalt haben. Zum einen wäre da Hademar von Labers "Jagd", eine Minneallegorie aus dem 14. Jahrhundert, die eine weite Verbreitung gefunden und auf die sich Hermann von Sachsenheim in seiner Dichtung die "Unminne", die Mechthild gewidmet ist, konkret bezogen hat[38]. Der in der Mitte des 15. Jahrhunderts abgeschriebene Pergamentcodex mit dem Eintrag "1474 Attempto" auf der ersten Seite ist 1870 jedoch verbrannt[39].

Des weiteren "Tandareis und Floribel", eine Artusdichtung des Pleiers; diese Papierhandschrift, die 1464 beendet wurde, gehörte vor Eberhard vermutlich einem Hofmeister der "Tollensperg" (?); seit dem zweiten Weltkrieg ist sie verschollen[40]. Eberhards Eintrag "1474 Attempto" befand sich auf fol. 1^{v}.

Als drittes bewahrt die Landesbibliothek in Kassel ein reizloses Papiermanuskript von Rudolf von Ems' Bearbeitung des **"Wilhelm von Orlens"** aus dem 15. Jahrhundert[41].

Die vierte Handschrift birgt zwei Romane in sich, wo-

---

36 Ernst (1933), S. 23.
37 Hoffmann (1938), S. 63.
38 Von weiteren neun bekannten Handschriften - neben acht Fragmenten - befinden sich drei in der Universitätsbibliothek Heidelberg: cod. pal. germ. 326, pal. germ. 376, pal. germ. 455 (alle 15. Jhdt.). Vgl. Glier (1981), Sp. 363-368.
39 Olim Straßburg. Vgl. Stejskal (1878), S. 282; Hoffmann (1938), S. 63.
40 Olim Hamburg. Vgl. Kern (1989), Sp. 728-737; Meyer (1865), S. 471/472; Hoffmann (1938), S. 63.
41 Kassel, Landesbibliothek, 2^{o} Ms. poet. 2. Auf fol. 1^{r} befindet sich der Eintrag "1474 Attempto". Vgl. Hopf/ Struck (1930), S. 105; Hoffmann (1938); S. 62/63.

von einer die Fortsetzung des anderen bildet, nämlich **"Malagis" und "Reinolt von Montelban"**[42]. Diese beiden Titel befanden sich bereits 1462 laut des datierten Ehrenbriefs des Jacob Püterich von Reichertshausen in Mechthilds Bibliothek[43]. Es kann damals jedoch wohl nicht die hier genannte Doppelhandschrift gemeint gewesen sein, da deren Papier Wasserzeichen enthält, die teilweise erst später, das heißt nach 1462, nachzuweisen sind[44].

Die Doppelhandschrift ist andererseits aufgrund der Art der Fehler und Korrekturen als Autograph einzuschätzen, und zwar stellt sie eine wörtliche Umschrift des mittelniederländischen Originals dar, welches nurmehr in Fragmenten überliefert ist[45]. Die Verbreitung dieser beiden Romane in der deutschen Übersetzung läßt sich nur im Heidelberger-Rottenburger Literaturkreis nachweisen[46]. Für den Transfer des niederländischen Originals an den Hof von Rottenburg gibt es einen Hinweis in einem Motto, das am Ende des "Malagis"-Teils enthalten ist. Es lautet "Que Remede" und wurde durch den Übersetzer nicht als Motto identifiziert, sondern als Bestandteil des Textes gelesen[47]. Es gehört Wirich VI. von Daun zu Oberstein (ca. 1420-1502), der zum einen als Dichter durch Püterich von Reichertshausen in Verbindung mit Mechthild bezeugt ist[48]. Zum anderen war er Gesandter Adolfs von Nassau am Grafenhof zu Cleve[49]. Mit dem Hof in Cleve war Mechthild zudem durch ihren Schwager Ulrich V. verwandt, der in erster Ehe Margarete von Cleve geheiratet hatte[50].

Von den beiden Romanen der Doppelhandschrift existiert jeweils eine Einzelabschrift, die beide ebenfalls

---

42 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 340. Vgl. Beckers (1989), Sp. 1208-1214; Hoffmann (1938), S. 62.
43 Behrend/Wolkan (1920), S. 30/31, Strophe 145.
44 Duijvestijn (1987), S. 256. Beckers (1989), Sp. 1208 folgt Duijvestijn nicht, sondern setzt die Handschrift trotz des Wasserzeichenbefundes um 1460 an.
45 Beckers (1985), Sp. 1191.
46 Beckers (1987), S. 237; ders. (1989), Sp. 1208.
47 Beckers (1987), S. 243/244.
48 Behrend/Wolkan (1920), S. 24, Strophe 76-79.
49 Duijvestijn (1987), S. 257.
50 Uhland (1985), S. 399, Tf. 2.

in Heidelberg aufbewahrt werden[51]. Das Motto des Wirich von Daun zu Oberstein erscheint in der Einzelabschrift des "Malagis" ein zweites Mal[52]. Der Kopist hat - genau wie der Übersetzer der Doppelhandschrift - dieses Motto als vermeintlichen Bestandteil des Textes mißverstanden.

All dies verdichtet sich zu der Annahme, Mechthild als die Schenkerin der Doppelhandschrift an ihren Sohn Eberhard zu betrachten[53].

Die fünfte Handschrift in der Gruppe der acht Bücher, die 1474 in Eberhards Besitz gekommen sind, enthält einen kleinen Traktat von familienhistorischem Interesse, der beschreibt, **"Wie Mömpelgart an die Herrschaft Württemberg khomen"**[54]. Am Schluß befindet sich darin eine bildliche Darstellung, wo die Erbfolge schrittweise anhand der jeweiligen Wappen aufgezeigt wird. Die Genealogie schließt mit Eberhards Vater Ludwig I., dem 1444 schließlich die Herrschaft über Mömpelgard zufiel.

Es bleiben drei gedruckte Bücher zu erwähnen, die ebenfalls nachweislich 1474 Eigentum Eberhards geworden sind, darunter zunächst "Eine teutsche Chronic von anfang der wellt biß uff Kaiser Fridericus III", in Ulm 1473 gedruckt[55].

Die beiden übrigen Bücher bilden insofern eine Aus-

---

51 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 315 und pal. germ. 399.

52 Cod. pal. germ. 315.

53 Die beiden Handschriften cod. pal. germ. 315 und pal. germ. 399 könnten demnach als Ersatz für das fortgegebene Original für Mechthild angefertigt worden sein.

54 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. hist. fol. 191 (mit Datum und Motto "1474 Attempto"). Es existiert eine Parallelhandschrift u. a. in Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 266 U 1 (nur mit der Jahreszahl "1474"). Vgl. Hoffmann (1938), S. 60; Eschweiler (1951), S. 15; Irtenkauf (1969), Abb. S. 1; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 3, Abb. 2.

55 Das Exemplar Eberhards mit seinem "Attempto 1474" ist heute nicht mehr erhalten, aber durch eine Archivalie im Hauptstaatsarchiv Stuttgart unter den Neueingängen der württembergischen Hofbibliothek im 17. Jhdt. nachgewiesen. Vgl. Schreiner (1974), Sp. 663, unter Anm. 25. Gemeint ist damit wohl "ein tütsche. Cronica von anfang der welt vncz vff keiser fridrich", deutsch bearbeitet auf der Grundlage der "flores temporum" eines anonymen Kompilators, die bis 1349 reichen und bis zu Kaiser Friedrich III. (seit 1452) von Heinrich Steinhöwel weitergeführt worden sind, gedruckt bei J. Zainer in Ulm 1473. Vgl. Amelung (1979), Nr. 6, Abb. 38. (Hain (1828/1838), Bd. 2, Nr. 15054).

nahme, als sie vermutlich durch Eberhard selbst auf seiner Rückreise von Mantua in Mailand 1474 erworben wurden. Es sind **medizinische Abhandlungen** in lateinischer Sprache, die Eberhard bekanntlich nicht verstand[56]. Er wird entweder vorgehabt haben, sie für sich übersetzen zu lassen - diese Vermutung besitzt durchaus ihre vergleichbaren Parallelen - oder er hatte sie für seinen Leibarzt vorgesehen. Erst 1472 bzw. 1473 in Mailand gedruckt, waren sie wahrscheinlich 1474 noch bequem zu erhalten.

Damit wäre der Kreis der acht Bücher mit der Jahreszahl 1474 und dem Motto "Attempto" abgeschritten, von denen fünf sehr wahrscheinlich durch Mechthild ihrem Sohn geschenkt, zwei womöglich von ihm selbst erworben worden sind: Auf Mechthild als Provenienz der meisten Schriften läßt der zitierte Ehrenbrief des Jacob Püterich rückschließen, aus dem ihr Gefallen an Dichtung und im besonderen an der zeitgenössischen Romanliteratur hervorscheint. Die eine kleine historische Abhandlung dürfte aufgrund ihres speziell die württembergischen Belange betreffenden Inhalts gerade innerhalb der Familie tradiert worden sein; der andere, sich der allgemeinen Geschichte zuwendende Band verrät zu wenig Eigencharakter, als daß eine bestimmte Vermutung ausgesprochen werden könnte. Ebenso wie die beiden medizinischen Drucke zeichnet ihn sein jüngeres Erscheinungsdatum aus.

Das Interesse an medizinischen und historischen Wissensgebieten läßt sich über das Jahr 1474 bei Graf Eberhard weiterverfolgen, wohingegen er an der modernen Literatur scheinbar kaum noch weiter Anteil genommen hat: Summenhart nennt zum Beispiel zwei weitere medizinische Schriften. Zum einen die **"Wundarznei"** des Petrus von Argillata oder Argellata, ein zum Klassiker avanciertes Lehrbuch der Chirurgie eines 1423 verstorbenen Bologneser Arztes, das 1480 zum ersten Mal in Venedig gedruckt erschien und in rascher Folge bis 1520 vier weitere Male aufgelegt wurde. Der erste Druck von 1480 diente dem mit

---

56 Beide in Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Inc. fol. 14691 und Inc. fol. 7836. Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 146 und 147, Abb. 51.

der deutschen Übersetzung beauftragten Aalener Arzt Bartholomäus Scherrenmüller als Grundlage[57]. Die Handschrift ist zwar schlicht, jedoch mit großer Sorgfalt aus Pergament verfertigt.

Zum anderen ist zu nennen die **"Summa conservationis et curationis"** des Wilhelm von Saliceto - auch Wilhelm von Piacenza genannt - eines ebenfalls in Bologna, jedoch schon im 13. Jahrhundert lehrenden Arztes, dessen allgemein-medizinisches Werk 1475/76 zuerst in Piacenza verlegt wurde[58]. Dem Ulmer Regimentsarzt Johan Stocker wurde die Übertragung in die deutsche Sprache überantwortet.

Für eine fortgesetzte Beschäftigung mit Geschichte zeugt ein Druck von Werner Rolevincks deutschsprachiger Ausgabe des "Fasciculum temporum" (**"Bürdlin der zit"**) aus dem Jahr 1481. Das Buch, zum ersten Mal 1474 auf lateinisch herausgegeben, erreichte schnell eine weitläufige Verbreitung. Der Titel ist zwar von Summenhart nicht erwähnt, jedoch enthält das in München aufbewahrte Exemplar neben dem ausnahmsweise auf dem unteren Buchschnitt geschriebenen Motto "Attempto" zahlreiche eigenhändige Randnotizen Eberhards, die seine eingehende Lektüre dieses Werkes belegen[59].

Die zuletzt genannten Bücher sind gewiß keine Raritäten, sie sind auf ihren Gebieten Standardwerke, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts für verkaufsträchtig gehalten und als Drucke vertrieben worden sind. Eberhard ist am ehesten als ein interessierter Laie zu verstehen, der sich Themen, die ihn fesselten, eigenständig erschließen wollte[60]. Gerade weil ihm keine ausgedehnte Bibliothek

---

57 München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 144. Nur die ersten beiden Bücher der "Libri sex chirurgiae" sind übersetzt. Vgl. Petzet (1920), S. 271/272; Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte, Bd. 1, S. 191; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 143, Abb. 48.

58 München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 939. Vgl. Schmeller (1866), S. 155; Schmidt (1938), Sp. 1586; Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren, S. 848/849.

59 München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° Rar. 429. Vgl. Wirtembergisches Urkundenbuch (1871), Nr. CMIII, S. 406; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 149, Abb. 53/54.

60 Ernst (1933), S. 24, hat ihn als einen leidenschaftlichen Autodidakten charakterisiert.

von seinen Vorgängern zur Verfügung stand, sind diese Erwerbungen nicht so sehr nach ihrem bibliophilen Wert zu beurteilen als vielmehr als erste Ausgangsbasis für eine solide Beschäftigung mit den ihn ansprechenden Wissenszweigen zu verstehen. Gleichwohl hat er bei den für ihn angefertigten Handschriften auf eine sorgfältige Herstellung geachtet. Selbst bei einer pragmatischen Schrift, wie sie Lucius Iunius M. Columellas Abhandlung **"Über die Landwirtschaft"** ("De re rustica") darstellt, ist Pergament verwendet und reicher Initialschmuck aufgeboten worden[61]. Der antike Text, der mit zwei im Wortlaut identischen Drucken von 1472 (Venedig) und 1482 (Reggio) erst wieder für ein größeres Publikum zugänglich wurde, ist 1491 durch den Abt des Prämonstratenserklosters Schussenried, Heinrich Österreicher, im Auftrage Eberhards zum ersten Mal ins Deutsche übertragen worden. Auf Blatt 1^{v} ist in Buchmalerfarben das Allianzwappen Württemberg-Gonzaga und zweifach der Wahlspruch "Attempto" eingefügt.

Nicht nur thematisch lassen sich die Bücher Mechthilds und Eberhards voneinander abgrenzen, auch in bezug auf die äußere Gestaltung treten Unterscheidungsmerkmale auf: Mechthild begnügte sich scheinbar mit schlichten Papierhandschriften, jedenfalls ist es auffällig, daß drei der literarischen Handschriften, von denen angenommen werden darf, daß sie Geschenke Mechthilds an ihren Sohn gewesen sind, auf Papier geschrieben wurden und alle vier nur äußerst sparsam mit Dekorationselementen ausgerüstet sind bzw. waren[62].

Die einzige Papierhandschrift, die Hoffmann aufgrund einer Erwähnung bei Summenhart mit einem Manuskript in der Heidelberger Universitätsbibliothek gleichgesetzt hat und für Eberhard hat in Anspruch nehmen wollen, wird neuerdings nurmehr für eine Abschrift des verlorenen Originals gehalten[63]: Summenhart vermerkt, daß Eberhard sich

---

61 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. cam. et oec. 2°1. Vgl. Löffler (1914), Bd. 1, S. V-XXIV, Bd. 2, S. 347; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 144, Abb. 49.

62 Hoffmann (1938), S. 62/63.

63 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 37. Vgl. Bartsch (1887), Nr. 29; Hoffmann (1938), S. 48, 62; Mitt-

aus den sogenannten Weisheitsbüchern, zu denen er eine besondere Liebe gefaßt hatte, u. a. auch den Prediger Salomo habe übersetzen lassen. Der Heidelberger Codex des "Ecclesiastes. Der wellt verschmehung" enthält zwar den Text in einer freien Bearbeitung eines Unbekannten, der in seiner Vorrede Eberhard als Auftraggeber für seine sinngemäße und nicht wörtliche Übersetzung ausdrücklich nennt. Ein Besitzervermerk Eberhards ist jedoch an keiner Stelle angebracht.

Weitere handschriftliche Belege für Eberhards Eifer, sich lateinische Texte in die deutsche Sprache übertragen zu lassen, sind nicht überkommen; er muß dies aber nach dem Bild, welches Summenhart von dem Grafen entstehen läßt, fast systematisch betrieben haben: So hat er ein ausführliches Bibelstudium mit Hilfe von vergleichenden Übersetzungen betrieben; außerdem hat er sich die lateinischen Klassiker in Übersetzungen zugänglich gemacht, wie zum Beispiel die Metamorphosen des Ovid, vor allem aber wieder Werke mit historischer Thematik (Flavius Josephus, Titus Livius) sowie mathematisch-naturwissenschaftlichen Inhalts (Euklid)[64].

Daneben griff er auf bereits vorliegende Übersetzungen zurück, wie zum Beispiel bei seinem **Gebetbuch**, das sich - mit einigen Abweichungen - eng an die standardisierte Übersetzung der Brüder vom gemeinsamen Leben anlehnt, deren Niederlassung in Urach der Graf protegiert hatte[65].

Das Manuskript ist spät zu datieren, beim Tode Eberhards 1496 ist es noch nicht fertiggestellt gewesen. Die Illustrationen sind unvollendet und in allen Stadien der Bearbeitung liegen geblieben. Der Beginn der Arbeiten kann frühestens 1492 anberaumt werden: Auf fol. 1^r ist

---

ler/Werner (1986), Nr. 41, mit 1 Abb.

64 Hoffmann (1938), S. 48-51.

65 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. brev. 1. Vgl. Eschweiler (1951), mit zahlreichen Abb.; Irtenkauf (1962), S. 189-203; ders. (1973), mit 1 Abb.; Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 1/3, S. 3-5; Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 157, 194, 218, 239-250; Kat A Stuttgart (1985), Zimelien, Nr. 32, Abb. S. 77; Kat A Stuttgart (1985), Nr. 18, Abb. 13.

das Abzeichen vom Orden des Goldenen Vlies aufgeführt, dessen Verleihung 1492 stattfand. Fol. 42^{v} enthält noch das Grafenwappen Eberhards, während auf fol. 51^{v} bereits das aufgebesserte Herzogswappen erscheint (Erhebung zum Herzog im Juli 1495). 1480 ist der Gebetbuchstext von Konrad Fyner in Urach schon gedruckt worden, und man nimmt an, daß beide Werke auf eine identische Vorlage zurückgehen[66].

Vermutlich weil seit 1483 der Hof nach Stuttgart übergesiedelt war und wegen einer hypothetischen Auflösung eines vermeintlichen Künstlermonogramms in der Handschrift - auf fol. 59^{v} befinden sich in einem Schriftband die Kürzel ".E. O. Z. S. XV."[67], deren Buchstaben "Z" und "S" man als "zu Stuttgart" lesen wollte - , lokalisierte man die Werkstatt, aus der diese Miniaturen hervorgegangen sind, ebenfalls dorthin[68]. In Urkunden, Steuerlisten oder ähnlichen Quellen läßt sich, soweit erhalten, kein weiterer Aufschluß über einen in Stuttgart ansässigen Maler mit solchen Initialen gewinnen[69]. Hingegen kann man Bilder, die die Werkstatt als Vorlagen benutzte, zum Teil direkt benennen: so sind vier Illustrationen einem Wiener Stundenbuch entnommen, das dem Bedford-Meister bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben wird[70]; des weiteren wurden diverse Kupferstiche abgepaust, zum Beispiel einer vom Meister E. S.[71] sowie zwei Blätter von Martin Schongauer[72].

Ein weiterer Codex mit Illustrationen, der mit Eberhard in Verbindung zu bringen ist, beansprucht in gewisser Weise eine Sonderstellung[73]: Es handelt sich um ein sogenanntes **Musterbuch**, eine Art Kompendium für einen

---

66 Copinger (1895/1902), Bd. 2, Nr. 4841. Vgl. Irtenkauf (1962), S. 191-197.
67 Die Lesart ist nicht einmal ganz gesichert. Vgl. Eschweiler (1951), S. 97/98, Abb. S. 70.
68 Kat A Stuttgart (1985), Zimelien, Nr. 32
69 Rott (1934), S. 275-280.
70 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1855. Vgl. Eschweiler (1951), S. 65, Abb. S. 11, 16, 99, 100; Trenkler (1948), Abb. Nr. 1, 2, 6 und 13.
71 Eschweiler (1951), S. 70, Abb. S. 40.
72 Eschweiler (1951), S. 70, Abb. S. 32 u. 56.
73 Schreiner (1974), Sp. 663, unter Anm. 5.

Buchmaler[74]. In ihm ist über Jahre ein Formenschatz versammelt worden, der das Herzstück einer Werkstattstradition bildet.

Es erscheint merkwürdig, daß Eberhard in den Besitz eines solchen Konvolutes gekommen ist. Die Vereinnahmung für seine Bibliothek ist auch nicht ganz zweifelsfrei: Sie wird begründet mit einem Eintrag auf fol. 1^{r}, der als Widmung oder als Schreibprobe verstanden werden kann, er lautet: "Dem Hochgeboreñ Herrn Herrn Eberharde^{n} Graven Zu Wirtemberg vnd Mimpeliart"[75]. Die Herausgeber des Faksimiles haben den Formelcharakter dieser Zeilen betont und zurecht konstatiert, daß der zweite Teil, wo sich der Widmende nennt, fehlt.

Eine zweite Anrede befindet sich auf fol. 4^{v}, diesmal jedoch aus der umgekehrten Sicht, aus der Perspektive des Grafen formuliert: "Vnnser^{e}m lieben getrwen Stephan Schriber In vnnsr^{er} Stadt Vrach"[76]. Da der Name Stephan Schriber in einer stilistisch eng verwandten Handschrift, einem Missale der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, ein weiteres Mal auftaucht, nämlich in einer Banderole, die Bestandteil einer Initiale ist, hat man den Schluß für richtig erachtet, in ihm den Meister dieses Musterbuches zu erkennen[77].

Ungeachtet der Frage, ob es sich bei der ersten Adresse tatsächlich um eine Widmung handelt, wird in den beiden Eintragungen überhaupt eine Beziehung zwischen dem Grafen Eberhard und dem Werkstattmeister offenkundig. Die Nennung der Stadt Urach liefert den Rahmen, in dem man sich ein Bezugsverhältnis zwischen den beiden vorzustellen hat. Bis zur Aufhebung der Landesteilung Ende 1482 war Urach die Residenz von Eberhard, danach wurde Stuttgart offizieller Regierungssitz für beide Linien der Familie[78]. Das Musterbuch wird von Roosen-Runges in das

---

74 München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. icon. 420. Vgl. Roosen-Runge (1981).
75 Roosen-Runge (1981), Bd. 1, fol. 1^{r}, Bd. 2, S. 9, 11, 22-24.
76 Roosen-Runge (1981), Bd. 1, fol. 4^{v}, Bd. 2, S. 51.
77 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 21. Vgl. Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 181, Bd. 3, Abb. 236.
78 Ernst (1933), S. 33/34.

Jahrzehnt zwischen 1470 und 1480 eingeordnet[79]. Das Datum "1494" auf fol. 4^{r} des Musterbuches wird von ihnen, da es mit einer anderen Tinte und in einer dilettantisch anmutenden Weise offensichtlich später eingefügt worden ist, als der Zeitpunkt verstanden, wo es aus dem Besitz Stephan Schribers oder seiner Familie in Eberhards übergewechselt ist[80].

Das Eberhard-Gebetbuch, das zwischen 1492 und 1496 von einer Stuttgarter Werkstatt angefertigt worden sein soll, zeigt folgerichtig keine Bezüge zum Musterbuch[81].

Über Stefan Schriber, überhaupt über einen Werkstattbetrieb in Urach ist urkundlich nur weniges in Erfahrung zu bringen; dies aber ist bruchstückhaft und sehr interpretationsbedürftig[82]. Der Wirkungskreis Stephan Schribers läßt sich jedoch anhand des Musterbuches näher umreißen: Es ist zum Teil nachzuweisen, aus welchen Manuskripten er Vorlagen für sich herausgezogen hat. So diente ihm das sogenannte Sachsenheim-Gebetbuch als reicher Fundus für seine Sammlung[83]. Acht Miniaturen und sieben figürliche Initialen hat er neben einer Fülle von kleineren Randmotiven in sein Musterbuch übertragen.

Der Inhaber dieses Gebetbuches ist entweder der Dichter Hermann von Sachsenheim gewesen, von dem im Zusammenhang mit Mechthilds Musenhof und Eberhards Pilgerfahrt schon die Rede war, oder einer seiner Söhne, Jörg bzw. Hermann d. J., der Eberhard nach Palästina begleitete und ihm später als Landhofmeister diente.

Auch das bereits kurz erwähnte Wiener Stundenbuch aus der Werkstatt des Bedford-Meisters hat Stephan Schriber in den Händen gehabt und daraus reichlich französische

---

79 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 236/237, 239.
80 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 50, 240.
81 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 239-250.
82 Thieme/Becker (1907-1959), Bd. 3, (1936), S. 531; Ancona/Aeschlimann, (1949), S. 195; Roosen-Runge (1981), S. 179-200. Rott (1934), S. 243/244, liefert keinen Beleg.
83 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. brev. 162. Vgl. Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 1/3 (1977), S. 195-197; Roosen-Runge (1981), Bd. 2, 209-213, 300/301, Bd. 3, Abb. 2-9a, 12, 17, 19-38, 40, 42-52, 57, 78, 81, 137, 154, 160, 162-167, 185, 187, 196-205, 211, 230-232; Kat A Stuttgart (1985), Zimelien, Nr. 27, mit 1 Abb.

Akanthusblattranken und andere Motive abgezeichnet[84]. Ganze Miniaturen, wie sie das Eberhard-Gebetbuch übernommen hat, sind bei ihm nirgendwo zu finden, möglicherweise haben sie sich aber nur nicht erhalten. Denn das Musterbuch besteht heute nur noch aus siebenundzwanzig Blättern, wohingegen sein ursprünglicher Umfang von hundertundvierzehn Blättern rekonstruiert werden kann[85].

In beiden Fällen, beim Sachsenheim-Gebetbuch sowie beim Wiener Stundenbuch, möchte man annehmen, daß Eberhard Stephan Schriber den Zugang zu diesen Manuskripten verschafft hat[86]. Die These, daß Eberhard dem Buchmaler Vorlagen zur Verfügung gestellt hat, könnte durch ein weiteres Blatt aus der Mustersammlung Unterstützung erfahren: auf fol. 10^{r} befindet sich das Württembergische Stammwappen zusammen mit dem Wappen der Familie von der Mark eingebunden in ein holländisches Dekorationssystem abgebildet **[Abb. 77]**. Sie können für Eberhards Onkel, Ulrich V. (geb. um 1413-1480), und dessen erste Frau Margarete von Cleve (1416-1444) stehen, da die Grafen von der Mark zur Aszendenz der Herzöge von Cleve gehörten[87]. Das Original, dem diese Seite entnommen ist, hat man bisher nicht aufgespürt. Jedoch ist durch die mechanische Übernahme der Wappen die Existenz einer konkreten Vorlage vorauszusetzen. Aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehung könnten niederrheinische Stiltendenzen aus der Zeit um 1430 nach Württemberg gelangt sein[88], die um 1470 allerdings schon ein wenig altertümlich wirkten.

Eberhard wird ein Interesse daran gehabt haben, den Gesichtskreis des Uracher Buchmalers zu erweitern, da er ihm andererseits auch Aufträge zur Ausführung erteilte. Nicht nur kleine Arbeiten wie sie das Blatt in der Per-

---

84 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 214-218, 300/301, Bd. 3, Abb. 39, 53, 54, 67-74, 76, 77, 79, 124, 128-135, 139-142, 155-158, 233, 234.

85 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 12/13.

86 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 192, 205, 217-219.

87 Uhland (1985), Tf. 2; Roosen-Runge, Bd. 2, S. 85-88.

88 Überzeugende Vergleiche für das auf fol. 10^{r} dargebotene Dekorationssystem finden sich in drei Handschriften des Meister des Zweder van Culemburg, die um 1430 zu datieren sind. Vgl. Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 87/88, Bd. 3, Abb. 104-106. Vgl. auch die Farbabb. in: Kat A Utrecht/New York 1990, Tf. IV 30.

gamenthandschrift des Traktates "Wie Mömpelgart an die herrschaft Wirtemberg khomen" darstellt, hat er mit floralem Rankenwerk umgeben[89], auch zu größeren Aufgaben wie sie das **"Buch der Beispiele der alten Weisen"** mit sich brachte, hat man ihn herangezogen.

Dort nun läßt sich betrachten, wie er Dinge, die er sich in anderen Handschriften angeeignet hatte, in seine Gestaltungweise einzubringen vermochte. So hat er für die Bordüre der ersten Textseite im Codex aus Chantilly den Drachen aus dem Sachsenheimgebetbuch wiederverwendet **[Abb. 48, 49, 50]**, und aus dem Stundenbuch des Bedford-Meisters stammt ohne Rücksicht auf den fehlenden Kontext die Halbfigur des Propheten **[Abb. 3, 69, 107]**.

Die Hauptvergleiche, die zum "Buch der Beispiele der alten Weisen" gezogen werden können, lassen sich - wie das letzte Kapitel zu zeigen hat - bemerkenswerterweise alle aus Büchern gewinnen, die ehemals zu Eberhards Bibliothek gehörten. Die Handschrift in Chantilly kann dadurch nur umso enger mit seiner Person und weniger mit der Mechthilds verknüpft werden. Sie scheint eine Art Liebhaberausgabe gewesen zu sein, deren Ausstattung Mechthild weniger Aufmerksamkeit beibemessen hätte. Bei der Agilität, die Eberhard bei der Beschaffung von Übersetzungen bewiesen hat, ist ihm durchaus zuzutrauen, die Arbeiten - sowohl die des Übersetzers als auch die des Buchmalers - selbst in die Wege geleitet zu haben[90].

---

89 Vgl. Kat A Stuttgart (1985), Nr. 3, Abb. 2 (Exemplar des Hauptstaatsarchivs in Stuttgart) mit Roosen-Runge (1981), Bd. 1, fol. 22^{v}: die drei linken Blüten in der ersten Reihe unter der Ranke aus dem Musterbuch haben in der Stuttgarter Handschrift ihr Pendant.

90 Der gesellschaftliche Umkreis von beiden überschneidet sich zudem; allein die Tatsache, daß Anton von Pforr Pfarrherr in Rottenburg war, läßt eine aktive Beteiligung Mechthilds noch nicht plausibel erscheinen.

III. Vergleiche und kunsthistorische Einordnung

Kleine Details wie die Halbfigur eines Propheten und ein greifenähnlicher Drache hatten von dem Musterbuch des Stephan Schriber schon zum "Buch der Beispiele der alten Weisen" in Chantilly geführt. Die Vergleichsmomente zwischen diesen beiden Handschriften sind jedoch viel weitreichender: Auf fol. 10^{v} des Musterbuches sind drei gleich große, hochrechteckige Felder abgeteilt, in denen Innenarchitekturen mit der Feder vorgerissen sind. Genau diese Rauminterieurs und eine seperat noch auf fol. 18^{v} stehende Zeichnung finden ihre exakte Entsprechung im Codex von Chantilly **[Abb. 51-56]**.

Die drei Bilder, die auf fol. 10^{v} zusammengestellt worden sind, stehen im "Buch der Beispiele der alten Weisen" in keiner geschlossenen Erzählfolge. Sie gehören zu Geschichten, die zum Teil in recht großer Distanz zueinander im Buch auftauchen; das erste Bild in der linken oberen Ecke ist ziemlich weit hinten in der Handschrift erst zu finden, nämlich auf fol. 169^{v}. Die rechts daneben plazierte Zeichnung ist etwas weiter vorn, auf fol. 126^{v}, anzutreffen, und der linken unteren begegnet man bereits auf fol. 58^{r}. Allein die einzeln notierte Skizze im Musterbuch, die mit fol. 45^{v} in Chantilly übereingeht, schlösse sich inhaltlich mit der zuletzt genannten von fol. 10^{v} zusammen. Beide illustrieren Stationen in der das zweite und dritte Buch einnehmenden Erzählung von Kalila und Dimna: Auf fol. 45^{v} erschlägt der König (= Löwe), aufgewiegelt durch die Reden Dimnas, seinen Freund, den Ochsen Senespa. Auf fol. 58^{v} wieder bei Sinnen, versammelt er sein Hofgesinde und trauert um Senespa.

Offensichtlich waren jedoch die handlungsmäßigen Zusammenhänge für Stephan Schriber in seinem Musterbuch nicht von Interesse, da er sich einzig und allein auf die Darstellung der Raumkonstruktionen konzentriert hat. Handelt es sich dabei nun um Entwürfe, die für das "Buch der Beispiele der alten Weisen" angefertigt worden sind -

dann wäre mit Stephan Schriber der Meister der Handschrift Ms. 680 in Chantilly zu identifizieren - oder wird hier nur ein weiterer Codex bekannt, aus dem Stephan Schriber seine Muster geschöpft hat?

Es ist auffällig, daß in dem ersten Bild von fol. 10^{v} **[Abb. 51]** nicht nur die Figuren fehlen, sondern auch die reizvollen Einzelheiten, mit denen in Chantilly der Thron kostbar ausgeschmückt wurde **[Abb. 52]**: Die kleinen Putten, die als Atlanten rings um die Steintrommel stehen und die Sitzplatte nach oben stemmen, sowie die goldenen Löwen, auf denen der ganze Aufbau ruht. Gerade hierin äußert sich Originalität. Denn für solch ein antikisierendes Möbel läßt sich so leicht keine Parallele finden[1]. Hingegen wird der Baldachin mit seinen Zinnen und Türmen und mit der auf das Zelt gezogenen Krone und dem herabfallenden Stoff gleichwohl angedeutet. Mittelalterliche Radleuchter haben häufig eine ähnliche Gestalt wie der eine Stadtmauer nachbildende Ring des Baldachins.

Im Musterbuch wird keineswegs verständlich, daß es sich bei dem auftürmenden Podest um einen Thron handeln soll. Roosen-Runges, die die Zeichnungen des Musterbuchs nicht mit der Handschrift in Chantilly zusammengebracht haben und somit den inhaltlichen Kontext nicht kannten, deuteten das runde Gebilde als einen Altar und vermuteten ein Thema wie die Darstellung im Tempel als möglichen Verwendungszweck[2]. Diese Doppeldeutigkeit der Gebrauchssituation könnte von Stephan Schriber gerade impliziert worden sein, denn auch die übrigen Innenräume lassen sich in ein sakrales Geschehen einbinden: Der gotische Spitzbogen mit Fischblasen-Maßwerk eröffnet wie manche Altäre Rogier van der Weydens den Bildraum: durch eine Portalarchitektur tritt man in den Schauplatz des Geschehens ein. Dieric Bouts hat auf zwei Tafeln, die von der Gerechtigkeit Kaiser Ottos III. handeln und für den Löwener Gerichtssaal bestimmt waren, dieselbe Art von Maßwerk als

---

1 Auf dem Gemälde "Das Gottesurteil" von Dieric Bouts (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts) ist ein schlichterer Thron in antikisierendem Stil abgebildet [Abb. 63].

2 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 89, Bd. 3, Abb. 108.

vorgelegten Rahmen verwendet **[Abb. 63]**[3].

Für die dritte Skizze auf fol. 10^{v} böte sich eine Verkündigungsszene an[4]; und für die vierte auf fol. 18^{v} **[Abb. 55]** käme durchaus eine Komposition, wie sie Jan van Eycks Dresdner Altärchen mit Maria im Kirchenschiff zeigt, in Frage[5]. Die zierliche Arkatur links, die das Bild in einen Haupt- und einem Nebenraum zerteilt, stellt einen Berührungspunkt mit dem Lukasbild aus dem Sachsenheimgebetbuch her **[Abb. 58]**, das Stephan Schriber gleichwohl eigenständig in seiner Mustersammlung zitierte - wobei er hier auch die Figur mit übernommen und das Ganze sogar mit Farbe komplettiert hat **[Abb. 57]**[6].

Da dieses Blatt des Musterbuchs zur Gänze ausgearbeitet wurde, erscheint ein Vergleich zwischen Original und Kopie gerecht, um zu ermessen, wo die Stärken bzw. Schwächen des Uracher Meister gelegen haben.

Ähnlich wie bei den Entsprechungen zu Chantilly ist die Architektur akurat nachgezeichnet; perspektivisch ist das Ganze nur leicht aus den Fugen geraten, zum einen weil das Blatt im Musterbuch größer ist, zum anderen weil der Halbbogen, der die Miniatur nach oben hin abschließt, nicht wie im Sachsenheimgebetbuch noch auf die Seite gedrückt werden mußte; so geriet das Gewölbe steiler und mehr in die Untersicht, die flache Holzdecke im seitlichen Gemach aber kippt ab, die Arkatur gerät ins Schwanken. All die Schwächen, die schon im Original angelegt waren, vergröbern sich hier; da die Dinge nicht von innen heraus entwickelt sind, wirken sie eigentümlich körperlos. Das Gestühl zum Beispiel besitzt gar kein bodenständiges Gewicht, die Kaminkonsole hängt wie ein Stab wundersam in der Luft, die Wand an den Fenstern mit der eingelassenen Sitzbank weicht vollständig auf. Es ist ein bloßes Nachfahren der Konturen, wo das Gespür für Feinheiten verlorengeht: das zarte Profil in den Arkadenbögen

---

3 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Dieric Bouts, Die Hinrichtung des fälschlich verdächtigten Grafen und das Gottesurteil. Vgl. Schöne (1938), S. 4, Kat. Nr. 13 a/b, Tf. 34-37.
4 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 90, Bd. 3, Abb. 110.
5 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 123, Bd. 3, Abb. 150.
6 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 112/113.

gerät zu einem derben, schwarzen Strich. Am gravierendsten sind die Schwächen bei der Figur des Evangelisten. Der Gesichtausdruck geht verloren, zurück bleibt ein aufgeschwemmtes, unbekümmertes Gesicht; die Korrelation zwischen Körper und Gewand wird nicht beachtet; der grüne Überwurf führt ein abstraktes Eigenleben, beim roten Kleid werden die Faltenbrüche egalisiert, sie verlaufen von der Brust bis zum Knie schematisch herunter.

Die Stärke von Stephan Schriber kann nicht bei der menschlichen Figur gelegen haben. Durchblättert man das Musterbuch systematisch auf Figuren hin, so ist zu bemerken, daß diese - nach den erhaltenen Blättern zu urteilen - nur eine rudimentäre Rolle für ihn gespielt haben[7]. Bis auf drei Blätter hat er sie alle außerdem dem Sachsenheimgebetbuch entnommen, und auch diese drei sind keine eigenständigen Arbeiten[8]. Zudem sind sie meistens nurmehr ungeschickt und grob umrissen und nur gelegentlich mit Farbe grundiert **[Abb. 59, 70]**. Das zur Gänze ausgeführte Lukasbild stellt insofern eine Ausnahme dar; es repräsentiert Stephan Schribers bildmäßige Ausdruckskraft wohl angemessen.

Im "Buch der Beispiele der alten Weisen" ist man andererseits häufig mit Situationen konfrontiert, die eine Umsetzung extremer Bewegungen ins Bild verlangen. Oft sind Szenen gefragt, wo Knüppel geschwungen oder Schwerter gezückt werden **[Abb. 8, 60, 64]**[9]. Sie erfordern die Fähigkeit, Körper in Gedanken beliebig zu drehen, zu beugen und zu strecken, um sie dann in ihrer Positur durch optische Verkürzungen ins Zweidimensonale zu bannen. Ein solch wendiges Talent scheint Stephan Schriber nicht gewesen zu sein.

Die Qualitäten, die der Codex in Chantilly in dieser Hinsicht vorzuweisen hat, kommen besonders deutlich in einer Aktdarstellung zutage **[Abb. 60]**: Die heftig ausholende Gebärde besitzt eine recht glaubhafte Motorik; das

---

7 Vgl. Roosen-Runge (1981), Bd. 1, fol. 3^v, 5^v, 6^v, 10^r, 16^v, 20^r, 22^r, 23^r, 23^v, 24^r, 27^v.
8 Vgl. Roosen-Runge (1981), Bd. 1, fol. 10^r, 22^r, 24^r, Bd. 3, Abb. 104/105, 178, 189.
9 Fol. 2^v, 4^v, 8^r, 9^r, 25^r, 28^v, 74^r, 79^r, 118^v, 119^v, 147^r.

Vorschnellen des linken Armes zugleich mit dem linken Fuß erhält ein Gegengewicht in dem über den Kopf geschwungenen und durch den Säbel verlängerten rechten Arm. Mit dem rechten Bein stemmt sich die Figur gerade von dem tiefer liegenden Boden des angrenzenden Zimmers ab, um im nächsten Augenblick das Gewicht ganz auf das linke Bein zu verlagern und das rechte Bein losgelöst über die Schwelle nachzuziehen. Die Einzelheiten des Muskelspiels sind glaubhaft am Körper abzulesen. Nur das rechte Bein wirkt in seiner Funktion leicht indifferent. Das Zusammenziehen des Zwerchfells, das Hervortreten der Rippen, die Anspannung der Halsmuskeln, der zum Ausrufen geöffnete Mund stehen dafür aber in einem erstaunlich scharf beobachteten konsekutiven Zeitablauf. Fast möchte man aufgrund dieser Zeichnung annehmen, daß der Künstler ein Modell vor Augen gehabt hat.

Eine vergleichbare Auffassung vom Körper läßt sich am ehesten noch in der Tafelmalerei entdecken. Dieric Bouts' Erasmusaltar in Löwen zeigt den Heiligen bei seinem Martyrium nackt unter einer Winde ausgestreckt, mit der ihm die Gedärme aus dem Leib gezogen werden[10]. Die Proportion der Gliedmaßen - eher zierlich im Bau, doch gleichwohl deutlich ausformuliert - als auch die Art, wie die Knochen durch die Haut scheinen, geben eine ähnliche Beschreibung der menschlichen Physiognomie. Fischels These, im Codex von Chantilly eine Nachbildung eines verlorenen Manuskriptes von Dieric Bouts zu sehen, verdichtet sich - trotz der Tatsache, daß wir keine Belege für Dieric Bouts als Buchmaler haben - mit solchen Einzelheiten[11].

Auch ihre Vermutung, den Kopisten mit dem Meister des Ehninger Altares gleichzusetzen, ist sehr erwägenswert **[Abb. 62, 104]**[12]. Auf der Mitteltafel mit der Auferste-

---

10 Dieric Bouts, Der Erasmusaltar, Löwen, Peterskirche. Vgl. Schöne (1938), S. 4, 19, Kat. Nr. 5, Tf. 16/17.
11 Fischel (1962), S. 171-183, bes. 182.
12 Stuttgart, Staatsgalerie, Meister des Ehninger Altars, Ehninger Altar. Fischel (1963), S. 69. Vgl. allgemein: Schöne (1938), Nr. 62a, Tf. 41c/d, 73b (sic), 74a/b; Stange (1957), S. 103/104; Bushart (1959), S. 153; Friedländer (1968), unter Kat. Nr. 56 und 78, Tf. 89; Wiemann (1989), S. 23, 81; Rettich (1991), S. 194/195.

hung Christi stiebt der eine, im Vordergrund lagernde rechte Wächter sich mit seinem rechten ausgestreckten Arm entsetzt von dem wundersamen Ereignis weg. Sein Brustpanzer läßt die Arme unbedeckt, und so ergibt die Haltung seines rechten Armes ein Vergleichsmoment zu der des linken von der Figur im Codex von Chantilly **[Abb. 60]**. Ebenso bietet der nur mit einem Mantel umlegte Oberkörper Christi in gewisser Weise ein Äquivalent: er ist jedoch insgesamt schmächtiger und in der Taille zierlicher. Zudem muß bedacht werden, daß die Gestalt Christi einer starken Typisierung unterliegt. Generell sind Rückschlüsse von Tafel- auf Buchmalerei und umgekehrt äußerst schwierig. Die Basis für stilistische Vergleiche ist in diesem Fall nicht nur wegen des Größenunterschieds - die Mitteltafel des Ehninger Altars mißt 146 x 161 cm -, sondern auch in Anbetracht der unterschiedlichen Techniken - die Bilder in Chantilly sind Zeichnungen, nicht im eigentlichen Sinn Buchmalerei - sehr schmal. Infrarotaufnahmen, die eine Unterzeichnung beim Ehninger Altar - soweit überhaupt vorhanden - hervorbringen könnten, würden am ehesten eine Ebene schaffen, auf der Tafelbild und Federzeichnung kommensurabel wären. Dergleichen technische Prozeduren hat man aber am Ehninger Altar bisher nicht vorgenommen[13]. Allzuweit könnte selbst ein positives Ergebnis nicht führen, denn über den Meister des Ehninger Altars ist nichts weiter bekannt; auch wird ihm kein weiteres Werk zugeschrieben.

Ein geringfügiges Detail, das außerhalb der Schwierigkeiten bei Händescheidungen steht, führt beide Werke noch einmal auf einem Nebenschauplatz zusammen: Auf fol. 34^{r} befindet sich auf einem Regal ein kleines Gefäßstilleben, bestehend aus einem zunächst konvex gewölbten, dann zu einem Ring sich verdickenden und schließlich in eine konkave Schwingung auslaufenden Glas, welches auf einer ovalen Spanschachtel neben drei einfachen, bauchigen Flaschen steht **[Abb. 105]**. Dasselbe Arrangement, nur von einer anderen Warte, ist auf dem Außenflügel des

---

13 Freundliche Auskunft von Frau Dr. E. Rettich, Stuttgart.

"Ehninger Altars" im obersten Fach eines Regales wiedergegeben **[Abb. 104]**.

Für beide, sowohl für die Illustrationen zum "Buch der Beispiele der alten Weisen" in Chantilly als auch für das Triptychon aus Ehningen ist deutlich ein niederländischer Einfluß herauszuspüren. Man hält den Altar allgemein für eine Kopie eines verlorenengegangenen Retabels von Dieric Bouts[14]; zumindest existiert von der Mitteltafel in Den Haag noch eine Wiederholung, die Dieric Bouts' Sohn Albrecht zugewiesen wird[15].

Durch ein Wappen auf dem rechten Außenflügel kann als gesichert gelten, daß der Altar eine Stiftung Mechthilds an die Pfarrkirche St. Maria in Ehningen gewesen ist[16]. In zweifacher Hinsicht gibt es also eine Verstrebung: sowohl die Handschrift wie auch der Altar zeigen Anleihen bei der Kunst des Dieric Bouts' und sind beide zudem mit Eberhard bzw. mit Mechthild in Verbindung zu bringen. Man hat für den Ehninger Altar die Frage zu beantworten gesucht, ob er von einem schwäbischen oder vielmehr von einem niederländischen Künstler geschaffen worden ist[17]. Allmählich hat sich die Auffassung durchgesetzt, ihn für einen süddeutschen Maler zu halten, der bei Dieric Bouts in Löwen gelernt hat. Zum Codex in Chantilly wurde seit Fischels Studie, wo dessen Meister als ein deutscher Bouts-Nachfolger gekennzeichnet wurde, keine neue Position vorgetragen[18].

Eine Affinität zu Dieric Bouts ist tatsächlich in vielen Details zu vermerken; Fischel hat Parallelen zur Interieurschilderung, Landschaftsgestaltung und Figurendarstellung aufgezeigt. Ihre wenigen konkret genannten Beispiele lassen sich ohne Schwierigkeit vermehren. So läßt sich für die ungewöhnliche Perspektive auf einen Flußlauf eine Anwartschaft auf Bouts Gemälde "Ecce agnus

---

14 Rettich (1991), S. 194.
15 Den Haag, Mauritshuis, Albrecht Bouts (?), Auferstehung. Vgl. Schöne (1938), S. 176, Kat. Nr. 62b, Tf. 73a (sic); Stange (1957), S. 104; Friedländer (1968), Kat. Nr. 56, Tf. 69.
16 Rettich (1991), S. 194.
17 Eine kurze Zusammenstellung der Positionen befindet sich bei Rettich (1991), S. 194.
18 Fischel (1962), S. 170.

dei" entdecken[19] **[Abb. 8, 108]**. Haltung und Gebaren des den Knecht zu erschlagen gebietenden Mannes auf fol. 74^{r} finden in den hoheitsvollen Erscheinungen der dem "Gottesurteil" beiwohnenden Personen Verwandtschaft **[Abb. 63, 64]**.

Durch eine weitere Handschrift aus Eberhards Besitz erhält nun die Einschätzung, den Künstler des Codex Ms. 680 tatsächlich im Schwäbischen zu lokalisieren, auf der anderen Seite Gewicht. Die Werkzeuge der Stilkritik können hier aufgrund der Tatsache, daß man innerhalb ein und derselben Gattung, nämlich der Federzeichnung, bleibt, streng angewendet werden. Es ergeben sich aber so zwingende Parallelen, daß eigentlich kein Zweifel zurückbleiben kann, sie beide als Arbeiten derselben Hand zu betrachten. Es handelt sich dabei um das schon kurz erwähnte Fechtbuch Eberhards[20].

Fechten war ursprünglich eine Kunst, die speziell an den Adelshöfen gepflegt wurde[21]. Es gab eigens Lehrmeister, die in den Techniken dieses Kampfsportes unterrichteten. In einem Fechtbuch sind die verschiedenen Griffe, Stellungen und Taktiken, die nach den Lehrregeln erlaubt sind, bildnerisch vorgeführt; Text wird nur am Rande den Illustrationen zur Seite gestellt. Das heißt, ein Fechtbuch ist angefüllt mit Figuren in allen erdenklichen Positionen. Der menschliche Körper steht in diesen Werken im Zentrum und je nachdem, wie künstlerisch der Zeichner seine Aufgabe aufgefaßt hat, können seine Demonstrationen regelrechte Studienblätter sein.

Im Fall von Eberhards Fechtbuch läßt sich sogar nachweisen, daß der Zeichner fortwährend ein Modell bei seiner Arbeit vor Augen gehabt hat: Auf der vorletzten Seite des insgesamt hundertsiebenunddreißig Blätter zählenden Buches postiert der Fechtmeister Hans Talhoffer, der sich mit einem Spruchband zu erkennen gibt: "das buch hatt

---

19 München, Alte Pinakothek, Dieric Bouts, Johannes weist auf Christus hin: "Ecce agnus dei". Vgl. Schöne (1938), S. 5, Kat. Nr. 11, Tf. 32; Eikemeier (1990).
20 Siehe Kapitel II c, S. 75.
21 Hils (1983), S. 98, 114, Anm. 9.

angeben hans talhoffer vnd gestanden zu Mallen"[22].

Ausführlicher ist dieser etwas abbreviierte Satz in einer anderen Handschrift zu lesen, welche in der Anlage das Vorbild für Eberhards Exemplar gewesen ist[23]. Das Manuskript war vermutlich Talhofers eigenes[24]. Dort heißt es: "Item daz buch ist maister hannsen talhofersz vnd der ist selber gestanden mit sinem lybe bisz daz man das buch nach jm gemalet hat vnd daz ist gemalet worden vff pfingsten jn dem jar nach der gepurt vnsers lieben Herren Cristi Tusent vierhundert vnd dar nach in dem Nünvnd-fünfftzigosten jar schrib mich michel rotwyler für wär"[25].

In der künstlerischen Qualität weichen die beiden Handschriften stark voneinander ab[26]. Hils veranschlagt für Eberhards Handschrift mehrere Zeichner[27]; der erste Eindruck bestätigt dies zunächst, doch könnten die Schwankungen auch noch im Bereich von einer Persönlichkeit liegen. Einige Figuren schälen sich tatsächlich aus dem Gros der Menge heraus, sie haben besonders ausformulierte Körper und Gesichter. Gerade zu diesen lassen sich Parallelen im Manuskript in Chantilly finden. Talhoffer hat bei der Anfertigung für die Zeichnungen in Eberhards Fechtbuch womöglich nurmehr die Aufsicht geführt, und nicht, wie der Text nahelegt, selbst Modell gestanden. Das Porträt von Talhoffer auf der vorletzten Seite zeigt die Gesichtszüge eines älteren Mannes[28]. Hils nimmt wahrscheinlich zurecht an, daß Talhofer zu diesem Zeitpunkt einen Stab von Mitarbeitern gehabt hat[29], jedenfalls kehren in den Zeichnungen verschiedene markante Gestalten immer wieder.

So zum Beispiel eine lockenköpfige Person mit rundem

---

22 Hergsell (1887), Tf. 270.
23 Hergsell (1889).
24 Hils (1983), S. 103/104.
25 Hils (1983), S. 115, Anm. 50.
26 Hils hält wiederum die Anfertigung beider Handschriften, sowie noch zwei weiterer aus dem 15. Jhdt., innerhalb einer Werkstatt für möglich! Vgl. Hils (1983), S. 120, Anm. 130.
27 Hils (1983), S. 104.
28 Vgl. Hergsell (1887), Tf. 270.
29 Hils (1983), S. 111, S. 120. Anm. 130.

Gesicht, kräftigem Oberkörper, aber eher kleinerer Statur **[Abb. 65]**. Man trifft sie im Codex von Chantilly in ähnlichen Stellungen, wie sie sie im Fechtbuch vorexerziert, wieder **[Abb. 64]**[30]. Der vornübergebeugte Körper und die damit einhergehende Schwierigkeit der perspektivisch starken Verkürzung des Rumpfes sowie das Verschwinden des Gesichtes ist beide Male in der Darstellung ähnlich gelöst. Eine Eigenart sind zudem die kugelformigen Kniee; auch die Weise, wie eine Hand gespreizt wird, entweder, um sich beim Niederfallen vorn abzustützen, oder um ein reflexartiges Aufbäumen gegen die Gewalt des Knüppels auszudrücken, stützt die Annahme, beide Blätter demselben Zeichner zuzuschreiben. Ebenso indizienhaft ist die Kleidung: hier wie da ein knappes Obergewand, das über dem Bauch geschnürt wird, und als Hosen sehr enge, strumpfartige Beinlinge.

Ein anderer Typus gehört einer schwereren Gewichtsklasse an **[Abb. 67]**. Das Kinn ist energisch ausgebildet, die ganze Form des Gesichtes eckig und kräftig. Gewelltes Haar reicht ihm bis zum Kinn herunter. Der im "Kreislauf des Todes"[31] niedergestreckte Jäger im "Buch der Beispiele der alten Weisen" in Chantilly hat wie der durchbohrte Kämpfer im Fechtbuch dieselbe Leid durchfurchte Miene und ist von ähnlich stabilem Körperbau **[Abb. 66]**.

Eine dritte herausragende Gestalt trägt ein mit Federn geschmücktes Diadem auf dem bis zu den Schultern reichenden Haar **[Abb. 68]**. Die Erscheinung gleicht dem Fürstensohn in der Geschichte von den vier Gesellen **[Abb. 15]**[32]. Beide haben ein längliches Gesicht und eine sich nach unten verbreiternde Nase.

Neben diesen für sich sprechenden Gegenüberstellungen besitzt das Fechtbuch den Vorzug, sicher datiert zu sein; auf fol. 16^{v} befindet sich unter dem Wappen Eberhards die Jahreszahl 1467[33]. Damit besteht die Möglichkeit, den

---

30 Weitere Beispiele fol. 2^{v} [Abb. 26], 8^{r}, 28^{v} [Abb. 8].
31 Vgl. den Inhalt der Geschichte bei Geißler (1964/1974), Bd. 1, S. 74/75.
32 Siehe S. 46. Vgl. auch Abb. 16.
33 Hergsell (1887), Tf. 30; Hils (1983), S. 104.

Zeichner tatsächlich im Schwäbischen[34] anzusiedeln, denn der Codex in Chantilly kann frühestens sieben Jahre später, nämlich 1474, womöglich aber erst noch später entstanden sein.

Wenn nun von Stephan Schriber die Figuren nicht stammen können, wie sind dann die Architekturzeichnungen in sein Musterbuch gelangt?

Zur Beantwortung dieser Frage muß man sich nur in Erinnerung rufen, daß die Buchherstellung ein arbeitsteiliger Prozeß war. Nachdem der Schreiber, der in diesem Fall zugleich auch als Miniator fungierte[35], ein Blatt beendet hatte, ging der Buchmaler an sein Werk. Innerhalb dieses Aufgabenbereichs gab es hierarchische Unterschiede: Vom einfachen Initialschmuck über Randleisten und Rahmung zum eigenständigen Bild[36]. Hierfür konnten verschiedene Personen verantwortlich sein. Im Falle des "Buches der Beispiele der alten Weisen" in Chantilly wurden zunächst die ganzseitigen Miniaturen ausgeführt, und zwar von dem Meister des soeben besprochenen Fechtbuchs. Dann gelangten die Blätter erneut in andere Hände, und diese gehörten zu Stephan Schriber. Die ganze kleinteilige Randdekoration ist ihm zuzuweisen. Außer den schon beschriebenen Details - dem Drachen und dem Propheten - lassen sich weitere anführen, die das Musterbuch und die Handschrift in Chantilly miteinander verknüpfen:

Zwei große, Kapitelanfänge auszeichnende Initialen mit zarten Grisaillen in Chantilly[37] kehren in einer Synthese im Musterbuch wieder; die Fledermaus aus dem "D" auf fol. 117^{v} **[Abb. 72]** und der Drache aus dem "G" von fol. 6^{v} **[Abb. 71]** - dieser allerdings seitenverkehrt - finden sich wiederum in einem "G" im Musterbuch zusammen **[Abb. 70]**. Die Initialkörper des "G" sowie ihr blau-rotes Schachbrettmuster und die Art und Weise ihres Fleuronnées haben dabei die größte Ähnlichkeit. Roosen-Runges haben

---

34 Die Beschriftungen zum Fechtbuch sind gleichfalls in schwäbischer Mundart. Vgl. Hils (1983), S. 99.
35 Siehe S. 21.
36 Mazal (1975), S. 49, 53.
37 Siehe S. 23.

diese Dekorationsform im Süddeutschen verankert[38].

Für die drei gänzlich in Buchmalerfarben gehaltenen Initialen[39] mit dem sie begleitenden Rankenwerk lassen sich auch in Versatzstücken die Muster bei Stephan Schriber zusammentragen: Die Akeleiblüte auf fol. 134^{v} **[Abb. 73]** ist im Musterbuch auf fol. 9r **[Abb. 74]** festgehalten; dort ist ebenfalls ein pickendes Vögelchen zu sehen, das, wenn auch nicht in der Art, so doch in der Haltung mit dem Vogel auf fol. 73^{v} korrespondiert **[Abb. 75]**[40]. Die kleinen, knollenförmigen Blattvoluten von fol. 9^{v} **[Abb. 74]** des Musterbuchs kann man in Chantilly auf fol. 73^{v} **[Abb. 75]** und fol. 25^{v} **[Abb. 76]** wiedererkennen. Auch die bizarre Phantasieblüte von fol. 73^{v} trifft man als Umrißzeichnung im Musterbuch an[41]. Die Idee, aus Ästen einen Rahmen zu bilden, wie es auf fol. 25^{v} im Codex von Chantilly geschehen ist **[Abb. 76]**, hat Stephan Schriber in dem Missale - der anderen Handschrift, die ihm zuzuweisen ist, und wo er seinen Namen in einer Banderole nennt - gleichfalls verwendet[42]; im Musterbuch hat er aus einem grünen Ast statt dessen eine Initiale gewunden **[Abb. 77]**. Die Banderole, die er in diesen Buchstaben hineingeschlungen hat, gleicht in der Art der Brechung und der Beschriftung dem um die Palme gewickelten Motto Eberhards auf fol. 15^{v} **[Abb. 78]**[43]. Auch in der Farbenwahl und in der Farbintensität gehören die Manuskripte zusammen; das blau gemalte und zart gehöhte "D" auf fol. 9^{v} des Musterbuchs, mit roter Grundierung und Goldfiligran in der Mitte **[Abb. 77]**, erscheint in derselben Weise auf fol. 73v des "Buchs der Beispiele der alten Weisen" **[Abb. 75]**. Solche verstreuten Beobachtungen ließen sich noch eine Weile fortsetzen, doch änderten sie nichts an dem Urteil,

---

38 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 143/144, Bd. 3, Abb. 173-176.
39 Siehe S. 23.
40 Zahlreiche weitere Vögel befinden sich in dem Musterbuch auf fol. 1^{v}, 2^{r}, 3^{r}.
41 Vgl. Roosen-Runge, Bd. 1, fol. 22^{v}, 24^{v}, Bd. 2, S. 149, 162, Bd. 3, Abb. 193a.
42 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 229-232, Bd. 3, Abb. 235/236.
43 Die Ähnlichkeit fällt besonders noch einmal im Vergleich zu den von Roosen-Runges zusammengetragenen Beispielen ins Auge. Vgl. Roosen-Runge (1981), Bd. 3, Abb. 99-102.

Stephan Schribers Malstil in den dokorativen Elementen des Codex 680 in Chantilly wiederzuerkennen.

Roosen-Runges haben an diesen Zierformen des Musterbuchs die Charakteristika süddeutscher Buchmalerei hervorgehoben[44]. Ihre Einschätzung, Stephan Schriber vorrangig als Buchmaler liturgischer Handschriften anzusprechen, dürfte nach wie vor gültig sein[45]. Der Umstand, daß Stephan Schriber mehr oder minder ohne Konzept und auf eine eher hilflose Weise diese Handschrift gestaltete, daß er nicht imstande war, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Vorlagenrepertoire Text und Bild näher aneinanderzurücken, sondern daß er die ihm geläufigen Muster einfach unterzubringen suchte, ohne sich im besonderen auf die speziellen Gegebenheiten dieses Manuskriptes, dessen Bilder in einer mehr den weltlichen Handschriften vorbehaltenen Manier, nämlich der aquarellierten Federzeichnung[46], angefertigt worden sind, einzustellen, das eben wirkt verständlich vor dem Hintergrund, das der Uracher Meister vorrangig Luxusbücher geistlichen Inhalts unter Verwendung von Buchmalerfarben ausstattete. Für derartige Aufträge existierte in gewisser Weise ein Formenkanon, dessen landschaftlich oder zeitlich bedingte Modifikationen im Musterbuch teilweise repräsentiert sind[47]. Die einzige Vorlage, die von Stephan Schriber noch erhalten und die zum Teil mit den Mitteln des Schreibers - Feder und verschiedenfarbige Tinten - ausgeführt ist, ist die häufig im Codex 680 verwendete Initiale mit Fleuronnée und deren Ausläufe in zarte Ranken am Rand **[Abb. 72]**[48].

Die Luftigkeit des Fleuronnées besitzt noch am ehesten die Fähigkeit, zwischen den transparenten Bildern und dem Text zu übermitteln. Bei über zweihundert mit Text gefüllten Seiten ist dies allerdings, wenn jegliche Variation unterbleibt, eine einfallslose Lösung, die zudem hinter der sonstigen Austattung der Handschrift, nämlich den hundertzweiunddreißig fast immer ganzseitigen

---

44 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 224-239.
45 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 1, 180.
46 Mazal (1975), S. 53.
47 Roosen-Runge (1981), Bd. 2, S. 217/218, 223, 225, 237/238.
48 Siehe S. 22.

Illustrationen, merkwürdig zurückbleibt. Stephan Schriber muß dies selbst als unbefriedigend empfunden haben: So sind vielleicht die drei unvermittelt auftretenden Initialen in Buchmalerfarben zu erklären, die die Monotonie durchbrechen und den Prunk der Handschrift heben sollen **[Abb. 73, 75/76]**[49]. Der gänzlich andere Charakter von Buchmalerfarben nimmt sich aber neben den durchlässigen Wasserfarben befremdlich aus. Ein letzter Versuch, die schon vorgegeben Text- und Bildseiten gefällig zusammenzuführen, stellen die zerstreuten, nur mit der Feder gerissenen Versuche gegen Ende des Codex wohl dar[50]. Man kann aus diesen dilettantischen Bemühungen herauslesen, daß Stephan Schriber zum einen vorlagenmäßig für einen solchen Auftag nicht ausgerüstet war, zum anderen aber auch nicht befähigt, mit sicherem Geschmack eine eigenständige Dekoration zu entwickeln.
Die enge Bindung der Handschrift 680 in Chantilly an zwei weitere Codici ermöglicht, die Datierungsfrage derselben noch einmal zu überdenken: Sowohl das Musterbuch als auch das Fechtbuch fallen in Eberhards Uracher Zeit[51]; von daher ließe sich erwägen, ob die obere Eingrenzung 1495 nicht näher an die achtziger Jahre heranzurücken sei. Jedoch ist dies allein nicht stichhaltig genug, um eine definitive Aussage treffen zu können.

So bleibt nur zu versuchen, den künstlerischen Standort des Zeichners innerhalb des 15. Jahrhunderts näher zu bestimmen, ihn in die allgemeinen Moden und Stiltendenzen einzuordnen, um das Gängige gegen das Spezifische abzusetzen.

Neben den Figuren bestimmen zahlreiche Tiere die Bilder der Handschrift; sie sind zum Teil hervorragend gezeichnet. Außer den in hiesigen Regionen beheimateten kommen durchaus auch exotische Tiere vor.

Das Pferd auf fol. 129^{v} führt noch einmal unmittelbar zum Fechtbuch zurück: Von eher stabiler Natur, mit großem Kopf, kräftigem Hals und einem wohlproportioniertem Hin-

---

49 Siehe S. 24.
50 Siehe S. 26/27.
51 Siehe S. 85/86 und 98.

terteil besitzt es dennoch eine gewisse gravitätische Eleganz **[Abb. 81]**. Im Fechtbuch wirkt es durch die stämmigeren Beine etwas schwerfälliger; aber die Neigung des Kopfes, der stark durchgebogene Hals und auch das Anheben der Vorderhufe sind vollkommen gleich **[Abb. 82, 83]**. Auch eine Vorderansicht auf fol. 135^{v} gereicht zu einer weitreichenden Identität **[Abb. 79, 80]**. In gewisser Weise sind die Formen auf fol. 129^{v} ideal überzeichnet, aber die Darbietung enthält auch einen beachtlichen Grad an Naturbeobachtung: durch die Lavierung wird ein Vibrieren und Glänzen des Fleisches erzielt, das es weich und beweglich erscheinen läßt. Diese Effekte vermag der zeitgleiche Meister des sogenannten "Hausbuchs"[52] mit einer reinen Federzeichnung nicht hervorzurufen: Auf einer Turnierdarstellung nimmt das zweite Pferd von links in der ersten Reihe eine ähnliche Positur ein **[Abb. 81, 100]**; insgesamt wirkt es starrer, steifer, und dies beruht nicht nur auf der unsicher angebrachten schattierenden Schraffierung. Die Vorderbeine sind völlig staksig und ohne Kenntnis vom Ablauf der Bewegung an den übertrieben aufgeblähten Brustkorb angebracht. Diese Mängel fallen bei den anderen Tieren auf dem Blatt noch stärker auf. Die Beine sind häufig fast gewaltsam zurechtgebogen; die Hinterbacken sind, ohne das im Schritt die Lockerung eines Muskels abzulesen wäre, gleichbleibend fest und voll konturiert. Diese Schwächen überspielt der anonyme Meister jedoch liebenswürdig mit seiner lebhafteren Phantasie.

Der Meister des Manuskripts 680 in Chantilly mag seinen geschärften Blick und eine gewisse Routine bei der Arbeit am Fechtbuch gewonnen haben, denn die Darstellungen der Kämpfe zu Roß stellten ihn vielfach vor diese Aufgabe.

Für andere in diesen Breitengraden lebende Tiere haben ihm vielleicht die populären Kupferstiche des Spielkartenmeisters als Vorlage gedient, oder aber eine der

---

52 Vgl. Kat A Amsterdam/Frankfurt (1985), Nr. 117. Auf S. 207 sind ebd. die Meinungen zum Problem der Händescheidung innerhalb des Hausbuchs referiert.

Handschriften, worin diese Eingang gefunden haben[53]: Es waren etablierte Motive, die auch schon vor dem Spielkartenmeister in Manuskripten auftauchten, so in dem schon erwähnten Stundenbuch des Bedford-Meisters in Wien[54], welches um 1420 datiert wird[55], oder noch eher, in einem "Livre de la chasse", welches um 1410[56] angesetzt werden kann.

Der Hirsch auf fol. 88^{r} wirft sich zwar weniger stolzierend in die Brust wie dies das Exemplar auf der Spielkarte mit Hirsch und Einhorn vorführt, doch lassen sich trotzdem in Haltung und Gebaren gewisse Parallelen sehen **[Abb. 84, 85]**, denn beide Tiere bewegen sich vergleichbar leichtfüßig und grazil. Doch wird das vom Spielkartenmeister vorgeformte Schema vom Meister der Handschrift in Chantilly mit mehr Naturwahrheit ausgefüllt. Wieder sind die Beine der kritische Punkt: Der Meister der Spielkarten evoziiert zwar den Eindruck eines stimmigen Ganges, doch sind die Vorderläufe ohne ein Heraustreten der Schulter und ohne Gelenkverdickung eigentlich willkürlich abgeknickt[57].

Der Bär auf fol. 84^{v} kann ebenso mit dem Meister der Spielkarten in Verbindung gebracht werden **[Abb. 66, 86]**; in der Bewegung ist er zwar kein wörtliches Zitat, doch spricht aus der Miniatur und dem Kupferstich derselbe Typus, der vordem in der Buchmalerei schon eine feste Tradition hatte: Im "Livre de la chasse" tummelt sich auf fol. 27^{v} eine große Bärenfamilie, deren Mitglieder denselben schweren, trägen Körper haben wie der Bär auf fol. 84^{v}. Die Bären des Spielkartenmeisters nehmen sich dagegen ein wenig possierlich aus. So wie sie aber auf dem Blatt angeordnet sind, wurden sie einem landschaftlichen Kontext entnommen wie er dem "Livre de la chasse" als Vorgabe diente. Der nach oben gerichtete Bär auf der

---

53 Vgl. Buren/Edmunds (1974).
54 Siehe S. 84.
55 Wolff (1982), S. 591.
56 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 616. Vgl. Wolff (1982), S. 592, Anm. 21; 40 faksimilierte Abb. bei Thomas (1979).
57 Auch im "Livre de la chasse" ist ein Hirsch in dieser Pose anzutreffen - weicher gemalt und noch haltloser, labiler im Körperbau. Vgl. Wolff (1982), S. 595, Abb. 23.

Spielkarte verlangt geradezu nach einem Baum, wie er einem Bären im Jagdbuch zur Verfügung steht, der daran nach oben klimmt. Ein wenig abgewandelt hat das Motiv ein anderer, ebenso früher Kupferstecher, der sogenannte Meister der Berliner Passion, der einen Bären von einem Baum Blätter fressen läßt **[Abb. 87]**. Anscheinend gehörten diese Tiere mittlerweile zum allgemeinen Formengut[58].

Dies trifft gleichsam auch für den Hund auf fol. 89^{r} zu, für den sich wieder beim Meister der Berliner Passion und im "Livre de la chasse" eine Rückgriffsmöglichkeit bietet **[Abb. 87-89]**. Es handelt sich um einen speziellen Jagdhund, eine Bracke, die das Wild mit der Nase aufspürt[59], wie in den Handschriften auch sehr anschaulich wird.

Wie bei den anderen bereits besprochenen Tieren zeichnet sich der unbekannte Meister des "Buchs der Beispiele der alten Weisen" in Chantilly auch bei seinem Hund gegenüber den zeitlich früheren Darstellungen durch ein gesteigertes Maß an realistischer Wiedergabe aus. Dies fügt sich in die allgemeinen Stiltendenzen des 15. Jahrhunderts, wo der Künstler den alltäglich ihn umgebenden Dingen mit offenen Augen näherzutreten sucht. Interessant ist es deshalb zu verfolgen, wie er mit seinem Anspruch, die Welt möglichst getreu zu schildern, sich gegenüber den für ihn fremden Lebewesen verhält.

Geradezu exzeptionell ist das von ihm gemalte Kamel zu nennen **[Abb. 90]**. Besonders der Kopf ist erstaunlich fein differenziert, aber auch die weichen, biegsamen Beine sind genau studiert. Die sonst übliche Kenntnis dieses Tieres ist eher pauschal und generell. Der Künstler, der für Lienhart Holls Druck dieselbe Aufgabe zu bewältigen hatte, stellt ein Kompositum aus einem Dromedar, einer Giraffe und einem Rind hin **[Abb. 91]**. Die übliche Verwendungssituation für ein solches Tier ergab sich für einen europäischen Künstler vorrangig bei Illustrationen zur Bibel, etwa bei einer Anbetung der Heiligen Drei Kö-

---

58 Vgl. auch den Bären in einer Bordüre des Bedford-Meisters im Wiener Stundenbuch (cod. 1855), Wolff (1982), Abb. 20.
59 Kat A Amsterdam/Frankfurt (1985), Nr. 67.

nige. In einem gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Alten Testament, das mit zahlreichen kolorierten Federzeichnungen ausgestattet ist, findet man das Kamel gleichermaßen wie bei Holl verunklärt **[Abb. 92]**[60].

Für seinen Elefanten fehlte dem Meister allerdings eine realistische Vorlage, so griff er auf alte Vorstellungen zurück, die das Tier mit Klauenfüßen und Drachenflügeln gleichenden Ohren tradiert haben **[Abb. 93]**[61]. Neben der apokryphen Geschichte des Makkabäers Eleasar, der einen Kriegselefanten erstach und von dem zusammenbrechenden Tier erdrückt wurde[62], bot auch die Alexandergeschichte Gelegenheit, sich über die äußere Gestalt dieses Tieres zu informieren. In einer Alexanderhandschrift, die in den späten fünfziger oder frühen sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Augsburg entstanden ist, marschieren zwei turmtragende Elefanten gegen die Feinde auf, die zwar auf kürzeren Beinen stehen, aber mit denselben Merkmalen gekennzeichnet sind **[Abb. 94]**[63].

Dromedare konnte man in Europa vereinzelt in Menagerien bestaunen, die besonders in Frankreich, Burgund und den Niederlanden seit dem 14. Jahrhundert in Mode waren; in Deutschland war diese Form von Gehegen mit exotischen Tieren weniger verbreitet, in Süddeutschland wird um die Zeit nur von Hirschgärten berichtet[64]. Allerdings sind zwei Nachrichten über eine Vorführung eines lebenden Elefanten in Deutschland bekannt. 1482 wurde in Köln ein solches Tier zur Schau gestellt und 1483 wurde ein anderes unter kaiserlicher Protektion mit einem Tierzeiger von Wien nach Frankfurt überführt[65]. Letzteres Ereignis

---

60 Dessau, Stadtbibliothek, Georg 7b. Nach der Mundart zu schließen stammt die Papierhandschrift wahrscheinlich aus Thüringen; sie besitzt über 500 Federzeichnungen. Vgl. Lülfing/Teitge (1981), S. 203.

61 K. Arndt, Artikel "Elefant", in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, (1958), Sp. 1225-1254, Sp. 1237.

62 Vgl. Kat A Stuttgart (1987), S. 10, Abb. 5 und 6.

63 New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 782. Vgl. Ross (1971), S. 141, Abb. 226.

64 Pochatz (1970), S. 84, 103/104.

65 K. Arndt, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, (1958), Sp. 1229; Pochatz (1970), S. 102; Kat A Stuttgart (1987), S. 30.

hat Ludwig Schongauer in einem Kupferstich festgehalten **[Abb. 95]**. Allzuviel dürfte er aber bei dieser Gelegenheit nicht gesehen haben, denn die Füße sind in altbewährter Weise noch als Klauen angegeben.

Umso erstaunlicher bleibt daher die außergewöhnlich gut getroffene Wiedergabe eines Kamels. Zieht man ein botanisches Detail hinzu, nämlich den auf fol. 112^r recht präzise gemalten Feigenbaum **[Abb. 96]**, so möchte man fast glauben, daß der Maler beides schon einmal in natura gesehen hat. Möglicherweise hat er Eberhard auf seiner Reise ins Hl. Land begleiten können[66]? Vom Mainzer Domherrn Bernhard von Breydanbach ist zum Beispiel bekannt, daß er auf seine Reise zum Hl. Grab einen Künstler mitgenommen hat: 1486 erschien sein Reisebericht mit Holzschnitten Erhard Reuwichs in Mainz als Druck. Und zu den Abbildungen der exotischen Tiere, darunter auch ein Kamel, wird als Kommentar hinzugefügt: "Hec animalia sunt veraciter depicta sicunt vidimus in terra sancta"[67].

Die andere Möglichkeit wäre, der Künstler hätte seine Kenntnisse aus Büchern gewonnen. Für den Feigenbaum böte sich zum Beispiel eine Handschrift wie das "Tacuinum Sanitatis" an, das ursprünglich einmal Eberhards Eltern gehörte und - nach dem Motto "Attempto" auf fol. 1^v zu schließen - danach in seinen Besitz übergegangen ist **[Abb. 97]**[68]. Gleich auf fol. 1^r befindet sich dort ein Feigenbaum, doch sind seine Blätter bei weitem nicht so treffend charakterisiert.

Zu unbestimmt sind diese Details, um die Handschrift in Chantilly tatsächlich zeitlich in die achtziger Jahren zu verweisen. Anhaltspunkte sind vielleicht noch aus der Kostümgeschichte zu erhoffen; doch liefert sie auch nur einen losen Rahmen: Genau ist eine Dedikationsminiatur, die dem Hausbuchmeister zugeschrieben wird und die sich

---

66 In diesem Zusammenhang wäre natürlich der verlorene Reisebericht Eberhards interessant, von dem man nicht weiß, ob er illustriert gewesen ist. Siehe. S. 75/76.

67 Merkwürdigerweise ist trotzdem noch ein Einhorn u. ä. mit abgebildet. Vgl. Pochatz (1979), S. 140; Kat A Stuttgart (1987), S. 8/9, Fig. 8.

68 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 9333. Vgl. Pächt (1952/53).

in einer Heidelberger Handschrift der "Kinder von Limburg" befindet, welche für Pfalzgraf Philipp den Aufrichtigen von Johan von Soest übersetzt wurde, auf 1480 datiert **[Abb. 101]**[69]. Ein mit Federn verziertes Diadem schmückt auch den Fürstensohn in der Geschichte von den vier Gesellen im Codex 680 **[Abb. 14-16, 52]**. Aber im Fechtbuch kam es ebenfalls schon vor **[Abb. 68]**.

Vornehme Kleidung für Frauen, wie sie die Königin auf fol. 139^{v} etwa trägt **[Abb. 102]**: ein enges Unterkleid und ein Oberkleid mit Hermelinbesatz, der sich vom Halsausschnitt über Brust und Bauch bis über die Hüften schmiegt und den Saum unten breit umrandet, ist ähnlich auf einer Miniatur aus der Brügger Willem Vrelant-Werkstatt zu sehen **[Abb. 103]**, dessen Meister bis 1481 tätig war[70].

Das "Hausbuch" ist ebenso für die ländliche Sphäre ergiebig, in ähnlicher Weise schildert es die handgreiflichen Dinge des Lebens **[Abb. 89/99]**. Die Doppelseite fol. 53a/53a1 stellt das Feldlager Friedrich III. bei der Belagerung von Neuss 1475 dar, wo Eberhard im Bart womöglich mit abgebildet ist. Weitere Anspielungen auf Friedrich III. dehnen den Anfertigungszeitraum der Handschrift jedoch bis 1493, dem Todesjahr des Kaisers, aus[71].

Die Datierung der Handschrift in Chantilly läßt sich somit anscheinend nicht weiter präzisieren.

---

69 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 87. Vgl. Kat A Amsterdam/Frankfurt (1987), Nr. 118.

70 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 6449 (Vie de Sainte Catherine d'Alexandrie). Die Handschrift ist zudem in Grisaille ausgeführt. Vgl. Winkler (1925), S. 71-74; Ancona/Aeschlimann (1949), S. 213/214; Dogaer (1987), S. 99-105.

71 Kat A Amsterdam/Stuttgart (1985), Nr. 117.

Anhang

Text der Seiten 31 bis 33 eines vermutlich 1860 erschienenen Londoner Verkaufs- oder Versteigerungskataloges nach den losen Blättern, die dem Codex Ms. 680 in Chantilly beigelegt und mit den Randnotizen: "Conservé comme Spécimen d'erreurs et d'inexactitudes", "£ 280", "absurde!" versehen worden sind.

Nr. "139 Calila-Wa-Dimna. Das Buch der Weiszheit der alten Weisen der Geschlecht der Welt (Fabeln dem Bidpai oder Pilpay zugeschrieben obgleich wirklich von Vishnu-Sarma, und übersetzt von Eberhard I, Herzog zu Würtemberg, selbst oder doch auf Befehl)

Magnificent Manuscript on vellum, with 132 beautiful drawings in colours, mostly the size of the page, in illustration on the fables, executed by a firstrate german master, probably the famous Israel von Mecheln the Elder, whose Style they closely resemble

red moocco, gilt edges, with brass clasps, shaped like gauntlets, saec. XV

This superb and highly intersting manuscript, written by a german scribe, with elegantly executed flourished capitals, seems to have been executed as a bridal gift to the celebrated Margaret of Austria, daughter of the Emperor Maximilian, so renowned for her sorrows, and for the firmness of her character, at the time of her betrothal to the Dauphin of France, afterwards Charles VIII. Betrothed whilst a child in 1483, one of the conditions was that Margaret should be educated in France, and she accordingly resided there until 1491, when Charles VIII hearing that the Emperor Maximilian had demanded the hand of Anne, Heiress of Bretagne, for his Empress, for fear of losing that rich province married the Heiress himself, and sent back his betrothed Margaret to her father. In 1497 Margaret was again betrothed to the Infant of Spain, son of Ferdinand and Isabella, to whom she was forwarded by sea. On this occasion, in a terrific storm, when death seemed impending, her calmness **[S. 32]** never forsook her, and addressing her terror-sticken commpanions suggested as an epitaph for herself

Ci-git Margot la gente demoiselle,
Qu'eut deux maris, et si mourut pucelle

The Infant having died at the end of a few months, Margaret married, in 1501, Philibert, surnamed the Beautiful, Duke of Savoy, and for few years led a life of domestic bliss. Her husband, however, was cut off in his prime, and Margaret, once more a widow at the early age of 24, resolved never to marry again. Her known prudence and great abilities, determined the Emperor Maximilian to appoint her Regent of the Low Countries, where, beloved by all, she resided until her death, wich took place on the 1st of December 1530. As a pa-

troness of literature and the fine arts she became to the Low Countries what Francis I was for France, and under her fostering hand the land she ruled was rendered most flourishing. This exquisite MS must therefore executed between the years 1483 and 1491, as her arms as well as those of her betrothed, the Lauphin (!), with the motto "Attempto" are painted on the first leaf, having on the reverse a drawing of the Translator presenting his version. The first page presents us with a miniature painting of Vishnu-Sarma writing his Book of Fables, and is surrounded by an elegant border, composed of birds, beasts, insects, flowers, fruits, ect. with a full-length portrait of the Lady Margaret supporting her shield with those of the Dauphin, all richly illuminated in gold and colours. This german version, although represented as made from the latin of John of Capua, has certainly considerable additios by the Translator, and is the same as that subsequently printed at Ulm in 1483, exhibiting however several variations in the language, thus showing that this MS must have been a transcript of the original Codex, and not taken from the work when published. The designs of the woodcuts of Ulm edition are more rude, and totally different from the drawings of the present magnificant volume, wich appears never to have been completed, as about sixteen or eighteen lines of the text are deficient to render the last Fable perfect, but perhaps designedly left unfinished as a hint that like the bridal gift the marriage was still incomplete. The Translator is said by Panzer to have been Eberhard I, Duke of Wirtemberg, son of Count Louis I by his wife Mathilda of Bavaria, who either made the version himself, or at least commanded it to be executed. This Eberhard was a great friend of Maximilian, whom, by his great influence with all the princes of his time, he had succeeded in liberating from his forced detention at Bruges, when imprisoned by his Flemish subjects, justly irritated against their sovereign for his profuse lavishness of their wealth, forced from them by a continual increase of taxation; in gratitude for wich act the Emperor conferred the Title of Duke. Eberhard's translation of the popular Book of Fables seems to have been favourably received in Germany, as it passed through several editions, and whilst still only in Manuscript, would no doubt be considered a most **[S. 33]** welcome wedding gift to a young and accomplished bride. Although nearly every nation can boast of a version of these Fables, Sir William Jones, was the first to point out their real author in saying - "The Fables of Vishnu-Sarman, whom we ridiculously call Pilpay, are the most beautiful, if not the most ancient in the world".

This exquisite volume excited the admiration both of Overbeke and Cornelius, than whom better judges of Art probaby do not exist, the latter eximating it at a most fabulous price.

As a specimen of ancient german Art and Literature this truly grand volume would grace even a regal library, and having, by the chapter of accidents, been landed on the english shore, we may reasonably hope that it will find a final resting-place in this country, secured, if possible, never to leave it again."

Liste der abgekürzt zitierten Literatur:

Alberti (1889/1916)
Alberti, Otto v., Württembergisches Adels- und Wappenbuch, 2 Bde., Stuttgart 1889-1916.

Amelung (1979)
Amelung, Peter, Der Frühdruck im deutschen Südwesten, 1473-1500, Ausstellungskatalog der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Bd. 1 (mehr nicht erschienen), Stuttgart 1979.

Ancona/Aeschlimann (1949)
Ancona, Paolo d', Aeschlimann, Erhard, Dictionnaire des Miniaturistes, Mailand ^{2}1949.

Antiquariatskatalog Witten
Antiquariatskatalog Laurence Witten, Rare Books, Catalogue 12: Early Manuscripts & Illuminated Leaves, Southport, Connecticut 1980.

Anzelewski (1968)
Anzelewski, Fedja, Rezension: L. Fischel, Bilderfolgen im frühen Buchdruck, Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, Konstanz/Stuttgart 1963, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), S. 335-340.

Bartsch (1887)
Bartsch, Karl, Die altdeutschen Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg (= Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg Bd. 1), Heidelberg 1887.

Bech (1864)
Bech, Fedor, Anthonius von Phor, in: Germania 9 (1864), S. 226-228.

Beckers (1985)
Beckers, Hartmut, "Malagis", in: Verfasserlexikon^{2}, Bd. 5, Berlin/New York 1985, Sp. 1191-1193.

Beckers (1987)
Beckers, Hartmut, Frühneuhochdeutsche Fassungen niederländischer Erzählliteratur im Umkreis des pfalzgräflichen Hofes zu Heidelberg um 1450/80, in: Miscellanea Neerlandica, Opstellen voor Dr. J. Deschamps, Bd. 2, Löwen 1987, S. 237-249.

Beckers (1989)
Beckers, Hartmut, "Reinolt von Montelban", in: Verfasserlexikon^{2}, Bd. 7, Berlin/New York 1989, Sp. 1208-1214.

Bedaux (1984)
Bedaux, J. C., Boeken bij de moderne devotie, in: Geert Grote en de Moderne Devotie, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Het Catherijneconvent, Utrecht 1984.

Behrend/Wolkan (1920)
Behrend, Fritz, Wolkan, Rudolf, Der Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen, Weimar 1920.

Benfey (1859)
Benfey, Theodor, Pantschatantra, Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen, aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen, Bd. 1: Einleitung: Über das indische Grundwerk und dessen Ausflüsse, sowie über die Quellen und die Verbreitung des Inhalts derselben, Bd. 2: Übersetzung und Anmerkungen, Leipzig 1859, Neudruck Hildesheim 1966.

Benfey (1862)
Benfey, Theodor, Über die alte deutsche auf Befehl des Grafen Eberhardt von Würtenberg abgefasste Uebersetzung des Kalîlah und Dimnah, insbesondere deren ältesten Druck und dessen Verhältnis zu der spanischen Uebersetzung, in: Orient und Occident 1 (1862), S. 138-187.

Benfey (1862)
Benfey, Theodor, Die alte spanische Uebersetzung des Kalîlah und Dimnah, in: Orient und Occident 1 (1862), S. 497-507.

Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte
Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker, hrsg. von A. Hirsch, 6 Bde., München/Berlin ^{3}1962.

Bothmer (1981)
Bothmer, Hans-Caspar Graf v., Kalila und Dimna, Ibn al-Muqaffa^{c}'s Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift. Cod. arab. 612 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Wiesbaden 1981.

Briquet (1923)
Briquet, Charles Moïse, Les Filigranes, Dictionnaire historique des Marques du Papier des leur Apparition vers 1282 jusqu' en 1600, 4 Bde., Leipzig ^{2}1923.

Brockelmann (1978)
Brockelmann, C., Kalila wa-Dimna, in: Encyclopaedia of Islam, neue Ausg. hrsg. von E. van Donzel, B. Lewis, C. Pellat (u. a.), Bd. 4, Leiden 1978, S. 503-506.

Bühler (1936)
Bühler, Curt Ferdinand, Notes on Conrad Fyner's Press in Urach, in: Gutenberg-Jahrbuch 1936, S.63-73.

Bühler (1960)
Bühler, Curt Ferdinand, The Fifteenth-Century Book, The Scribes, the Printers, the Decorators, Philadelphia 1960.

Buren/Edmunds (1974)
Buren, Anne H. v., Edmunds, Sheila, Playing Cards and Manuscripts: Some Widely Disseminated Fifteenth-Century Model Sheets, in: The Art Bulletin 61 (1974), S. 12-30.

Bushart (1959)
Bushart, Bruno, Studien zur altschwäbischen Malerei, Ergänzungen und Berichtigungen zu Alfred Stanges "Deutsche Malerei der Gotik" Bd. 8, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22 (1959), S. 133-157.

Bushart (1964)
Bushart, Bruno, Malerei und Graphik in Südwestdeutschland von 1300 bis 1550, Literatur seit 1945, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 27 (1964), S. 153-162.

Byvanck/Hoogewerff (1922/25)
Byvanck, A. W., Hoogewerff, G. J., Noord-Nederlandsche Miniaturen, 2 Tafelbde., nebst 1 Textbd., Den Haag 1922-25.

Cabinet du Livres (1968)
Le Cabinet du Livres du Musée Condé, Cent Reproductions, Chantilly 1968.

Chaix d'Est-Ange (1903-1929)
Chaix d'Est Ange, Gustave, Dictionnaire des Familles Françaises Anciennes on Notables à la Fin du XIXe siècle, 20 Bde., Evreux 1903-1929, Neudruck 1983.

Churchill (1935)
Churchill, W. A., Watermarks in Paper in Holland, England, France ect. in the XVIIthe and XVIIIthe Centuries and their Interconnection, Amsterdam 1935.

Copinger (1895/1902)
Copinger, Walter Arthur, Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum, 2 Teile, London 1895-1902, Neudruck Mailand 1950.

Crous/Kirchner (1928)
Crous, Ernst, Kirchner, Joachim, Die gotischen Schriftarten, Leipzig 1928.

Delisle (1898)
Delisle, Léopold, Notice sur les Fables Latines d'Origine Indienne, par L. Hervieux, Paris 1898, in: Journal des Savants, März 1898, S. 158-173.

Denecke (1955)
Denecke, Ludwig, Antonius von Pforr, Nachtrag, in: Verfasserlexikon[1], Bd. 5, Berlin 1955, Sp.48.

Derenbourg (1881)
Derenbourg, Joseph, Deux Versions Hébraïques du Livre de Kalîlâh et Dimnâh la Première Accompagnée d'une Traduction Française, publiées d'après les manuscrits de Paris et d'Oxford (= Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études, Sciences Philologiques et Historiques 49), Paris 1881.

Dictionnaire de Biographie Française
Dictionnaire de Biographie Française, hrsg. von M. Prevost, R. d'Amat, H. Tribout de Morembert, Bd. 1 ff, Paris 1933 ff.

Dogaer (1987)
Dogaer, Georges, Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries, Amsterdam 1987.

Duijvestijn (1987)
Duijvestijn, Bob, Niederländische Dichtung in der Privatbücherei der Pfalzgräfin Mechthild (1418/19-1482), in: Miscellanea Neerlandica, Opstellen voor Dr. J. Deschamps, Bd. 2, Löwen 1987, S. 251-261.

Durrieu (1927)
Durrieu, Paul, La Miniature Flamande au Temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530), Paris ^{2}1927.

Ehrmann (1979)
Ehrmann, Gabriele, Georg von Ehingen, in: Verfasserlexikon^{2}, Bd. 2, Berlin/New York 1979, Sp. 1200-1201.

Eikemeier (1990)
Eikemeier, Peter, Dieric Bouts, Johannes weist auf Christus hin: "Siehe, das Lamm Gottes" (Ecce agnus dei), Alte Pinakothek München (= Kulturstiftung der Länder, Heft 20), München 1990.

Ernst (1933)
Ernst, Fritz, Eberhard im Bart, Die Politik eines deutschen Landesherrn am Ende des Mittelalters, Stuttgart 1933.

Eschweiler (1951)
Eschweiler, Jacob, Das Eberhardgebetbuch Cod. brev. 4° No. I der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart, Stuttgart 1951.

Fischel (1962)
Fischel, Lilli, Das "Buch der Beispiele" in Chantilly, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 11 (1962), S. 167-184.

Fischel (1963)
Fischel, Lilli, Bilderfolgen in frühen Buchdruck, Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, Konstanz/Stuttgart 1963.

Friedländer (1968)
Friedländer, Max J., Early Netherlandish Painting, Bd. 3: Dieric Bouts and Joos van Gent, Comments and Notes by N. Veronee-Verhaegen, Leiden 1968.

Ford (1980)
Ford, Aubrey Jerome, The Art of Translation: A Comparison of John of Capua's "Direktorium vitae humanae" and Anton von Pforr's "Das Buch der Beispiele der alten Weisen", Diss. Tulane University 1977, Ann Arbor, Michigan 1980.

Geißler (1954)
Geißler, Friedmar, Das Pañcatantra, ein altindisches "Fabelbuch", in: Wissenschaftliche Annalen 3 (1954), S. 657-668.

Geißler (1960)
Geißler, Friedmar, Beispiele der alten Weisen, Des Johannes von Capua Übersetzung der hebräischen Bearbeitung des indischen Pañcatantra ins Lateinische, Berlin 1960. (Text hrsg. nach dem lateinischen Druck, nicht den Handschriften!).

Geißler (1963)
Geißler, Friedmar, Handschriften und Drucke des "Directorium vitae humanae" und des "Buches der Beispiele der alten Weisen", in: Mitteilungen des Instituts für Orientforschung (Berlin/DDR) 9 (1963), S. 433-461.

Geißler (1964)
Geißler, Friedmar, Anton von Pforr, der Übersetzer des "Buches der Beispiele", Urkundliche Belege zum Lebensweg des Humanisten am Hof der Erzherzogin zu Rottenburg, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 23 (1964), S. 141-156.

Geißler (1964/1974)
Geißler, Friedmar, Anton von Pforr, Das Buch der Beispiele der alten Weisen, Kritisch herausgegeben nach der Straßburger Handschrift, mit den Lesarten aller bekannten Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jhdt., Bd. 1: Text, Berlin 1964, Bd. 2: Einleitung, Be-schreibung der Handschriften und der Drucke, Lesarten-apparat, Typen-, Motiv-, Namen- und Sachverzeichnisse, Berlin 1974.

Geißler (1965)
Geißler, Friedmar, Die Inkunabeln des Directorium vitae humanae, in: Beiträge zur Inkunabelkunde, 3. Folge, 1 (1965), S. 7-47.

Geißler (1967)
Geißler, Friedmar, Die Drucke des Buches der Beispiele der alten Weisen, in: Beiträge zur Inkunabelkunde, 3. Folge, 3 (1967), S. 18-46.

Geldner (1968/1970)
Geldner, Ferdinand, Die deutschen Inkunabeldrucker, Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten, 2 Bde., Stuttgart 1968-1970.

Gerdes (1978)
Gerdes, Udo, Antonius von Pforr, in: Verfasserlexikon^2, Bd. 1, Berlin/New York 1978, Sp. 401-405.

Gesamtkatalog der Wiegendrucke
Gesamtkatalog der Wiegendrucke, hrsg. von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Bde. 1-8 Lfg. 1, Leipzig 1925-1940, 2., durchgesehene Aufl. Bde. 1-7, Stuttgart 1968, Neuausgabe Bde. 8,9/2 (Eike von Repgow - Flühe) Stuttgart 1978-1985.

Glier (1981)
Glier, Ingeborg, Hademar von Laber, in: Verfasserlexikon^2, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 363-368.

Gödeke (1862)
Gödeke, Karl, Zu Kalîlah und Dimnah, in: Orient und Occident 1 (1862), S. 681-688.

Gritzner (1887)
Gritzner, M., (Hg.), J. Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch, Bd. 1, 3, 3 A: Die Wappen des Heiligen Römischen Reiches, Nürnberg 1887.

Hain (1826/1838)
Hain, Ludwig, Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD, 2 Bde., Stuttgart/Paris 1826-1838, Neudruck Mailand 1948.

Hammer (1938)
Hammer, Franz, Das Verhältnis Eberhards zur Presse des Konrad Fyner, in: Graf Eberhard im Bart im geistigen und kulturellen Geschehen seiner Zeit, Zur Stuttgarter Bibliophilentagung verfaßt von den Bibliothekaren der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart 1938, S. 67-82.

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Bd. 2/2/2 (1975); Bd. 2/5 (1975); Bd. 1/3 (1977)
Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 1. Reihe, 3. Bd.: Codices Breviarii, hrsg. von V. E. Fiala, W. Irtenkauf, Wiesbaden 1977; 2. Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek, 2. Bd., 2. Teil: Codices historici, hrsg. von U. Sieber, W. Irtenkauf, I. Krekler, Wiesbaden 1975; 5. Bd.: Codices Wirtembergici, codices militares, hrsg. von Magda Fischer, Wiesbaden 1975.

Heawood (1950)
Heawood, Edward, Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries, (= Bd. 1 der Monumenta chartae papyraceae historiam illustrata, hrsg. von J. S. G. Simmons), Hilversum 1950.

Hefner (1856)
Hefner, Otto Titan v., (Hg.), J. Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch, Bd. 1, 1: Die Wappen der Souveräne der deutschen Bundesstaaten, Nürnberg 1856.

Heinemann (1898)
Heinemann, Otto v., Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 2. Abtheilung: Die Augusteiischen Handschriften, Bd. 3, Wolfenbüttel 1898.

Hergsell (1887)
Hergsell, Gustav, Talhofers Fechtbuch aus dem Jahr 1467, Gerichtliche und andere Zweikämpfe darstellend, Prag 1887.

Hergsell (1889)
Hergsell, Gustav, Talhofers Fechtbuch aus dem Jahr 1459, Gerichtliche und andere Zweikämpfe darstellend, Prag 1889.

Hertel (1914)
Hertel, Johannes, Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung, Leipzig/Berlin 1914.

Hervieux (1899)
Hervieux, Léopold, Jean de Capoue et ses Dérivés, in: Les Fabulistes Latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la Fin du Moyen Age, Bd. 5, Paris 1899, Neudruck Hildesheim 1970.

Hilka (1928)
Hilka, Alfons, Beiträge zur lateinischen Erzählliteratur des Mittelalters, 1. Der Novus Aesopus des Baldo, 2. Eine lateinische Übersetzung der griechischen Version des Kalila-Buchs (= Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Kl., NF, Bd. XXI, 3), Berlin 1928.

Hils (1983)
Hils, Hans-Peter, Die Handschriften des oberdeutschen Fechtmeisters Hans Talhoffer, Ein Beitrag zur Fachprosaforschung des Mittelalters, in: Codices manuscripti 9 (1983), S. 97-121.

Hoffmann (1938)
Hoffmann, Wilhelm, Eberhards Sammlung deutscher Handschriften, in: Graf Eberhard im Bart von Württemberg im geistigen und kulturellen Geschehen seiner Zeit, Zur Stuttgarter Bibliophilentagung verfaßt von den Bibliothekaren der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart 1938, S. 45-65.

Holland (1869)
Holland, Wilhelm Ludwig, Das Buch der Beispiele der alten Weisen nach Handschriften und Drucken herausgegeben (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 56), Stuttgart 1860.

Hollstein (1955)
Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. 12: Masters and Monogammists of the 15th Century, Amsterdam 1955.

Hopf/Struck (1930)
Hopf, Wilhelm, Struck, Gustav, Die Landesbibliothek Kassel, 1580-1930, Marburg 1930.

Hübl (1899)
Hübl, Albert, Catalogus Codicum Manu Scriptorum qui in Bibliotheca Monasterii B. M. V. ad Scotos Vindobonae Servantur, Wien/Leipzig 1899.

Huschenbett (1981)
Huschenbett, Dietrich, Hermann von Sachsenheim, in: Verfasserlexikon^2, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 1091-1106.

Irtenkauf (1962)
Irtenkauf, Wolfgang, Zur liturgischen Seite des Eberhardgebetbuchs, in: In libro humanitas, Festschrift für Wilhelm Hoffmann, Stuttgart 1962, S. 189-203.

Irtenkauf (1969)
Irtenkauf, Wolfgang, Graf Eberhard im Bart und seine Beziehungen zum Frühhumanismus, in: Beiträge zur Landeskunde 4, Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg 68 (VIII 1969), S. 1-6.

Irtenkauf (1973)
Irtenkauf, Wolfgang, Gebetbuch des Grafen Eberhard im Bart von Württemberg, Das Matthäusblatt, Stuttgart 1973.

Kat A Amsterdam/Frankfurt (1985)
Vom Leben im späten Mittelalter, Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Ausstellungskatalog des Rijksmuseums Amsterdam und der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Stuttgart Bad-Cannstatt 1985.

Kat A Bocholt (1972)
Israel von Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, 750 Jahre Stadt Bocholt 1222-1972, Ausstellungskatalog (= Heft 3 und 4 der Zeitschrift Unser Bocholt), Bocholt 1972.

Kat A Brüssel (1986)
Miniatures en Grisaille, Ausstellungskatalog Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, hrsg. von P. Cockshaw, Brüssel 1986.

Kat A Stuttgart (1985)
Württemberg im Spätmittelalter, Ausstellungskatalog des Hauptstaatsarchivs Stuttgart und der Württembergischen Landesbibliothek, hrsg. von Joachim Fischer, P. Amelung, W. Irtenkauf, Stuttgart 1985.

Kat A Stuttgart (1985), Zimelien
Stuttgarter Zimelien, Württembergische Landesbibliothek, Aus den Schätzen ihrer Handschriftensammlung, Ausstellungskatalog Stuttgart 1985.

Kat A Stuttgart (1987)
Das exotische Tier in der europäischen Kunst, Ausstellungskatalog des Instituts für Auslandsbeziehungen im zoolog.-botanischen Garten Wilhelma, hrsg. von C. Luz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

Kat A Utrecht/New York (1990)
The Golden Age of Dutch Manuscript Painting, Einleitung von J. H. Marrow, Beiträge von H. L. M. Defoer, A. S. Korteweg, W. C. M. Wüstefeld, Ausstellungskatalog Utrecht/New York 1990.

Kat S Chantilly (1900)
Chantilly, Le Cabinet de Livres, Manuscrits, Bd. 2: Belles-Lettres, <Henri d'Orleans>, Paris 1900.

Kat S Chantilly (1928)
Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France, Paris, Bibliothèques de l'Institut, Musée Condé a Chantilly, Bibiliothèque Thiers, Musées Jacquemart-André a Paris et a Chaalis, <Gustave Macon>, Paris 1928.

Kautzsch (1894)
Kautzsch, Rudolf, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 3), Straßburg 1894, Nachdruck Baden-Baden 1971.

Keller (1874)
Keller, Adalbert v., Thüngers Facetiae (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 118), Stuttgart 1874.

Keller/Linker (1967)
Keller, John E., Linker, Robert W., El Libro Calila e Digna, Madrid 1967.

Kern (1989)
Kern, Peter, Der Pleier, in: Verfasserlexikon^{2}, Bd. 7, Berlin/New York 1989, Sp. 728-737.

Kindlers Literaturlexikon (1968)
Kindlers Literaturlexikon, Bd. 4, Zürich 1968, Artikel "Kalila wa-Dimna", Sp. 253-269.

Klapper (1933)
Klapper, J., Anton von Pforr, in: Verfasserlexikon[1], Bd. 1, Berlin/Leipzig 1933, Sp. 93-96.

Koert (1989)
Koert, Horst van d., Illuminated and Decorated Medieval Manuscripts in the University Library Utrecht, Maarssen/Den Haag 1989.

Lehmann-Haupt (1929)
Lehmann-Haupt, Hellmut, Schwäbische Federzeichnungen, Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert, Berlin 1929.

Lehrs (1927)
Lehrs, Max, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 6: 4. Abschnitt, Martin Schongauer und seine Schule, 2. Abteilung, Wien 1927.

Lexikon des gesamten Buchwesens[2]
Lexikon des gesamten Buchwesens, 2., völlig neubearbeitete und erweiterte Aufl., hrsg. von S. Corsten, G. Pflug, F. A. Schmidt-Künsemüller, Bd. 1 ff., Stuttgart 1987 ff.

Lexikon des Mittelalters
Lexikon des Mittelalters, hrsg. von R. Auty (u. a.), Bd. 1 ff., München/Zürich 1977 ff.

Löffler (1914)
Löffler, Karl, Der Columella (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 263/264), Tübingen 1914.

Lülfing/Teitge (1981)
Lülfing, Hans, Teitge, Hans-Erich, Handschriften und alte Drucke, Kostbarkeiten aus Bibliotheken der DDR, Wiesbaden 1981.

Lugt (1953)
Lugt, Frits, Répertoire des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant l'Art ou la Curiosité, deuxième période: 1826-1860, Den Haag 1953.

Mazal (1975)
Mazal, Otto, Buchkunst der Gotik, Graz 1975.

Martin/Lauer (1929)
Martin, H., Lauer, Ph., Les Principaux Manuscrits a Peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal a Paris, Paris 1929.

Meder (1919)
Meder, Joseph, Die Handzeichnung, Wien 1919.

Meurgey (1930)
Meurgey, Jacques, Les Principaux Manuscrits à Peintures du Musée Condé à Chantilly (= Publications de la Société Française 14), Paris 1930.

Meyer (1865)
Meyer, Elard Hugo, Über Tandarois und Floribel, Ein Artusgedicht des Pleiers, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 12 (1865), S. 470-514.

Mittler/Werner (1986)
Mittler, Elmar, Werner, Wilfried, Mit der Zeit, Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina, Wiesbaden 1986.

Müller (1978)
Müller, Paul Johannes, Arabische Miniaturen, Genf 1978.

Muther (1922)
Muther, Richard, Die deutsche Buchillustration der Gothik und der Frührenaissance (1460-1530), München ^{2}1922.

Olivier/Hermal/Roton (1934)
Olivier, Eugène, Hermal, Georges, Roton, R. de, Manuel de l'Armateur de Reliures Armoriées Françaises, Bd. 28, Paris 1934.

Pächt (1952/53)
Pächt, Otto, Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis-Handschrift, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3/4 (1952/53), S. 172-180.

Panzer (1788-1806)
Panzer, Georg Wolfgang, Annalen der älteren deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von der Erfindung der Buchdruckkunst bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind, 2 Bde. und Zusätze zu Bd. 1, Nürnberg 1788, Bd. 2, Nürnberg 1805, Zusätze zu Bd. 1, Nürnberg 1806.

Paris (1899)
Paris, Gaston, Les Fabulistes Latins, depuis le siècle d`Auguste jusqu'à la fin du moyen âge, par L. Hervieux - Jean de Capoue et ses Dérivés, Paris 1899, in: Journal de Savants, April 1899, S. 207-226.

Paul (1989)
Paul, Hermann, Mittelhochdeutsche Grammatik, 23. Aufl., neu bearb. von P. Wiehl, S. Grosse, Tübingen 1989.

Petzet (1920)
Petzet, Erich, Die deutschen Pergamenthandschriften Nr. 1-200 der Staatsbibliothek in München, München 1920.

Pfaff (1969)
Pfaff, Friedrich, Der Reinolt (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 174), Tübingen 1885, Neudruck Amsterdam 1969.

Phillippot (1966)
Phillippot, Paul, Les Grisailles et les Degrés de Réalité de l'Image dans la Peinture Flamande des XVe et XVIe Siècles, in: Bulletin des Museés Royaux de Beaux-Arts de Belgique 15 (1966), S. 225-242.

Piccard (1983)
Piccard, Gerhard, Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Veröffentlichungen der staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, hrsg. von der Landesarchivdirektion Baden-Württemberg, Findbuch XIII: Lilie, Stuttgart 1983.

Pochat (1979)
Pochat, Götz, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance, Vorraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars, Uppsala 1970.

Potratz (1932)
Potratz, Hans-Joachim, Das "Buch der Beispiele", Eine Überlieferungsstudie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 57 (1932), S. 313-332.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 1 ff., Stuttgart 1937 ff.

Rettich (1991)
Rettich, Edeltraud, Der Meister des Ehninger Altars, in: Katalog Alter Meister der Staatsgalerie Stuttgart, im Erscheinen begriffen, S. 194/195.

Révérend (1974)
Révérend, A., Les familles titrées et anoblies au XIXe siècle, Titres et Confirmations de Titres, Monarchie de Juillet - 2^{e} République - 2^{e} Empire - 3^{e} République, 1830-1908, neu hrsg. von J. Tulard, Paris 1974.

Reyscher (1828)
Reyscher, August Ludwig, Vollständige, historisch und kritisch bearbeitete Sammlung der württembergischen Gesetze, Bd. 2, Stuttgart/Tübingen 1828.

Richtlinien (1985)
Richtlinien der Handschriftenkatalogisierung, hrsg. von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 4., erweiterte Aufl., Bonn-Bad Godesberg 1985.

Rieu (1894)
Rieu, Charles, Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts in the British Museum, London 1894.

Roosen-Runge (1981)
Roosen-Runge, Marie und Heinz, Das spätgotische Musterbuch des Stephan Schriber in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cod. icon. 420, Bd. 1: Handschrift, Bd. 2: Kommentar, Bd. 3: Dokumentation, Wiesbaden 1981.

Ross (1971)
Ross, D. J. A., Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands, Cambridge 1971.

Rott (1934)
Rott, Hans, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 2: Altschwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934.

Sacy (1813)
Sacy, Silvestre de, Notice d'un Manuscrit Hébreu de la Bibliothèque Impériale, n^{o} 510, contenant un fragment de la version hébraïque du livre de Calila et Dimna, ou fables de Bidpai, le roman intitulé Paraboles de Sendabad, et divers autres traités, in: Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques 9, Teil 1 (1813), S. 397-466.

Sacy (1818)
Sacy, Silvestre de, Notice de l'Ouvrage Intitulé Liber de Dina et Kalila, Manuscrits latins de la Bibliothèque du Roi, n^{os} 8504 et 8505, in: Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques 10, Teil 2 (1818), S. 3-65.

Schmeller (1866)
Schmeller, J. A., Die deutschen Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München nach J. A. Schmellers kürzerem Verzeichnis, Theil 1, München 1866.

Schmidt (1938)
Schmidt, Wieland, Rezension: Graf Eberhard im Bart von Württemberg im geistigen und kulturellen Geschehen seiner Zeit, Zur Stuttgarter Bibliophilentagung verfaßt von den Bibliothekaren der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart 1938, in: Deutsche Literaturzeitung 59 (1938), Sp. 1585-1588.

Schöne (1938)
Schöne, Wolfgang, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin 1938.

Schramm (1926)
Schramm, Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 9: Die Drucker in Eßlingen, Urach, Stuttgart, Reutlingen, Tübingen, Blaubeuren, Leipzig 1926.

Schreiber (1910/1911)
Schreiber, W. L., Catalogue des Incunables a Figures, imprimés en Allemagne, en Suisse, en Autriche-Hongrie et en Scandinavie, 2 Bde., Leipzig 1910-1911, Neudruck Stuttgart 1969.

Schreiner (1974)
Schreiner, Klaus, Württembergische Bibliotheksverluste im Dreißigjährigen Krieg, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 14 (1974), Sp. 655-1028.

Slane (1883)
Slane, W. Baron de, Catalogue des Manuscrits Arabes, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Paris 1883.

Stange (1957)
Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 8: Schwaben in der Zeit von 1450-1500, Berlin 1957.

Stejskal (1878)
Stejskal, Karl, Zu Hademar von Laber, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 22 (1878), S. 263-299.

Steinschneider (1893)
Steinschneider, Moritz, Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher, Berlin 1893, Neudruck Graz 1956.

Theil (1983)
Theil, Bernhard, Literatur und Literaten am Hof der Erzherzogin Mechthild in Rottenburg, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 42 (1983), S. 125-144.

Thieme/Becker (1907-1950)
Thieme, Ulrich, Becker, Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.

Thomas (1979)
Thomas, Marcel, Das höfische Jagdbuch des Gaston Phébus, Die vierzig schönsten Bildseiten aus Manuscrits Français 616 der Bibliothèque Nationale Paris, Graz 1979.

Trenkler (1949)
Trenkler, Ernst, Livre d'Heures, Handschrift 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1948.

Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren
Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters, hrsg. von W. Buchwald, A. Hohlweg, O. Prinz, 3., neu bearb. Aufl., München/Zürich 1982.

Uhl (1970)
Uhl, Walter, (Hg.), Antonius von Pforr, Buch der Beispiele der alten Weisen, Neudruck der Ausgabe Lienhart Holls von 1483 nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Unterschneidheim 1970.

Uhland (1985)
Uhland, R., (Hg.), 900 Jahre Haus Württemberg, Leben und Leistung für Land und Volk, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz ^{3}1985.

Verfasserlexikon^{1}
Verfasserlexikon, Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von W. Stammler (u. a.), 5 Bde., Berlin/Leipzig 1933-55.

Verfasserlexikon^{2}
Verfasserlexikon, Die deutsche Literatur des Mittelalters, 2., völlig neu bearb. Aufl. hrsg. von K. Ruh (u. a.), Bd. 1 ff., Berlin/New York 1978 ff.

Voulliéme (1906)
Voulliéme, Ernst, Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und der anderen Berliner Sammlungen, Leipzig 1906.

Ward (1893)
Ward, H. L. D., Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum, Bd. 2, London 1893.

Wegener (1926)
Wegener, Hans, Bidpai, Das Buch der Beispiele alter Weisen, Eine altindische Fabel- und Novellensammlung nach der deutschen Übersetzung einer Handschrift des XV. Jahrhunderts bearbeitet und mit einem Teil ihrer Bilder herausgegeben (= Heidelberg cod. pal. germ. 84), Berlin 1926.

Wegener (1926), Volkshandschriften
Wegener, Hans, Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters, in: Mittelalterliche Handschriften, Festschrift für Hermann Degering, Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen, Leipzig 1926, S. 316-324.

Wegener (1927)
Wegener, Hans, Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig 1927.

Wegener (1948)
Wegener, Hans, Die Buchmalerei der Gotik, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 1479-1504.

Weil (1923)
Weil, Ernst, Der Ulmer Holzschnitt, Berlin 1923.

Werner (1975)
Werner, Wilfrid, Cimelia Heidelbergensia, Wiesbaden 1975.

Wieck (1983)
Wieck, Roger S., Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghten Library, Cambridge, Mass. 1983.

Wiemann (1989)
Wiemann, Elsbeth, Altdeutsche Malerei, <Staatsgalerie Stuttgart>, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

Winkler (1925)
Winkler, Friedrich, Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925.

Winkler (1949)
Winkler, Friedrich, Maler und Reißer in vordürerischer Zeit, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3 (1949), S. 63-70.

Wirtembergisches Urkundenbuch (1871)
Wirtembergisches Urkundenbuch, hrsg. von dem Königlichen Staatsarchiv in Stuttgart, Bd. 3, bearb. von V. Kausler, Stuttgart 1871.

Wolff (1982)
Wolff, Martha, Some Manuscript Sources for the Playing-Card Master's Number Cards, in: The Art Bulletin 64 (1982), S. 587-600.

Zarco Cuevas (1924-1929)
Zarco Cuevas, J., Catálogo de los Manuscritos Castellanos de la Real Biblioteca de el Escorial, 3 Bde., Madrid 1924-1929.