
KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN



Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien

BAND 22

JAHRBUCH DES
KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS WIEN
BAND 22

JAHRBUCH DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS WIEN, BAND 22, 2023
ENTSPRICHT BAND 114 DER GESAMTEN REIHE:
VORMALS JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES
ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES (AB 1883)
UND JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN IN WIEN (1926-1998)

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

Jahrbuch des
Kunsthistorischen
Museums Wien

Band 22

2023

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

Gedruckt mit Unterstützung von:



Herausgeber des Jahrbuchs:
Kunsthistorisches Museum Wien
Generaldirektorin Sabine Haag

Redaktion: Gabriele Helke
Lektorat: Annette Van der Vyver
Kreativdirektion: Stefan Zeisler
Grafik: Clemens Wihlidal
Bildbearbeitung: Thomas Ritter

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2023 KHM-Museumsverband, Burgring 5, A-1010 Wien, und Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien,
ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis,
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Das Werk ist als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz
BY-NC-ND International 4.0 („Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung“)
unter dem DOI <https://doi.org/10.7767/9783205217275> abzurufen. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen,
besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Umschlagabbildung: Anonymus, *Thronende Madonna mit Kind, hl. Antonius und Votant*, Detail. Um 1410 (?).
Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 13.924. (© ebenda, Foto: Birgit und Peter Kainz.)
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21727-5
ISSN 1605-2773

Wiens erste Moderne

Visuelle Konstruktion von Identitäten im 15. Jahrhundert

Internationale Tagung zu den Bildkünsten in Wien
zwischen dem Meister von Heiligenkreuz und Lucas Cranach

Wien, 11.–14. April 2019

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte
Kunsthistorisches Museum Wien
Österreichische Galerie Belvedere

Herausgegeben von
Martina Pippal, Carmen Rob-Santer und Armand Tif (Universität Wien),
Guido Messling (KHM), Veronika Pirker-Aurenhammer (Belvedere)

Inhalt

EINLEITUNG	<i>Martina Pippal im Namen der Herausgeber*innen</i>	9
<hr/>		
I. STIFTER, STADT UND STUDIUM	<i>Evelyn Klammer</i> Wahlverwandtschaften. Wien als Knotenpunkt stilistischer Identitätsbildung der Della Scala	19
<hr/>		
	<i>Thomas Prügl</i> Das abwesende Bild. Juden im Wien des 15. Jahrhunderts	29
	<i>Armand Tif</i> Malerei im Stubenviertel: Dominikaner – Universität – Netzwerke	45
	<i>Carmen Rob-Santer</i> Ut discas puer, senex quomodo regas. Lehrbücher für künftige Herrscher am Hofe Friedrichs III.	65
	<i>Caroline Zöhl</i> Kriegsführung, Identität und Bürgerstolz. Die spätmittelalterlichen bemalten Pavesen der Stadt Wien	97
II. DIE ENTDECKUNG DER WELT	<i>Martina Pippal</i> Die <i>Handregistratur Friedrichs III.</i> – eine Flaschenpost aus »Caesarea«?	115
<hr/>		
	<i>Regina Cermann</i> Goldenes Wissen für Kaiser Friedrich III. Acht Miniaturen einer alchemischen Prunkhandschrift vom Lehrbüchermeister	131
	<i>Helmuth Grössing</i> Die Vermessung der Welt im 15. Jahrhundert	165
	<i>Ferdinand Opll</i> Wien um 1500 – Das Antlitz der Stadt in Stadtbildern und Stadtplänen im internationalen Kontext	171

III. SPIELARTEN DES NEUEN

Franz Kirchweger

Das Majestätsiegel des römisch-deutschen Königs Albrecht II. im Kontext des Wiener Kunstschaffens der Zeit um 1435/40

187

Ulrich Söding

Der Albrechtsmeister (Jakob Kaschauer?) und die Pioniere der »ars nova« in Süddeutschland

205

Emese Sarkadi Nagy

Ars meditandi – Ars moriendi. Vorschläge zur Deutung des *Marietod-Altars* im Christlichen Museum zu Esztergom, Ungarn

229

Katharina Hranitzky

Miniaturen für den König – Martinus opifex in Wien

247

Lothar Schultes

Der Schmerzensmann von Wiener Neustadt und das »Grabmaal« Niclaus Gerhaerts

261

IV. IMPORT – EXPORT – MIGRATION

Günther Buchinger

Wiener Glasgemälde in St. Lambrecht – Export von Kunst und Ideologie

275

Ciprian Firea

'Ex Wyenna...'. Transylvanians and the City of Vienna in the Late Fifteenth Century: Patrons, Networks, Art

291

Edina Zsupán

Matthias Corvinus in Wien und die New Yorker Kálmáncsehi-Sammelhandschrift. Begegnungen von Gotik und Renaissance in der Buchmalerei der Corvinen-Werkstatt

303

Guido Messling

Cranach in Wien – und kurz danach

325

ANHANG

Autor*innenbiografien

343

Register

347



Einleitung

Vom 11. bis zum 14. April 2019 fand in Wien die – von der Stadt Wien (MA 7), der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, der Kunsthistorischen Gesellschaft, Wien, sowie der Historisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien finanziell unterstützte – internationale Tagung *Wiens erste Moderne. Visuelle Konstruktion von Identität im 15. Jahrhundert* statt. Dieser ist der vorliegende Band des *Jahrbuchs des Kunsthistorischen Museums Wien* gewidmet. Der Anlass für die Konferenz waren neue Funde in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Wiener Dominikanerkloster (durch Armand Tif) gewesen; wenngleich mengenmäßig überschaubar, versprachen diese, zu einem facettenreicheren Bild von Wien im 15. Jahrhundert beizutragen. Rasch entstand die Idee zu einer Tagung, und sechs Kunsthistoriker*innen – Vertreter*innen dreier Wiener Institutionen: Martina Pippal, Carmen Rob-Santer, Michael Viktor Schwarz und Armand Tif (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien) sowie Veronika Pirker-Aurenhammer (Österreichische Galerie Belvedere) und Guido Messling (Kunsthistorisches Museum) – fanden sich zu einem Konzeptionsteam zusammen. Die organisatorische Hauptlast schulterte von Beginn an Carmen Rob-Santer.

Am Abend des 11. Aprils 2019 konnte die Tagung im repräsentativen Ambiente des Kunsthistorischen Museums (durch Michael Viktor Schwarz) eröffnet werden; nach dem anschließenden Festvortrag (von Peter Schmidt, Hamburg) bestand die Möglichkeit, die von Guido Messling kuratierte Ausstellung *Der Meister von Heiligenkreuz* zu besuchen. An den folgenden Tagen bildete das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien den funktionalen Rahmen für Vorträge und Diskussionen. Exkursionen führten darüber hinaus ins Wiener Schottenstift (zum *Schottenaltar*), in das Dominikanerkloster (zu den genannten Neufunden in der Bibliothek) und ins Belvedere (zum *Znaimer Altar* und ins Schaudepot im Prunkstall). Allen Verantwortlichen sei für diese Möglichkeiten und die gereichte Agape hier nochmals gedankt.

Linke Seite: Meister von Heiligenkreuz, Diptychon aus dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz (NÖ), Innenseite, *Verkündigung an Maria*, Detail. Um 1415/20. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 6524. (© KHM-Museumsverband.)

Als uns das Kunsthistorische Museum anbot, die Tagungsbeiträge als Band des hauseigenen Jahrbuchs zu publizieren, haben wir dieses Offert mit Freuden angenommen; unser Dank gilt daher explizit der Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums, Sabine Haag, sowie dem stellvertretenden Generaldirektor Franz Pichorner, der auch für das Publikationswesen verantwortlich zeichnet. Weiters danken wir Gabriele Helke (redaktionelle Betreuung des Jahrbuchs), Annette Van der Vyver (Lektorat), Benjamin Mayr (Publikationsmanagement), Nadezda Kinsky Müngersdorff (englische Übersetzung der Abstracts), Clemens Wihlidal (grafische Gestaltung), Stefan Zeisler (Kreativdirektion) und Thomas Ritter (Bildbearbeitung). In finanzieller Hinsicht wurde die Publikation in großzügiger Weise durch Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien, Schütz Art Society, Engelhartzell, sowie der Stadt Wien Kultur unterstützt.

Der Großteil der in- und ausländischen Referent*innen war bereit, die in den Vorträgen präsentierten Ergebnisse schriftlich darzulegen. Um das Gesamtthema abzurunden, haben wir einige Kollegen zusätzlich um schriftliche Beiträge für die Publikation gebeten. Als besonderen Glücksfall empfinden wir, dass die Anzahl der Autor*innen aus dem »Haus« (Evelyn Klammer, Guido Messling) durch Franz Kirchwegger nun auf drei erhöht werden konnte. Die Bearbeitung der Einzelaufsätze übernahm das Redaktionsteam (in alphabetischer Reihenfolge: Guido Messling, Martina Pippal, Veronika Pirker-Aurenhammer, Carmen Rob-Santer und Armand Tif).

Mit der Publikation als *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* schließt sich der Kreis, hatte die Tagung doch im Kunsthistorischen Museum begonnen. Und er rundet sich auch insofern, als unsere Konferenz während der genannten Ausstellung über den »Meister von Heiligenkreuz« – einen wohl französischen, jedoch am Beginn des 15. Jahrhunderts im Wiener Raum tätigen Hofmaler – stattfand (siehe Abb. auf S. 8) und das Erscheinen der Konferenzbeiträge auf eine ebendort präsentierte themennahe Ausstellung von Werken des aus Franken stammenden und schließlich in Sachsen äußerst erfolgreichen Malers Lucas Cranach folgen wird; der kurzen Tätigkeit des älteren Cranach in Wien um

1500 ist auch der letzte Aufsatz im vorliegenden Band (Guido Messling) gewidmet (siehe auch Abb. auf S. 15).

Auch wenn sich die Idee, Wien ins Zentrum der Tagung und ergo der vorliegenden Publikation zu stellen sowie zeitlich auf das 15. Jahrhundert zu fokussieren, aus dem genannten Materialfund ergab, haben wir den geografischen Horizont von Anfang an möglichst weit gezogen. Wir wollten nicht bloß – wie von der Türmerstube des Südturms von St. Stephan (siehe den *Meldeman-Plan* im Beitrag Opll, Abb. 6) – auf die Stadt und ihre unmittelbare Umgebung hinuntersehen, sondern das Blickfeld auf deren Beziehungen wie den Austausch mit Ungarn inklusive Siebenbürgen (im heutigen Rumänien) respektive Regensburg und Nürnberg, ja den Nordniederlanden und Italien weiten.

Wie im Titel der Tagung sowie der Publikation angesprochen, stand für uns die Frage nach dem Neuen im Vordergrund; nach dem »Modernen«, das aus Italien oder den Niederlanden importiert oder rezipiert wurde respektive das vor Ort entstand. Unter den im Untertitel angesprochenen visuellen Medien ist – im Sinne der Bildwissenschaften – nicht nur dasjenige Material verstanden, das landläufig als »bildende Kunst« hochgeschätzt wird, sondern auch das weite Feld von Gebrauchsobjekten, z. B. von bemalten Pavesen oder gedruckten Stadtplänen.

Dass die im Untertitel gleichfalls genannte Identität – in der Wirtschaft würde man von USP (Unique Selling Proposition) sprechen – durch Bilder nicht banal abgebildet wird, sondern diese das Unverwechselbar-Eigenständige vielmehr erst konstruieren, ist heute *common sense*: Gemeinsam mit Texten, Musik, Performativem etc. produzieren die visuellen Medien ja jene Narrativa, die für die Selbst- und Weltwahrnehmung, für Zugehörigkeit und Abgrenzung entscheidend sind. Den aufmerksamen Leser*innen wird nicht entgangen sein, dass wir im Subtitel der Publikation, anders als bei der Tagung, das Wort »Identität« in den Plural gesetzt haben; dies, um nochmals zu unterstreichen, dass es im gegebenen Zeitraum – anders als in der heutigen Fremdenverkehrswerbung – nicht um ein einziges »branding« ging, das Wien von anderen Städten unterscheidbar machen sollte. Vielmehr legen die aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen (oder auch zerstörten, nur noch quellenmäßig fassbaren) Objekte Zeugnis von unterschiedlichsten Interessen verschiedenster Auftraggeber*innen – aus dem Herrscherhaus, Adelige, Bürger*innen der Stadt, Mitglieder der Universität, Kleriker etc. – ab. Die Bilder kommunizierten deren Anliegen in jeweils spezifischer Weise.

Von daher können Bilder in der komplexen Struktur, die eine Stadt darstellt, Konkurrenzverhältnissen zusätzliche Spannung geben, aber auch Allianzen stärken, wenn sie in miteinander verbundene und ergo kommunizierende Systeme eingebracht werden; oder aber sie schlagen die Brücke zwischen weit entfernten Orten. Um so diverse Aufgaben übernehmen zu können, kam in den Wiener Bildkünsten des 15. Jahrhunderts eine erstaunliche Vielfalt an ikonografischen Spezifika und formalen Varianten zum Einsatz; Aufgaben waren beispielsweise die Prinzenziehung oder die Autopoiesis einer hier im Exil lebenden italienischen Familie nach Machtverlust und Vertreibung oder aber die Antizipation angestrebter Macht seitens des Herr-

schers. In anderen Fällen war für Inhalt und Stil einfach die Verfügbarkeit der Kräfte (Maler, Bildhauer etc.) ausschlaggebend. Manchmal gab es glückliche Fügungen, wenn die Intention der Auftraggeber und die Verfügbarkeit der Ausführenden ineinandergriffen; etwa wenn Persönlichkeiten aus dem Milieu der frühhumanistisch inspirierten Wiener Universität den jungen Franken Lucas Cranach, der sich um 1500 einige Jahre in Wien aufhielt, als Porträtisten gewinnen konnten.

Aufgrund der komplexen Gemengelage im Wien des 15. Jahrhunderts war uns integrative Forschung von vornherein ein Anliegen. Interdisziplinarität, nämlich zwischen Philologie, Geschichte und Kunstgeschichte, war schon in unserem Tagungsteam zu Hause (Carmen Rob-Santer). Weiters haben wir neben Kunsthistoriker*innen u. a. auch (Wissenschafts-)Historikern (Ferdinand Opll, Helmuth Grössing) sowie einer Philosophin (Mechthild Dreyer) ein Forum gegeben. Für die Publikation ließ sich dankenswerterweise auch ein Theologe (Thomas Prügl) mit an Bord nehmen. Er widmete sich der Geschichte der Wiener Gesera – der Vernichtung eines Großteils der jüdischen Gemeinde Wiens im Jahr 1421. Nur im inter- und transdisziplinären Vorgehen ist es ja möglich, über die reine Einordnung des Materials (Lokalisierung, Datierung etc.) hinauszugehen und von den materiellen Spuren einer Epoche auf die prägenden Ideen und Interessen rückzuschließen.

Gleichsam eine Metapher für dieses Rückschlussverfahren ist das *Majestätssiegel König Albrechts II.*, das nur als Wachsabdruck auf uns gekommen ist, während das Typar verloren ging oder, wahrscheinlicher, nach dem Tod des Herrschers gebrochen wurde. Im vorliegenden Band wird das Siegel erstmals in seinen richtigen historischen Kontext gestellt und damit als Zeugnis der Ansprüche seines Auftraggebers, mit dem die Vormachtstellung im Heiligen Römischen Reich von den Luxemburgern 1438 an die Habsburger überging, verständlich gemacht (Franz Kirchweyer).

Bei aller methodischen Offenheit sollte die Publikation aber einen kunsthistorischen Kern besitzen. Bilder werden heute bekanntlich gern als Illustration von – primär sozialwissenschaftlich generierten – Theorien oder als Stimmungsimulatoren – für Filme etc. – verwendet; ihre Komplexität und ihr Anteil an der angesprochenen Konstruktion von Wirklichkeit werden dabei aber meist übersehen. Genau hier sind die Kunsthistoriker*innen gefragt; ihre Daseinsberechtigung leitet sich aus der Tatsache ab, dass sie gewohnt sind, auf einer methodisch sicheren Basis stehend und mit einer breiten Kenntnis dessen, was uncharmant »Vergleichsmaterial« heißt, Bilder aus der Nähe anzusehen und mit Ausdauer zu analysieren. Im Dialog mit anderen Disziplinen können sie verdeutlichen, in welcher spezifischer und durch andere Mittel nicht substituierbaren Weise die Bilder Identitäten konstruieren – oder auch auslöschen.

Bei der Durchsicht des Inhaltsverzeichnisses dieses Bandes wird auffallen, dass die Autor*innen wiederholt auf Friedrich III. als Auftraggeber zu sprechen kommen. Durch die hier zusammengefassten Beiträge entsteht ein differenzierteres Profil des Langzeitherrschers, der bisher beispielsweise als Initiator von Buchmalerei unterschätzt wurde. Friedrich III. war bereits die zentrale Persönlichkeit des 2020 vom Kunsthistorischen Museum

herausgegebenen Buches *In Hoc Precioso Monomemo* (hg. von Franz Kirchweger et al.), das neue Perspektiven auf und – im wahrsten Sinne des Wortes: erhellende – Einblicke in das Hochgrab des Kaisers im Wiener Stephansdom gibt. Die Beiträge des vorliegenden Bandes versuchen, die lange Regierungszeit Friedrichs III. und die Dekaden davor sowie das Jahrzehnt danach weiter ausleuchten. Dass dies durch eine derartige Aufsatzsammlung nur punktuell geschehen kann, versteht sich von selbst. Bewusst haben wir uns auf die Bildkünste (Tafelmalerei, Buch- und Glasmalerei, Skulptur, Siegel etc.) konzentriert und die Architektur – abgesehen vom komplexen Thema »Stadtbild« (Ferdinand Opll) – bewusst ausgeklammert.

Die insgesamt 18 Beiträge der vorliegenden Publikation sind in vier Kapitel unterteilt und in diesen weitestgehend chronologisch gereiht. Das erste Kapitel, »Stifter, Stadt und Studium«, setzt den Fokus bei den Auftraggebern und deren Intentionen. Evelyn Klammer stellt das im Wiener Kontext bisher isoliert wirkende, weil von einem Maler aus dem Altichiero-Kreis geschaffene Fresko vom Singertor von St. Stephan (heute: Wien Museum) als ein Memorialwerk für ein Mitglied des oberitalienischen Fürstenhofes der Della Scala vor. Die – landläufig durch ihre Gräber in Verona bekannten – Scaliger hatten kurz davor ihre angestammte Machtstellung im oberitalienischen Verona verloren. Tragende Mitglieder der Familie flohen daraufhin nach Wien. Die Berufung eines Freskantens, der in Oberitalien inhaltlich wie formal am Puls der Zeit war, zwecks Ausführung eines repräsentativen Wandbildes an dem prominenten Ort bezeugt den Wunsch der Della Scala nach Repräsentation in ihrer neuen Heimat und belegt, ganz generell, deren Absicht, einen auf ihr einstiges Machtzentrum verweisenden »Hofstil« zu initiieren. Diese identitäre Selbstversicherung mittels der visuellen Medien ging Hand in Hand mit der Erweiterung und festeren Knüpfung des familiären Netzwerks, dessen Knotenpunkte ihre – oft verwandtschaftlichen – Beziehungen zum europäischen Hochadel inklusive der Habsburger und Kaiser Sigismunds waren.

Im Gegensatz dazu geht es im Beitrag von Thomas Prügl um physische Auslöschung und kulturelle Identitätsvernichtung: Die *Wiener Gesera*, eine jüdische Quelle, berichtet, dass Herzog Albrecht V. (reg. 1404–1439, 1438/39 römisch-deutscher König) am 12. März 1421 über 200 Juden vor der Stadt in Erdberg verbrennen ließ. Die Wiener Juden und Jüdinnen, die beim heutigen Platz »Am Hof« lebten, waren bezichtigt worden, den Hussiten Waffen geliefert und sich damit zu Staatsfeinden gemacht zu haben. Zugleich wurde ihnen – eine damals in ganz Europa kursierende »Wanderlegende« bemühend – »Hostienschändung« vorgeworfen. Der Autor stellt sich der schwierigen Frage nach dem Mitwissen und der Mitschuld der Theologischen Fakultät der Universität Wien an dem Verbrechen. Gesichert ist jedenfalls, dass sich das Einkommen des Herzogtums durch die Raubaktion, die mit der Ermordung der Wiener Juden Hand in Hand ging, über Jahre verdoppelte und die Erinnerung an die »Judenstadt« durch die Wiederverwendung von Abrissmaterial – unter anderem bei Neubauten für die Wiener Universität im Stubenviertel – eliminiert werden sollte.

Auf das genannte Stubenviertel und die dort ineinandergreifenden geistlichen, wirtschaftlichen und akademischen Interessen konzentriert sich Armand Tif in seinem Beitrag. Der Wiener Stadtteil, im Osten der Stadt, unmittelbar an der Befestigung, war geprägt von der – durch das Stubentor verlaufenden – Verkehrsrouten nach Ungarn, den altansässigen Händlern, das 1225/26 gegründete Dominikanerkloster und die 1365 gegründete Universität. Als die Dominikanerkirche im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts ein neues Langhaus erhielt und dadurch zum zweitgrößten Sakralbau Wiens avancierte, war dies der Anlass für Stiftungen sowie die Ausführung von Fresken und illuminierten Codices. Die Kunst im Dominikanerkloster schien bei der Zerstörung der Kirche im Zuge der ersten Belagerung Wiens durch osmanische Truppen 1529 verloren gegangen zu sein. Dank der vom Autor entdeckten Zeichnungen im Folioformat in der Bibliothek des Klosters sowie durch die Untersuchung jüngst freigelegter Wandmalereien und erhaltener Buchdekorationen wurden Spuren davon wieder erkennbar. Tif analysiert die historischen Umstände der Bildproduktion und widmet sich dem komplexen Zusammenwirken von Universität, Predigerorden, Hofkreisen, Stiftern und Künstlern, die inhaltlich und ästhetisch jeweils eigene Ideen verfolgten.

Diskursive Geflechte zeigt auch Carmen Rob-Santer auf: Die Autorin nimmt die günstige Quellenlage zu Lehr- und Erziehungswerken (geschaffen u. a. für Sigismund von Tirol, Ladislaus Postumus und Maximilian) am Hof Friedrichs III. sowie zum Schulbetrieb in Wien zum Ausgangspunkt, um das erhaltene Material möglichst umfangreich nach Inhalt und Form zu untersuchen. Auf dieser Grundlage lassen sich Interaktionen zwischen Auftraggebern, Gelehrten, Künstlern und Empfängern sowie die dahinterstehenden Intentionen ablesen. Basierend auf ihrer philologischen und kunsthistorischen Feinarbeit lässt die Autorin ein Panorama entstehen, in dem das Bildungs- und Aufstiegsstreben im adelig-höfischen, aber auch im bürgerlichen Milieu erkennbar wird. In den Werken (Inhalt, Schrift, Malerei) kommen neben lokalen Ingredienzien auch neue Impulse aus Italien (Enea Silvio Piccolomini) zum Einsatz – dabei wird auch der Begriff »modern« verhandelt, findet aber eine erstaunliche Deutung. Als eminent politisch erweisen sich schließlich Bilder und Textstellen in den behandelten fürstlichen Lehrwerken: Die Maximilian-Lehrbücher führten dem jungen Erzherzog eine Stellung als Monarch vor Augen, die den politischen Realitäten zum Entstehungszeitpunkt (Österreich war Erzherzogtum, das Heilige Römische Reich ein Wahlreich) nicht entsprach.

Caroline Zöhl widmet sich den – kunsthistorisch bisher nur wenig beachteten – 68 figurativ und ornamental aufwendig dekorierten Pavesen aus dem bürgerlichen Wiener Zeughaus (heute: Wien Museum). Nicht nur die Form der Kampfschilder, die auf den böhmischen, von den Hussiten verwendeten Typus zurückgeht, sondern auch Inschriften in deutscher, lateinischer und tschechischer Sprache sowie Wappen aus Böhmen, Mähren und Ungarn dokumentieren Kämpfe, Allianzen, Söldnertum und Besetzung. Das Wiener Stadtwappen ist vielfach erst als Übermalung hinzugekommen, nachdem die Schilder unterschiedlichster Herkunft in den städtischen Besitz übergegangen waren. Quellen

belegen, dass die Besitznahme von Pavesen den Weg zum Erwerb des Wiener Bürgerrechtes ebnen konnte.

Im Zentrum des zweiten Kapitels, »Die Entdeckung der Welt«, steht das Ineinandergreifen von bildender Kunst und dem, woraus sie schließlich – über die »Scientia nova« – die modernen Naturwissenschaften entwickeln sollten. Beide Bereiche waren Mittel, um sich gegenüber der Welt des Sichtbaren zu öffnen. Exemplarisch verweist Martina Pippal auf die Tatsache, dass Werke aus Kunst und Naturforschung, die für Friedrich III. ab den späten 1430er Jahren ausgeführt wurden, dessen Interesse am Phänomen des Schattens gleichermaßen belegen: beim *Sonnenquadranten* (Kunsthistorisches Museum), einem wissenschaftlichen Instrument, dient der Schatten als Mittel zur Zeitbestimmung; in der sogenannten *Handregistratur Friedrichs III.* (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien) trägt er in gemalter Form zum Eindruck bei, die dargestellten Wappen und Blumen befänden sich im Betrachter*innenraum. Die durch das Frontispiz der *Handregistratur* vermittelte politische Aussage, der Herrscher und seine Würde gehörten untrennbar zusammen, ist durch die illusionistische Darstellungsweise besondere Präsenz verliehen. Offen ist die Frage, ob die Handschrift in Wien oder ca. 50 Kilometer südlich davon, in (Wiener) Neustadt, entstand. Die »civitas nova« ließ Friedrich als Residenzstadt ausbauen. Illuminatoren reisten mit dem Herrscher mit oder wurden vor Ort engagiert; auch Handschriften waren mobil. Enea Silvio Piccolomini, der Friedrich in dessen Königszeit als Sekretär gedient hat, referiert nach Friedrichs Kaiserkrönung, die »civitas nova« werde von Zeitgenossen panegyrisch »Caesarea« genannt. Fragt sich, ob Pienza, die von Piccolomini nach seiner Wahl zum Papst (Pius II.) initiierte Renaissancestadt, eine idealische Antwort auf Neustadt war.

Regina Cermann befasst sich ebenfalls mit dem Interesse Friedrichs III. für die Natur, nämlich für die Alchemie. Das heißt für ein Gebiet, in dem sich das, was wir heute auf der einen Seite »Wissenschaft« und auf der anderen Seite »Esoterik« nennen, noch durchdrangen. Die Autorin schlägt den Herrscher als Auftraggeber einer – vom sogenannten Lehrbüchermeister illuminierten – alchemischen Handschrift vor. Diese konnte Cermann aus acht, heute über die ganze Welt verstreuten Fragmenten rekonstruieren. Durch ihren Beitrag wird das lange verbreitete Urteil revidiert, Friedrich hätte einschlägige Werke nicht in Auftrag gegeben, ja nicht einmal die gängige Literatur zu seinen Interessensgebieten besessen.

Helmuth Grössing erweitert den Blickwinkel, indem er bewusst macht, dass der neuen Wahrnehmung der empirischen Welt, die ab den 1430er Jahren auf Seiten des Herrschers (Friedrichs Interesse an Optik, Astronomie/Astrologie, Alchemie, Gemmologie etc.) und in den visuellen Medien (Malerei, Goldschmiedekunst etc. unter Einfluss der »ars nova«) fassbar wird, mit Naturforschung im Wiener Raum parallel ging. Die Zentren waren das Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg und die Universität Wien. Propst Georg I. Muestinger hat sich – inmitten der Hussitenkriege – intensiv mit mathematisch-astronomischen Fragestellungen befasst und durch Johannes von Perchtoldsdorf 1421 in Padua Handschriften, darunter vermutlich eine Kopie der

Kosmographie des Ptolemäus in italienischer Übersetzung (Jacopo d'Angelo), erwerben lassen. Johannes von Gmunden, ein Spätscholastiker nominalistischer Prägung, hielt an der Universität Wien 1421 eine Vorlesung über Himmelsgloben (wovon das Stift Klosterneuburg Exemplare besaß) und las 1434 über das Astrolabium, dem er auch einen Traktat widmete. Georg von Peuerbach, ein Schüler des Johannes von Gmunden, der seine Grundausbildung in Klosterneuburg erhalten haben mag, wurde zu einem bedeutenden Astronomen, Mathematiker und Humanisten mit internationaler Karriere (auf dessen Erkenntnissen der *Sonnenquadrant* für Friedrich III. fußt). Der Autor wirft darüber hinaus einen Blick auf die Zeit, als sich zu den Himmelsgloben die Erdgloben gesellten und sich aus der »Scientia mathematica« ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die sogenannte »Scientia nova« entwickelte.

Mit Ferdinand Opll kommen wir wieder zurück nach Wien. Der Autor stellt die Frage, welchen Aufschluss die Gesamt- oder Detaildarstellungen der Stadt im Hintergrund von Altarbildern respektive in Handschriften sowie auf Wandmalereien und auf Plänen über die zeitgenössische Wahrnehmung oder Vorstellung Wiens im 15. und frühen 16. Jahrhundert geben können. Oplls eingehende Auseinandersetzung mit dem Bild der »Heimsuchung« auf dem *Schottenaltar* ermöglichte darüber hinaus, das darauf dargestellte städtische Ambiente präzise zu lokalisieren und neue Erkenntnisse über die auf der Tafel wiedergegebenen realen Elemente zu gewinnen. Gedruckte Stadtansichten Wiens, die der Autor bis um 1600 untersucht, bezeugen eine zunehmende Verfestigung der Stadtdarstellungen in Plan- oder Ansichtform, auf denen freilich moderne Parameter, wie etwa die Sicherung der Orientierung, noch keine Rolle spielen.

Dem dritten Kapitel, »Spielarten des Neuen«, haben wir mit Absicht einen so allgemeinen Titel verliehen, um dem Neuen in seinen verschiedenen Formen einen Rahmen geben zu können. Zentral ist freilich die Rezeption der sogenannten »ars nova«: des in den Niederlanden (Stichwort: Brüder van Eyck) entwickelten Stils, der Niederschlag einer empirischen Herangehensweise an die Welt des Sichtbaren ist und – umgekehrt – die Augen der Betrachtenden auf die empirische Welt öffnete.

Das außerordentlich qualitätsvolle *Majestätssiegel König Albrechts II.* (1397–1439) wird hier von Franz Kirchweger erstmals aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet: Das verlorene Typar muss zwischen April und Oktober 1438 geschnitten worden sein, wahrscheinlich in Wien, der langjährigen Residenzstadt des Habsburgers als Herzog von Österreich. Es steht den Reliefs am Fuß der *Dornpartikel-Monstranz* (um 1435/40; Stift Klosterneuburg) nahe, die stilistisch aufs engste mit dem Kunstschaffen in Wien im 3. und 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts verknüpft ist. Das Verständnis von Räumlichkeit, Körperlichkeit und Bildnishaftigkeit beider Werke zeigt die schrittweise Auseinandersetzung der in Wien tätigen Goldschmiede mit der Tafelmalerei der ersten Künstlergeneration, die sich hier mit den Gestaltungsmitteln der westlichen »ars nova« auseinandersetze und deren bekanntester Proponent der Meister des großen *Albrechtsaltars* (aus der Kirche zu den Neun Engelschören am Hof, Wien; heute Klosterneuburg,

Sebastianskapelle) ist. Da Typare von Goldschmieden hergestellt wurden, erlaubt Kirchwegers Beitrag einen kurzen Blick in deren für die Stadt so wichtiges Metier und auf ihre anonymen Vertreter.

Das führt uns zu dem Problem, dass die erhaltenen Werke der gotischen Kunst Wiens fast ausnahmslos keine Identifizierung mit überlieferten Künstlernamen erlauben. Der eben genannte Albrechtsmeister, der in den 1430er Jahren zu den ersten und besonders qualitätvollen Rezipienten des niederländischen Realismus in Mitteleuropa zählte, bildet darin keine Ausnahme. Wiederholt wurde bei ihm an Jakob Kaschauer gedacht, der über mehrere Jahrzehnte als Maler in Wien dokumentiert ist und einen prominenten Rang unter den Künstlern eingenommen haben muss. Ulrich Söding stellt diese verlockende Option erneut zur Diskussion und arbeitet formanalytisch eine gemeinsame Schnittmenge zwischen den Tafelbildern des Anonymus und den (eigenhändigen?) Skulpturen Kaschauers und dessen Umfelds heraus. Der gattungsübergreifende Vergleich macht freilich auch die großen Verluste des Denkmalbestands bewusst, sind doch von Kaschauers einzigem dokumentierten Auftragswerk, dem *Freisinger Hochaltar* (München, Nationalmuseum), lediglich die Schreinskulpturen erhalten.

Um »membra disiecta« und ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit geht es auch im Beitrag von Emese Sarkadi Nagy. Die Autorin rekonstruiert aus mehreren spätgotischen Wiener Tafelbildern, die Blasius Höfel in den 1830er Jahren in Wiener Neustadt erworben hat und heute dem Christlichen Museum zu Esztergom gehören, ein Flügelretabel, das auf seiner Mitteltafel den Marientod zeigt. Dass einige ikonografisch ungewöhnliche und stilistisch abweichende Predellenbilder tatsächlich einst zum selben Werk gehörten, wie schon verschiedentlich vermutet worden war, kann sie anhand von Beobachtungen an den Tischlerarbeiten und unter Verweis auf andere stilistisch heterogene Retabel untermauern. Dank dendrochronologischer Untersuchungen ließ sich die Entstehung des Marientod-Retabels zudem auf die Zeit um 1450 präzisieren. Davon ausgehend überprüft die Autorin die bereits diskutierte Beziehung der Tafeln zur Malerei Wiens, besonders zum Meister des Albrechtsaltars, und versucht, die vermeintliche inhaltliche Uneinheitlichkeit des Esztergomer Ensembles aus einem ikonologischen, durch *Ars moriendi*-Traktate inspirierten Konzept zu erklären.

Katharina Hranitzky befasst sich indes mit einem Maler, der zwar auch nur unter seinem Notnamen, »Martinus opifex«, firmiert, dem aber ein Œuvre klar zugewiesen werden kann. Gegen 1446 nach Wien berufen, übernahm der Regensburger Buchmaler bei der Illuminierung zweier Prunkhandschriften für König Friedrich III. – innerhalb eines temporären, hauptsächlich aus »Wienern« bestehenden Kollektivs – den Hauptpart. Die Autorin verdeutlicht, wie Martinus die »ars nova« in einer sehr speziellen Weise absorbierte und von Regensburg aus nach Wien transferierte. Zudem beweist sie, dass die hier ausgeführten Miniaturen inhaltlich bis ins Detail im intellektuellen Austausch des Malers mit dem Auftraggeber (oder seinen Beratern) konzipiert worden sein müssen, denn das – speziell untersuchte – Frontispiz zum Gebetbuch für Friedrich III. (Österreichische Nationalbibliothek,

Cod. 1767; 1447/48), das den König in einem sakral anmutenden, reich mit figuraler Bauplastik geschmückten Prunkgebäude inmitten des Kurfürstenkollegiums thronend zeigt, erweist sich als politisch hoch aufgeladenes Bild. Unter Zuhilfenahme des Textes der *Goldenen Bulle* versucht die Autorin, der Aussage der Eröffnungsminiatur näherzukommen.

Lothar Schultes wendet sich schließlich einem Vertreter der »ars nova«, dem Niederländer Nicolaus Gerhaert von Leyden, direkt zu. Eingehend untersucht der Autor den *Wiener Neustädter Schmerzensmann* von 1472. Die in der Forschung vorgeschlagene Zuschreibung dieses künstlerisch herausragenden Werks an Nicolaus Gerhaert wird trotz der Signatur eines historisch nicht näher fassbaren Malers namens Thomas Strayff am Skulpturensockel allgemein akzeptiert. Auf breiter Material- und Quellenbasis diskutiert Schultes die »österreichische« Schaffensphase des Niederländers, den Kaiser Friedrich III. für sein Grabmal (ehem. Neukloster, Wiener Neustadt; Wien, St. Stephan) ins Land geholt hatte. Er analysiert schriftliche Quellen und künstlerische Einflüsse Gerhaerts, die sich an mehreren Skulpturen im lokalen Umfeld deutlich manifestieren. Laut einer bisher in der Gerhaert-Forschung noch nicht berücksichtigten Quelle von 1779 habe man für das dem Künstler gewidmete Grabmal in Wiener Neustadt eine Darstellung des Kaisergrabmals entworfen; für ein solches »Künstlerlob« sieht der Autor im humanistischen Milieu des nachfolgenden Regenten Maximilian einen möglichen Entstehungsrahmen.

Das vierte Kapitel, »Import – Export – Migration«, fasst Beiträge zum Austausch zwischen der bildenden Kunst Wiens und anderer Regionen zusammen. Günther Buchingers Analyse führt in die Bundesländer. So sind im steirischen Benediktinerkloster St. Lambrecht noch Teile eines bedeutenden Ensembles von Glasgemälden der 1420er Jahre erhalten, die exemplarisch die künstlerische Ausstrahlung der Wiener Malerei der Internationalen Gotik belegen. Entgegen der älteren Forschung wird der ursprüngliche Anbringungsort der heute dislozierten Scheiben nun nicht mehr in der St. Lambrechter Peterskirche, sondern in der dortigen Schlosskapelle, dem Rest der Wohnanlage des Abtes oberhalb des Klosters, vermutet. Als Auftraggeber kann Abt Heinrich II. Moyker (1419–1455) namhaft gemacht werden. Wie schon sein Vorgänger war Moyker eng mit Wien und den habsburgischen Regenten verbunden. Neben persönlichen Beziehungen werden allgemeinere politische und ideologische Aspekte in die ikonografische Analyse des typologischen Bildprogramms miteinbezogen.

Ciprian Firea setzt sich indes mit dem Kunsttransfer zwischen Wien und den östlichsten von deutschsprachiger Bevölkerung besiedelten Gebieten Europas, Siebenbürgen/Transsylvanien, auseinander. Über die Wiener Universität, die im 15. Jahrhundert mehr als 1.500 Studenten aus dieser Region aufnahm, entstanden Netzwerke, die den kulturellen Austausch, vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, intensiv belebten. Die Aspekte der an Kunst interessierten und an deren Produktion beteiligten Gemeinde der Siebenbürger im mittelalterlichen Wien wurden aus der Perspektive der Wiener Kunstgeschichte bislang nur am

Rande wahrgenommen, die auf Rumänisch und Ungarisch publizierten Ergebnisse kaum rezipiert. Der Autor kann nun zeigen, dass in Wien tätige Künstler Aufträge für siebenbürgische Städte erhielten, die sie zu mehrjährigen Arbeitsreisen in den Karpatenbogen veranlassten oder den Export von Kunstwerken begünstigten. Umgekehrt waren aus Siebenbürgen stammende Künstler in Wien tätig. Einige wurden wahrscheinlich hier ausgebildet, bevor sie andernorts erfolgreich wirkten. Ansichten der Donaumetropole auf siebenbürgischen Altartafeln und Paradigmen der zeitgenössischen Passionserzählung (vgl. den *Albrechts-* und den *Schottenaltar*) verdeutlichen den engen Bezug der deutschsprachigen Randgebiete zum kulturellen Zentrum Wien, über das auch druckgrafische Vorlagen (Martin Schongauer, Meister E. S., Israhel van Meckenem) vermittelt worden sein müssen.

Edina Zsupán legt den Finger darauf, dass die eigentliche Geburts- und Blütezeit der *Bibliotheca Corviniana*, der berühmten königlichen Bibliothek von Matthias Corvinus (reg. 1458–1490), genau in die Jahre 1485 bis 1490 fällt, als sich der ungarische König und sein Hof hauptsächlich in Wien aufhielten. 1485 hatte Wien kapituliert und der kaiserliche Hof war abgezogen; Matthias Corvinus residierte fortan zeitweilig in der Wiener Burg, bis er hier 1490 einer Krankheit erlag. Matthias' Initiative, in seinem Herrschaftsgebiet die italienische Renaissance zu implantieren, hinterließ in der Wiener Bildkunst selbst keine Spuren. In Wien und Umgebung sammelte und kopierte man allerdings v. a. humanistische Texte für die ungarische königliche Bibliothek. Zeitgleich wurden an den Hof in Buda Codices aus Italien importiert und italienische Miniaturmaler sowie Buchbinder berufen. Die dort illuminierten Handschriften weisen jedoch eine große stilistische Bandbreite und eine Mischung zwischen (mitteleuropäischen) gotischen Elementen (z. B. Meister E. S.) und solchen der Renaissance auf, was unter anderem auf die unterschiedlichen dort verwendeten Vorlagen zurückgeführt werden kann. Zsupán widerlegt die weit verbreitete Ansicht, dass die Bildkunst unter Corvinus ausschließlich der italienischen Renaissance verpflichtet war, und zeigt, dass italienische Maler im Kontext besonderer Aufträge auch Kunstwerke aus dem deutschsprachigen Raum rezipierten. Die Analyse einer liturgischen Sammelhandschrift, die ein Brevier und ein Missale beinhaltet (New York, The Morgan Library & Museum, MS G 7), erlaubt einen Einblick in die Produktion von Prachthandschriften für Matthias Corvinus und stellt die Frage, inwiefern die mitteleuropäische Formensprache im Buchschmuck sich eventuell einem kulturellen Austausch während der Wiener Jahre verdankt.

Guido Messlings abschließender Beitrag widmet sich einem Künstler aus Franken, der sich am Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar in Wien aufhielt: Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553). Dieser ist hier um 1500 mit seinen ersten Werken greifbar, bevor er 1505 als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten nach Wittenberg ging. Neben einer Zusammenstellung der bekannten Quellen aus Cranachs Frühzeit geht der Verfasser zunächst der Frage nach, ob der Künstler vor seiner Wiener Phase in Nürnberg tätig war und hier bereits den Titelholzschnitt eines dort 1497/98 gedruckten Buches entworfen hat. Weiter werden die möglichen Gründe

erörtert, die Cranach zur Übersiedelung in die Donaumetropole bewegen haben könnten, Cranachs rechtliche Stellung in der Stadt umrissen und die erhaltenen oder nur als Kopien bekannten Werke dieser Jahre vorgestellt. Abschließend lenkt der Autor den Blick auf die Spuren, die Cranach in der Wiener Kunst hinterlassen hat, und führt Argumente an, weshalb die 1504 gemalte *Ruhe auf der Flucht* (Berlin, Gemäldegalerie) erst auf dem Weg nach Wittenberg bzw. schon für einen kursächsischen Auftraggeber geschaffen worden sein muss.

Angesichts dessen, dass Cranach unter anderem den an der Wiener Universität tätigen Humanisten Johannes Cuspinian und dessen Frau gemalt hat (1503; Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur), wird deutlich, wie fruchtbar weitere interdisziplinäre Forschung, gemeinsam mit Wissenschaftshistoriker*innen, wäre. In den beiden Porträts wird ja ein neues, modernes Menschenbild fassbar, während die Natur hinter den Porträtierten als in einem ständigen Transformationsprozess befindlich und damit letztlich als ungreifbar veranschaulicht wird. Diese Bandbreite der Wahrnehmung geht parallel mit einer eminenten Erweiterung von Wissen und Interessen im beginnenden 16. Jahrhundert: 1503/04 richtete der 1497 von Maximilian I. an die Universität Wien berufene Conrad Celtis eine königliche Bibliothek mit Werken griechischer, lateinischer und »sonstwie außergewöhnlicher Autoren«, aber auch Globen, Himmels- und Erdkarten ein. Zwar kam es in Wien, in dieser Zeit des »Integralen Humanismus« (Helmuth Grössing), noch nicht zu einer Zusammenführung der Naturforschung mit der – noch lange zu den »Artes mechanicae« gezählten – Malerei, sehr wohl aber zu einer Verbindung von Naturforschung und Poesie: in dem von Celtis gegründeten »Collegium poetarum et mathematicorum« an der Universität.

Das zeigt einmal mehr: Transdisziplinäre Forschung ist das Gebot der Stunde!

Martina Pippal im Namen der Herausgeber*innen
im Juli 2021

Rechte Seite: Lucas Cranach d. Ä., *Bildnis des Johannes Cuspinian*, Detail.
Um 1502. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Inv.-Nr. 1925.1. (© ebenda.)



II. Die Entdeckung der Welt

1 A B I O V I R R E



Die *Handregistratur Friedrichs III.* – eine Flaschenpost aus »Caesarea«?

WAS IST MODERN?

Die malerische Ausstattung der 1446 datierten, unter der Signatur AT-OeStA/HHStA HS W 10¹ im Österreichischen Staatsarchiv, Wien, verwahrten *Handregistratur Friedrichs III.*² (Abb. 1) schließt an die damals neueste niederländische Buchmalerei an (vgl. Abb. 2, 3).³ Das legte es nahe, ihr im Rahmen der Tagung *Wiens erste Moderne* (2019) eine Bühne zu geben. Freilich kann die Codex-Ausstattung nur dann als modern gelten, wenn wir nicht bloß den Reanimationsversuch der Antike, wie er im Quattrocento-Italien durchgeführt wurde, sondern auch das gleichzeitige Streben nach einer sensualistischen Weltwahrnehmung in den Niederlanden als fortschrittlich anerkennen; eine Suche, die im Norden ohne den Umweg über die Antikenrezeption ihr Ziel erreicht hat.

Mit dieser Prämisse sind wir freilich mitten im Epochendiskurs. Dazu nur soviel: Aus meiner Sicht gibt es keinen Anachronismus zwischen der Entwicklung im Süden und jener im Norden. Vielmehr trübt die Vasari'sche »Brille« bis heute den Blick auf die fortschrittliche Dimension der niederländischen Kunst, indem sie uns die Entwicklung in Italien schon der Renaissance, die gleichzeitige niederländische Kunstproduktion

aber noch der Gotik zuschlagen lässt. Mit bloßem Auge aber erkennt man zwei gleich starke, gleich umwälzende Transformationsprozesse, die bloß an zwei unterschiedlichen Punkten ansetzten: Während im Süden das dort leicht zugängliche Anschauungsmaterial in Form von (spät-)antiken Skulpturen und Wandmalereien schon seit dem ausgehenden Duecento intensiv genutzt wurde, um den Menschen als körperliches und bewegtes und damit freies Wesen darzustellen und ihm innerbildlich einen entsprechenden Raum beizumessen, galt das Interesse im Norden während des 15. Jahrhunderts vorrangig den »Oberflächen« (in kunsthistorischer Terminologie: der Stofflichkeit) sowie dem Licht und ihrer Interpendenz. Der Treibriemen war hier wie dort – wieder verkürzt gesagt – der (aristotelisch inspirierte bzw. nominalistische) Wunsch, die Welt der sichtbaren Dinge empirisch wahrzunehmen und die (neuplatonisch determinierten) Gedankenbilder, die sich rund ein Jahrtausend lang zwischen das Betrachter*innen-Auge und die Welt des Sichtbaren geschoben hatten, transparent zu machen. Kurz: Das Modell des Anachronismus ist, weil auf schiefer Basis stehend, aus meiner Sicht zur Veranschaulichung der effektiven Prozesse ungeeignet und seine Demontage überfällig.

Für die Synchronizität spricht auch die ab 1400 in beiden Regionen stattfindende Medienreflexion. Erst die Aufgabe des Modells von den verschobenen Epochengrenzen ebnet also den Weg dazu, die *Handregistratur Friedrichs III.* als modern anzuerkennen und die Modernität der visuellen Medien in Wien im 15. Jahrhundert damit zu belegen.

DER KÖNIGLICHE »FÜRSPAN«

Die hier im Zentrum stehende Prachthandschrift ließ Friedrich III. sechs Jahre nach seiner Wahl zum römisch-deutschen König (1440) zusammenstellen. Sie enthält eine Reihe machtpolitisch relevanter Materialien, ursprünglich beginnend mit dem Text und Noten für die Musik des römischen Krönungsordo; Christian Lackner nennt sie ein »Behältnis für den im Besitz

1 Früher: Böhmer 19; <https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=13856> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

2 Christian Lackner, *Die so genannte Handregistratur Friedrichs III.*, in: Franz Fuchs – Paul-Joachim Heinig – Martin Wagendorfer (Hgg.), *König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt* (Beihefte zu J. F. Böhmer, *Regesta Imperii*, Bd. 32), Mainz 2013, 267–279 (mit Lit.).

3 Gerhard Schmidt, *Rezension zu Percy Ernst Schramm – Hermann Fillitz, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, Bd. II*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, 408–413, bes. 413; Michaela Krieger, *Der Buchschmuck der »Handregistratur« Friedrichs III. im Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, Nr. 1, 1993/94 (Festschrift Gerhard Schmidt), 313–329 und 455–457; Artur Rosenauer (Hg.), *Spätmittelalter und Renaissance* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3), München u. a. 2003, 157 (Farb-Taf.), Kat.-Nr. 281 (Martin Roland).

Abb. 1: Meister der Handregistratur, Frontispiz der *Handregistratur Friedrichs III.* Wien, 1446, Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA HS W 10, fol. 3r. (© Martina Pippal, mit freundlicher Genehmigung AT-OeStA/HHStA.)

Friedrichs vereinten Schatz von Rechten und Privilegien aus Reich und Erblanden«. ⁴

Die angesprochene Modernität der Ausstattung ergibt sich aus dem Faktum, dass Wappen, Perlen, Blumen etc. auf fol. 3r, 45r, 142r und 144r mittels Malerei und Vergoldung derart wiedergegeben sind, als lägen sie *auf* dem Pergament. Ihre vermeintliche Präsenz im Betrachter*innen-Raum lässt an die *oogbedriegers* (Augentäuscher) in der flämischen Buchmalerei der späten 1470er Jahre denken. Zwischen der *Handregistratur* und der naturalistisch-illusionistischen Malerei in südniederländischen Handschriften klafft aber ein Zeitspalt von einem guten Vierteljahrhundert, worauf Gerhard Schmidt (1980) und Michaela Krieger (1993/94) bereits hingewiesen und die Ausstattung des Codex aus den nördlichen Niederlanden abgeleitet haben; ⁵ konkret von Werken in der Art des *Stundenbuchs der Katharina von Kleve* (Utrecht, zwischen 1442 und 1444; New York, The Pierpont Morgan Library, MS. M.917/945; Abb. 2, 3). ⁶ Dem erhaltenen Material nach bildeten also die holländischen Illuminatoren in puncto Illusionismus die Avantgarde, der hiesige Maler umgehend folgten, was vermuten lässt, holländische Codices seien an Friedrichs Hof gelangt.

Konzentrieren wir uns auf die erste Miniatur der *Handregistratur*. Sie geht – als Eröffnungsseite das gesamte Pergamentblatt fol. 3r füllend – dem Krönungsordo für den deutschen König voran (Abb. 1) ⁷ und verbindet inhaltlich das Reichswappen mit der Vokalfiguration AEIOV, Friedrichs persönlichem Zeichen, sowie dem Datum 1446. Dies postuliert eine enge Verbindung zwischen dem Heiligen Römischen Reich und dem 1440 zum römisch-deutschen König gewählten und die Kaiserwürde anstrebenden Habsburger. ⁸ Zugleich macht es den Faszikel in seinem Entstehungsjahr fest.

Die Ausführung in einem naturalistisch-illusionistischen Stil verleiht der Miniatur zusätzliches Gewicht: Wendet man das vorangehende, ursprünglich beidseitig leere Blatt, sieht man auf fol. 3r das Reichswappen wie ein dreidimensionales Schmuckstück auf einem hochrechteckigen rotgoldenen Brokatkissen liegen, dessen Nähte quasi von einem Bündel aus Perlschnüren abgedeckt werden. ⁹ Das flache Polster wiederum ruht auf einem nur wenig größeren strahlend-azurblauen Grund.

Das – wie aus Gold getriebene, aus Eisen geschmiedete und vielleicht teils als emailliert zu denkende – königliche Wappen besteht aus einem heraldisch nach links geneigten goldenen Drei-

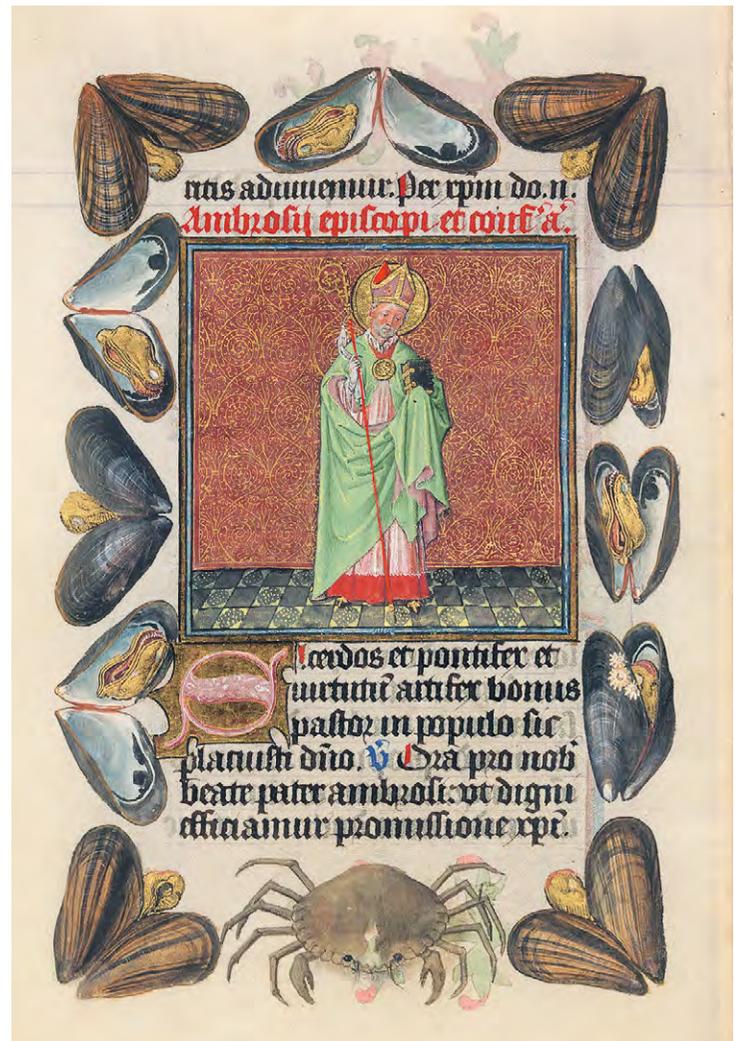


Abb. 2: Meister der Katharina von Kleve, *Hl. Ambrosius* mit Randleiste aus Meeresfrüchten. Aus: *Stundenbuch der Katharina von Kleve*. Utrecht, zwischen 1442 und 1444. New York, The Morgan Library & Museum, MS. M.917/945 (purchased on the Belle da Costa Greene Fund and with the assistance of the Fellows, 1963), pag. 244. (© ebenda.)

ecksschild, der den einköpfigen, also königlichen, nach links blickenden schwarzen Adler zeigt. Auf der höheren Schildober- ecke ruht ein nach links schräggestellter eiserner Stechhelm. Er ist mit der goldenen Doppelbügelkrone bekrönt. ¹⁰ Eine – innen goldene, außen schwarze – Helmdecke mit gezaddeltem Rand hinterfängt Helm und Schild. Auf dem Helm steht – als drei- dimensionales Oberwappen – der einköpfige Reichsadler ein

⁴ Die Bezeichnung stammt wahrscheinlich erst aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Lackner 2013 (zit. Anm. 2), 267, 279.

⁵ Schmidt 1980 (zit. Anm. 3), 414; Krieger 1993/94 (zit. Anm. 3), 222–224.

⁶ John Plummer (Hg.), *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Berlin 1966; Rob Dückers – Eberhard König et al., *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. MS M. 917 und MS M. 945 The Pierpont Morgan Library, New York* (Faksimilie und Kommentar), Luzern 2009; digitales Faksimile: <https://www.themorgan.org/collection/Hours-of-Catherine-of-Cleves> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

⁷ Lackner 2013 (zit. Anm. 2), 269 f.

⁸ Seit 1424 Herzog Friedrich V. der Steiermark, von Kärnten und Krain, seit 1439 Herzog von Österreich.

⁹ Zum ursprünglich leeren fol. 3 vgl. Lackner 2013 (zit. Anm. 2), 269. – Zu Friedrichs Begeisterung für Perlen vgl. den Beitrag von Carmen Rob-Santer in diesem Band.

¹⁰ Die Doppelbügelkrone hatte in den 1440er Jahren eine über hundertjährige Entwicklung hinter sich und war u. a. schon von Wenzel I., Sigismund und Albrecht II. in deren Königszeit verwendet worden. Auch Friedrich III. ließ sich schon vor seiner Kaiserkrönung wiederholt mit der Doppelbügelkrone darstellen; Anna Hedwig Benna, *Zu den Kronen Friedrichs III.*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 27, 1974, 22–60, bes. 47–49. Friedrich als König mit Doppelbügelkrone z. B. auf dem Avers seines um 1442 geschnittenen Königssiegels (Urkunde vom 7.4.1443; Wiener Neustadt, Stadtarchiv); Gerhard Schmidt, *Bildnisse eines Schwierigen. Beiträge zur Ikonographie Kaiser Friedrichs III.*, in: Peter Ludwig (Hg.), *Festschrift für Hermann Fillitz* (Aachener Kunstblätter, Bd. 60), Aachen – Köln 1994, 347–358, Abb. 10. Am Mantel der 1446 von Friedrich III. der Kirche von Bad Aussee (Stmk.) gestifteten Glocke tragen alle drei Personen der Trinität während der Marienkrönung hohe Doppelbügelkronen, und auch die Gottesmutter wird mit einer Krone dieses Typs gekrönt; Ernst Bacher, *Die Reliefs auf den Glocken der Werkstätte Hans Mitters*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 23, 1969, 19–30, bes. 27 f., Abb. 42.

zweites Mal; nun dreidimensional und mit einer entsprechend verkleinerten Kaiserkrone bekrönt. Das Kronenkreuz erglänzt als einziges Element vor dem blauen Grund.

Unmittelbar über dem Kissen erstreckt sich ein niedriges rotes Querrechteck, das Friedrichs Devise und das Datum 1446 enthält. Auch diese Buchstaben und Ziffern wirken wie Goldschmiedearbeiten. Das Datum ist von zwei kleinen goldenen Rosetten flankiert, als sei der rote Grund auf dem Pergamentgrund mit goldenen Rosettenkopfnägeln fixiert. Ein Goldschmiedeelement in Form der üblichen L-förmigen Schlinge fasst das AEIOV und das Datum zusammen.

Das auf dem Brokatkissen wie ein Fürspan präsentierte Reichswappen und die Devise samt Datum sind durch einen zarten goldenen Goldschmiederahmen miteinander verbunden, der quasi aus zwei einzelnen Rahmen zusammengelötet ist: aus jenem, der das Kissen mit dem Wappen umgibt, und aus jenem, der die Devise und das Datum einfasst. Von den Perlen abgesehen dominieren die traditionellen, bis auf die Antike zurückgehenden kaiserlichen Farben Rot und Blau sowie Schwarz und Gold.

Während das gesamte, fest gefügt wirkende »Objekt« auf der Seite gezielt platziert zu sein scheint, macht uns die Malerei glauben, seitlich und darunter seien zarte Rosenzweige spontan dazugelegt worden. Friedrich III. sind hier also quasi Rosen gestreut – wie wenig später auf dem Frontispiz in seinem großen Gebetbuch (Martinus opifex, 1447/48; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1767; siehe Beitrag Hranitzky, Abb. 1); dort ist Friedrich im Kreis der Kurfürsten gezeigt, nun gekrönt mit einer Bügelkrone.¹¹ Ungeachtet des geradezu unschuldig anmutenden Charakters der Röslein rekuriert dieses Huldigungsmotiv wohl hier wie dort auf die antike Herrschaftstheologie, wonach das Prosperieren des Reiches dem Herrscher zu verdanken sei. Im *Friedrichsgebetbuch* ist sie wohl zugleich Lob der innenpolitischen Harmonie.¹²

Was das Frontispiz der *Handregistratur* betrifft, erhält hier der Inhalt durch den naturalistisch-illusionistischen Stil zusätzliches Gewicht: Sämtliche dort dargestellten Elemente sind nämlich nicht bloß mittels Körperschatten modelliert, sondern aufgrund von Schlagschatten als plastische Objekte im Gegenwartsraum der Betrachtenden präsent.

11 Andreas Fingernagel, *Gebetbuch für Kaiser Friedrich III.*, in: Ausstellungskatalog Eva Irblich (Hg.), *Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600*, Wien (Österreichische Nationalbibliothek) 1996, 95–98, Kat.-Nr. 18; Martin Roland, »*Friedrichsgebetbuch*«, in: Rosenauer 2003 (zit. Anm. 3), 540, Kat.-Nr. 280, Taf. 156 (Martin Roland); Stefanie Menke, *Kayser Fridrichs loblich gedechtnus – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt*, Diss. Univ. Osnabrück 2011, 174, 284 (<https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012120710521> [letzter Zugriff: 20.10.2021]); Katharina Hranitzky – Veronika Pirker-Aurenhammer – Susanne Rischpler, *Cod. 1767, in: Mitteleuropäische Schulen V (ca. 1410–1450). Wien und Niederösterreich*, Text-, Tafel- und Registerband (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften, Bd. 435; Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Bd. I/14), Wien 2012, 16–35 (Kat.-Nr. 2). Zur Titelminiatur im *Friedrichsgebetbuch* siehe den Beitrag von Katharina Hranitzky in diesem Band; dort auch zur Frage, ob die Modalität der Wahl Friedrichs zum römisch-deutschen König 1440 einen ikonografischen Niederschlag gefunden hat.

12 Zur ikonografisch beschworenen Konkordialität des Kurfürstenkollegiums siehe ebenda.

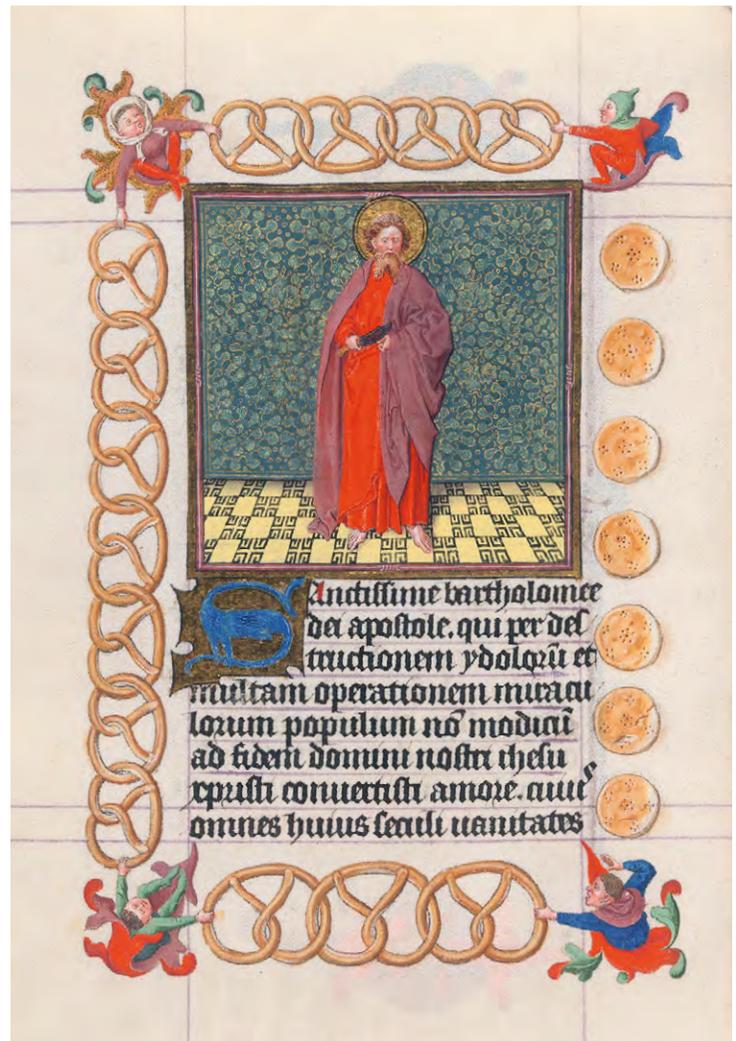


Abb. 3: Meister der Katharina von Kleve, Hl. Bartholomäus mit Randleiste aus Brezeln und Fladenbrotten. Aus: *Stundenbuch der Katharina von Kleve*. Utrecht, zwischen 1442 und 1444. New York, The Morgan Library & Museum, MS. M.917/945 (purchased on the Belle da Costa Greene Fund and with the assistance of the Fellows, 1963), pag. 228. (© ebenda.)

HOLLAND, FRANKREICH, FLANDERN

Wie erwähnt, schließt der Illusionismus der *Handregistratur*-Ausstattung an die Stilstufe der Illuminationen des *Stundenbuchs der Katharina von Kleve* an. Im letzten – Stoßgebete an diverse Heilige umfassenden – Teil dieser Handschrift¹³ hat der sogenannte Meister der Katharina von Kleve¹⁴ ein ganzes Feuerwerk von Ideen gezündet. Mit der *Handregistratur* vergleichbar sind vor allem jene Seiten, wo im Randleistenbereich naturalistisch wiedergegebene Alltagsgegenstände – ein Rosenkranz,¹⁵ Meeresfrüchte

13 Ab pag. 206; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/295> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

14 Robert G. Calkins, *Distribution of Labor: The Illuminators of the Hours of Catherine of Cleves and their Workshop*, in: *Transactions of the American Philosophical Society* 69/5, 1979, 3–83; Ausstellungskatalog *Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) – New York (The Pierpont Morgan Library) 1989/1990, 146–164.

15 MS M.917/945, pag. 237; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/311> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

(Abb. 2),¹⁶ Federn¹⁷ etc. – direkt auf dem blanken Pergament aufzuliegen scheinen. Das Gebet an die hl. Katharina, die Namenspatronin der Auftraggeberin, und das Bild der hl. Agnes werden von einem Perlengürtel zusammengefasst;¹⁸ auf der Doppelseite mit den Darstellungen und Gebeten der Heiligen Vinzenz und Valentin erscheinen Pflanzen¹⁹ usf. Das alles findet sich in der *Handregistratur* ähnlich. Aber hinsichtlich Naturalismus geht diese beim Perlahmen und den Pflanzen über das Utrechter Gebetbuch hinaus. Andererseits übertrifft jenes die *Handregistratur* durch die Wiedergabe von Insekten: durch Schmetterlinge auf der Vinzenz-Seite und ein Fliegen fressendes Libellenpaar auf der Valentins-Seite, deren Wiedergabe das Ergebnis präzisester Naturbeobachtung ist. Aber von keinem der genannten Motive, auch nicht den Tierchen, fällt ein Schatten auf das Pergament.

Umso interessanter sind jene vereinzelt Seiten des *Stundenbuchs der Katharina von Kleve*, wo dargestellte Objekte – z. B. kleine Fladenbrote (Abb. 3)²⁰ oder Gold- und Silbermünzen²¹ – scheinbar Schlagschatten werfen. Schon der Meister des Stundenbuchs hat also das Pergament als Materie wahrgenommen. Mit Nachdruck beweist er seine Medienreflexion auf den Seiten mit dem Bild und Gebet des hl. Antonius respektive mit dem zweiten Textteil des Gebets an den hl. Martin und dem Bild des hl. Nikolaus: Auf der Antonius-Seite²² tiefte er das Pergament von der »Nullebene« (um einen Begriff der Bautechnik zu verwenden) bis zum Schriftspiegel scheinbar doppelt ein, als wären die Fläche mit dem Gebetstext und die Miniatur ein von einem Holzrahmen eingefasstes Tafelbild. Die Pergamenthaut der Nikolaus-Seite²³ scheint hingegen von der Seitenmitte her aufgerissen und in sechs Richtungen auseinandergezerrt zu sein; so ist der Blick auf einen gestirnten Himmel frei, vor dem der Schriftspiegel mit Text und Bild quasi schwebt.

Gemeinsam ist allen Seiten des Gebetbuchs, dass die im Schriftspiegel situierte Miniatur, egal ob sie eine/n Einzelheilige/n oder eine Szene zeigt, ein Fenster in eine andere Wirklichkeit sein will. In dieser stehen respektive agieren die Protagonisten auf Guckkastenbühnen, die sich quasi hinter der durch das Pergament gebildeten »Nullebene« befinden.

Fazit: Grundsätzlich überzeugt Schmidts und Kriegers Herleitung des illusionistischen Aspekts der *Handregistratur*-Ausstattung von der rezenten holländischen Buchmalerei; denn tatsächlich scheinen die hiesigen Illuminatoren mit den niederländischen Kollegen eilig gleichgezogen zu haben. Aber was

Naturalismus und Stofflichkeit betrifft, existiert in der *Handregistratur* ein nicht aus dem Reichsgebiet herleitbares Plus. Krieger, die von einem Tafelmaler als Autor ausgeht, hat diesen Qualitätsunterschied mit der flämischen Tafelmalerei der Brüder van Eyck in Verbindung gebracht.²⁴

Nehmen wir zur Kontrolle Buchmalerei anderer europäischer Regionen mit in den Blick. Zunächst zum französischen, d. h. in Frankreich respektive für französische Auftraggeber ausgeführten Material: Eberhard König hat es im Hinblick auf die *Handregistratur* im Vorfeld unserer Tagung zusammengestellt und mit Vorschlägen zur motivisch-stilistischen Deduzierbarkeit versehen. Auf dieser Basis sei im Folgenden eine rasche Tour d’Horizon versucht. Dabei zeigt sich: Wo uns in Frankreich Naturalismus begegnet, ist er allochthon. Haincelin von Hagenau, ein Elsässer, setzte in einem Stundenbuch (Paris, 1408; Oxford, Bodleian Library, Douce 144) naturalistische Distelfinkmännchen in traditionell-stilisierte Dornblattranken.²⁵ Der Illuminator der *Heures de Charles d’Orléans* (Paris, bis 1407; Privatbesitz) fasste eine schmale Dornblattranke durch eine naturnähere, botanisch an eine Gemeine Stechpalme erinnernde Ranke ein, die er allerdings nach französischer Art ornamental trimmte.²⁶ Die »Brüder Limburg«, die freilich schon als Kinder aus Holland nach Paris gekommen waren,²⁷ deuteten in den *Très Riches Heures des Herzogs von Berry* (vor 1416; Chantilly, Musée Condé, Ms. 65) auf der Rückseite des Verkündigungsbildes mittig *au bas de page* mit zarten Federstrichen eine präzise beobachtete Schwertlilie an.²⁸

Der sogenannte »Meister von Walters 219«, wahrscheinlich ein Lombarde, ließ in den Marien-Horen eines Stundenbuchs (Ostfrankreich, zwischen 1410 und 1430; Baltimore, Walters Art Gallery, Walters 219)²⁹ unterhalb der *Liebesgarten*-Miniatur eine botanisch erstaunlich exakte Erdbeerpflanze aus einem Blumentopf wachsen; die reife rote und die unreife weiße Scheinfrucht mit ihren auf Lücke gesetzten Nüsschen und die Blätter sind akkurat beobachtet.³⁰ Eine zweite Erdbeerpflanze, aber ohne Topf, gesellte er der Miniatur links bei, während er den Kopf- und Bundsteg nach französischer Art mit fedrigen Akanthus- und grafischen Dornblattranken füllte. In den *Hamilton Field Hours* (Châlons-sur-Champagne [?], um 1410/20; Dublin, Chester Beatty Library, Western Ms. 94),³¹ vom selben Illuminator, haben die

16 Ebenda, pag. 244; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/315> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

17 Ebenda, pag. 308; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/347> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

18 Ebenda, pag. 300; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/343> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

19 Ebenda, pag. 268–269; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/327> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

20 Ebenda, pag. 228; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/307> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

21 Ebenda, pag. 240; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/313> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

22 Ebenda, pag. 249; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/317> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

23 Ebenda, pag. 280; <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/333> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

24 Krieger 1993/94 (zit. Anm. 3), 324–326.

25 Fol. 1r und 5v; Digital Bodleian: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/342f4ed5-d93c-4d1b-bf7e-310c24c91dcb/surfaces/142cbaca-1493-4ee9-a9aac6ebfe726f4/> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

26 Eberhard König – Jenny Stratford, *Das Stundenbuch des Herzogs von Bedford, MS Add. 188850, The British Library London* (Kommentar zur Faksimile-Ausgabe), Luzern 2006, 14, Taf. 1 (fol. 53r).

27 Eberhard König, *Die Belles Heures des Herzogs von Berry, Probleme und Kontroversen*, in: *Kunstchronik* 5, 2006, 225–237, bes. 226.

28 Fol. 26v (unterhalb der Miniatur: *König Davids prophetische Schau des Kommens Christi*); https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_26v_-_David_Foresees_the_Coming_of_Christ.jpg?uselang=de [letzter Zugriff: 20.10.2021].

29 Fol. 86v; Lilian M. C. Randall, *Originality and Flair in an Early 15th Century Book of Hours: Walters 219*, in: *Gesta* 20/1 (Essays in Honor of Harry Bober), 1981, 235–242.

30 Am Blütenboden sitzende Kelch- und Kronblätter, langgestielte, dreiteilig gefingerte und gezahnte Laubblätter, am Blattstiel paarig sitzende Nebenblätter.

31 Fol. 9r; https://viewer.cbl.ie/viewer/image/W_094_f_09/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff: 20.10.2021].

Erdbeerpflanzen – von der Fußstegmitte ausgehend³² – alle vier Randleisten um die *Juli*-Miniatur erobert;³³ ungeachtet ihres der Natur abgeschauten »Pioniergeists« (Erdbeerstauden begleiten und rahmen in der Natur tatsächlich gerne befestigte Wege und Flächen) folgen sie in der Dubliner Handschrift französisch-diszipliniert einem zweiachsig-symmetrischen Grundmuster. Generell gilt, dass die in Frankreich eingesetzten naturalistischen Motive – von den Stieglitzen des Haincelin von Hagenau abgesehen³⁴ – minimal modelliert sind. Und keines wirft einen Schlag Schatten auf das Pergament. Was in Frankreich in der ersten Jahrhunderthälfte also fehlt, ist der Trompe-l'Œil-Effekt.

Eberhard König hat in unserem Zusammenhang außerdem zwei Arbeiten des flämischen Meisters von Guillebert de Mets³⁵ als Kontrastmaterial ins Spiel gebracht: Die umwerfend qualitätsvolle Dekoration rund um die Miniatur *Reise der hl. Ursula* (Geraardsbergen [?], um 1420; Einzelblatt aus einem Stundenbuch; Philadelphia, Free Library of Philadelphia, Lewis E M 5:19)³⁶ sowie rund um *König David* und das *Jüngste Gericht* am Beginn der Bußpsalmen in einem Stundenbuch (Gent [?], um 1445; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 2)³⁷ lässt spontan an die Tapetenentwürfe von William Morris vorausdenken. Mit explosiver Kraft öffnen sich – wie zufällig verteilte – Schwertlilienblüten: Steife gelbe Hüllblatttrompeten und zerzauste, in alle Richtungen sich drehende grüne, blaue, zuweilen innen rosafarbige Dom- und Hängeblätter tanzen raumgreifend mit durch die Luft wirbelnden goldfarbigen und silbernen Banderolen. Die zerstobene Dornblattranke mit ihren goldenen Blättchen und Stachelkrönchen wirkt wie zum Freiflächenfüllsel degradiert. Letztlich aber gehorchen auch die bunten Blumen und Bänder dem Flächenprimat: Dank ihrer bloß pastelligen Farbigekeit und der schwachen Modellierung, der kräftigen Konturen und dicken Schattenlinien entlang der Hauptadern der Blattspreite sind sie an die Grundfläche gebunden.

Fazit: Auch vom Meister des Guillebert de Mets führt kein Weg zur *Handregistratur*. Letztere steht hinsichtlich »Augenbetrug« tatsächlich rezenten holländischen Werken wie dem *Stundenbuch der Katharina von Kleve* am nächsten. Doch sie geht, wie gesagt, in puncto Stofflichkeit darüber hinaus. Die Verbindung von »Augenbetrug« mit naturalistisch-stofflicher Wiedergabe lässt sich erst später und dann in den Südniederlanden finden; Krieger hat in diesem Zusammenhang auf das *Wiener Stundenbuch der*

Maria von Burgund (Flandern, um 1477; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857)³⁸ hingewiesen.³⁹

Noch knapp vor dem Tod Karls des Kühnen 1477 (und damit bin ich zurück bei meinen eigenen Vergleichswerken) wurden *oogbedrog* und Naturalismus in einem flämischen Stundenbuch von 1476 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345)⁴⁰ miteinander verquickt. Dort scheinen Schlagschatten werfende Blumen und Früchte auf monochrom lavierten Randleisten und Marginalspalten aufzuliegen. Im *Stundenbuch des Engelbert von Nassau* vom Meister der Maria von Burgund (Gent oder Brügge, 1467–1480; Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 219–220)⁴¹ sind die Randleisten als horizontale oder senkrechte Flächen gedacht; Pflanzen, Münzen, Wappen etc. können auf ersteren aufliegen, Schmuckstücke an Stiften hängen, die wie in eine Art Vertäfelung eingeschlagen sind.⁴²

Dass in und nach der Lebenszeit Karls des Kühnen in den Südniederlanden so spielerisch mit dem *oogbedrog* umgegangen und dieser so unbeschwert mit der naturalistisch-stofflichen Wiedergabe von Flora, Fauna und Gegenständen verbunden wurde, legt die Annahme nahe, älteres Material sei verloren gegangen. Und: Ich halte es für möglich, dass solches neben dem holländischen (oder stattdessen) in die Kanzlei Friedrichs III. gelangt ist und auch externen Illuminatoren als Anschauungsmaterial zur Verfügung stand. Die Frage, ob unser Maler hauptamtlich Tafel- oder Buchmaler war, bleibt davon unberührt.

MEDIENREFLEXION, AUGENBETRUG UND SONNENUHR

Die im *Stundenbuch der Katharina von Kleve* und in der *Handregistratur* schon in den 1440er Jahren erreichte Augentäuschung setzt die Reflexion über das Medium Malerei voraus. Es muss beiden Malern bewusst gewesen sein, dass der Beschreibstoff als Grenze zwischen dem Illusions- und unserem Erfahrungsraum eingesetzt werden kann, denn sie haben die Betrachtenden mit dieser Grenze bewusst konfrontiert.

32 In der Dubliner Handschrift kommen sie aber – jeweils seitlich eines von einem Engel gehaltenen Wappens – quasi aus dem Nichts.

33 Offensichtlich auf den Fresken im Adlerturm von Trient (um 1400) basierend, die der Illuminator auf seinem Weg aus der Lombardei nach Frankreich skizziert haben könnte (Hinweis: Eberhard König).

34 Vgl. die *Vogelpredigt* auf Giottos Franziskus-Tafel im Pariser Musée du Louvre von ca. 1300.

35 Gregory T. Clark, *The Master of Guillebert de Mets, Philip the Good, and the Breviary of John the Fearless*, in: Rob Dückers (Hg.), *The Limbourg Brothers. Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, Leiden 2009, 191–211; Dominique Vanwijnsberghe – Erik Verroken, »A *l'Escu de France*«. *Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à l'époque de Jan van Eyck (1410–1450)*, 2 Bde. (Scientia artis, Bd. 13), Brüssel 2017.

36 <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/5287> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

37 Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 2, fol. 127v–128r; https://artsandculture.google.com/asset/BwFnyr1l_7tS7Q und <https://artsandculture.google.com/asset/6gFEIIE52UPY1Q> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

38 Otto Pächt – Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Flämische Schule II*, Wien 1990, 69–85; vgl. auch das *Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund* (Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 12); Eberhard König et al., *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians* (Faksimile), Zürich 1998; ders., *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians*, Mailand 1998; https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7456416&order=1&view=SINGLE https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=11079 [letzter Zugriff: 20.10.2021].

39 Krieger 1993/94 (zit. Anm. 3), 318.

40 Ab fol. 15v: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00108472/image_33 [letzter Zugriff: 20.10.2021]; Günter Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Clm 28255–28460*, Wiesbaden 1984, b131–b135; http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0050_b131_jpg.htm [letzter Zugriff: 20.10.2021].

41 Jonathan J. G. Alexander, *The Master of Mary of Burgundy: A Book of Hours for Engelbert of Nassau* (Bodleian Library, Oxford), London 1970; Eberhard Frhr. Schenk von Schweinsberg, *Das Gebetbuch für Graf Engelbert II. von Nassau und seine Meister*, in: Nassauische Annalen 86, 1975, 139–157; http://www.burgundische-buchkunst.de/buchkunst/sitzung_6/1c.htm [letzter Zugriff: 20.10.2021].

42 Digital Bodleian: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4473 (mit Link zu Bildern) [letzter Zugriff: 20.10.2021].



Abb. 4: *Asárotos oikos* (*Ungefegtes Haus*). Römisch, 2. Jh. n. Chr. (nach Sosos von Pergamon, 3./2. Jh. v. Chr). Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 10132. (© akg-images / Pirozzi.)

Freilich war mit der Augentäuschung bereits in der Antike gern gespielt worden. Im Laufe der Spätantike verlor sie aber ihre Bedeutung, um diese erst nach einem Jahrtausend wiederzugewinnen. Stichwort: Masaccios *Trinitätsfresko*. Der Meister der Katharina von Kleve und der Maler der *Handregistratur* hatten also Anteil an einem Entwicklungsprozess, der gerade erst wieder in die Gänge gekommen war.

Um rasch einen Überblick zu geben: Das anschaulichste Beispiel für den antiken Augenbetrug ist der – von Plinius erwähnte⁴³ und durch römische Kopien (vgl. *Abb. 4*) bekannte⁴⁴ – Typus des ἀσάρωτος οἶκος (*asárotos oikos*: »ungefegtes Haus«), den der Mosaikkünstler Sosos im 3./2. vorchristlichen Jahrhundert in Pergamon erfunden haben soll. Offenbar um die Wohlhabenheit und Großzügigkeit des Gastgebers zu veranschaulichen, wurden die Fußbodenmosaiken mit kleinen bunten Steinen so gelegt, dass der Eindruck entsteht, zu Tische liegende Gäste hätten während eines exuberanten Mahls Muschelschalen, Fischgräten

etc. zu Boden fallen lassen. Die musivische Wiedergabe des – von der Dienerschaft scheinbar noch nicht weggekehrten – Abfalls ist mimetisch: dreidimensional und stofflich. Die Augentäuschung ist aber nur deshalb perfekt, weil der verstreute Müll Schlag Schatten auf den monochromen Fußboden wirft, als läge er auf dem Boden, d. h. im Betrachter*innenraum.

In der Spätantike änderte sich die Funktion der Schlag Schatten: Statt die dargestellten Personen, Tiere, Gegenstände etc. auf einer dargestellten Standfläche zu verankern und damit ihre Präsenz zu verstärken, banden sie fortan alles Abgebildete an den Bildträger; auf dem Bildgrund waren in der Folge die Figuren etc. und Schlag Schatten gleichrangig! Zugleich gewannen letztere eine dekorative Funktion. Strukturell amüsant ist diesbezüglich das *Kleine Jagdmosaik*: ein Fußbodenmosaik in der Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina auf Sizilien (zwischen 315 und 350; *Abb. 5*),⁴⁵ wo die Schlag Schatten der Hirschen- und Pferdebeine keulenförmig in ganz unterschiedliche Richtungen fallen – jeweils dorthin, wo gerade Platz ist. Ein Schlag Schatten, den das Bein eines Reiters wirft, hat sich sogar ganz vom Protagonisten

43 Plinius d. Ä., *Naturalis Historia* 36,184; https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html [letzter Zugriff: 20.10.2021].

44 Römische Nachbildungen befinden sich u. a. in den Kapitولينischen Museen in Rom, in den Vatikanischen Sammlungen etc.

45 Brigitte Steger, *Piazza Armerina. La villa romaine du Casale en Sicile*, Paris 2017.



Abb. 5: *Kleines Jagdmosaik* (Detail). Römisch, zwischen 315 und 350. Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, Sizilien. (© bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.)

gelöst, um eine Leerstelle zu besetzen. Am Übergang zum Mittelalter verschwanden die Schlagschatten – bedingt durch das prinzipiell nachlassende Interesse an der empirischen Welt – in den visuellen Medien zur Gänze, sieht man von Ausnahmen wie dem Frühwerk des sogenannten Meisters des Registrum Gregorii aus den 980er Jahren ab.⁴⁶

Die hier grob skizzierte Geschichte des Schlagschattens deckt sich streckenweise auffallend mit jener der Sonnenuhr: Ihre Verwendung war im Altertum eine Selbstverständlichkeit gewesen. Archäologische Funde in Ägypten aus dem 13. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung belegen deren Existenz bereits im Neuen Reich. Das Wissen über dieses Zeitmessungsinstrument ging aber mit dem Imperium Romanum fast gänzlich unter und gelangte nach Kontinentaleuropa erst wieder im 8. Jahrhundert; und zwar aus England und Irland. Die Missionare aus dem insularen Raum nutzen die Sonnenuhr zur Festlegung der monas-

⁴⁶ *Codex Egberti* (Reichenau, zwischen 980 und 993), z. B. die *Weihnacht* (fol. 13r), die offensichtlich auf den Langhaus-Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom (um 430) basiert; Gunther Franz et al., *Codex Egberti* (Faksimile), Luzern 2005; Martina Pippal, *Kunst des Mittelalters – Eine Einführung* [2002], 3. Aufl. Köln – Weimar – Wien 2010, 200 f.

tischen Gebetszeiten.⁴⁷ Quellen belegen, dass im Kloster Fulda um 822 eine solche Kanoniale Wandsonnenuhr gebaut wurde.⁴⁸ Technische Neuerungen kamen – aus zentraleuropäischer Perspektive gesehen – auch später von außen: aus der islamischen Welt. So wurde auf der Iberischen Halbinsel um die Jahrtausendwende der Sonnenquadrant (zur Messung des Winkels der Sonnenstrahlen) entwickelt, und im Maghreb beschrieb der marokkanische Mathematiker und Astronom Abu Ali al-Hassan al-Marrakushi († 1281/82) den Polstab (einen zum Polarstern zeigenden, parallel zur Erdachse positionierten Stab als Schattenwerfer). Letzterer wurde in Europa rasch rezipiert. Der Quadrant erlebte hier erst ab dem 15. Jahrhundert, dann in verfeinerter Form, seine Konjunktur.

Im 13. Jahrhundert wurde der Schlagschatten auch in der europäischen Literatur wieder wahrgenommen; das antike Gedankengut wurde ja generell in den Texten kontinuierlicher tradiert als in den – an der Naturbeobachtung über Jahrhunderte desinteressierten – visuellen Medien (von den während des

⁴⁷ René R. J. Rohr, *Die Sonnenuhr. Geschichte, Theorie, Funktion*, München 1982, 26 f.

⁴⁸ Heinz-Dieter Hausteil, *Weltchronik des Messens. Universalgeschichte von Maß und Zahl, Geld und Gewicht*, Berlin 2001, 92.



Abb. 6: Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai (Masaccio), *Schattenheilung des hl. Petrus*. Florenz, zwischen 1424 und 1428. Florenz, Santa Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle. (© bpk / Alinari Archives.)



Abb. 7: Hubert und Jan van Eyck, *Verkündigung an Maria*, Außenseite des *Genter Altars*. Südliche Niederlande, 1432 vollendet. Gent, Kathedrale St. Bavo. (© akg-images.)

Früh- und Hochmittelalters im christlichen Europa darniederliegenden Naturwissenschaften ganz zu schweigen). So teilte Gottfried von Straßburg dem Schlagschatten in seinem um 1210 verfassten *Tristan*-Epos eine narratologisch entscheidende Rolle zu. Wir erinnern uns: Als Tristan bei Mondschein in den Garten zum Stelldichein kommt und bei der Quelle auf seine geliebte Isolde wartet, erkennt er an der Form des Schattens, den ein dort stehender Ölbaum auf die Wiese wirft, dass zwei Menschen in die Baumkrone hochgestiegen sind: der verräterische Zwerg Morolt und der durch diesen misstrauisch gewordene König Marke, Isoldes Gatte.⁴⁹ Tristan wird daraufhin von Angst erfasst und begegnet Isolde bei ihrem Eintreffen bewusst verhalten, worauf auch sie, nach kurzer Irritation, den Schatten wahrnimmt

⁴⁹ Gottfried von Straßburg, *Tristan* 23,14626–14629: »sus kam, daz er (= Tristan) den schate gesach / von Marke und von Melôte, / wan der mâne (= Mond) ie genôte / durch den boum hin nider schein«; mittelhochdeutscher Text: Augsburg, Bibliotheca Augustana, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Gottfried/got_tr23.html [letzter Zugriff: 20.10.2021]; René Wetzlar, *Erkennen und Verkennen. Schattenwurf und Spiegelbild in mittelalterlichen Tristanichtungen und -bildzeugnissen*, in: Björn Reich – Christoph Schanze – Hartmut Bleumer (Hgg.), *Schatten. Spielarten eines Phänomens in der mittelalterlichen Literatur* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 45/180), Stuttgart 2015, 45–66.

und richtig deutet. Daraufhin gelingt es den Liebenden mittels ihrer Gesprächsführung, den Verdacht des Königs zu zerstreuen. Das heißt: Gottfried charakterisierte die jungen Liebenden als moderne Menschen, die Beobachtungs- und Erkenntnisfähigkeit sowie ein gerüttelt Maß an Schlaueit besitzen; Marke und Morolt indes erscheinen, weil zur empirischen Weltwahrnehmung noch unfähig, als Vertreter einer abgelaufenen Zeit.

In den visuellen Künsten taucht der Schlagschatten erst rund ein Jahrhundert später auf, z. B. beim – sicher nicht von Giotto stammenden – *Franziskus-Zyklus* in der Oberkirche von Assisi;⁵⁰ aber nicht innerhalb der Szenen, sondern bei dem über den Szenentripeln entlanglaufenden, scheinbar in die Betrachter*innenrealität ragenden, de facto aber gemalten Konsolfries. Die Richtung der gemalten Schlagschatten ist dabei scheinbar ein Resultat des Lichteinfalls durch die realen Kirchenfenster. Der dekorative Konsolfries als solches ist Zitat: spätantikes »found footage«.

⁵⁰ Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, bes. Taf. 142 f., 146 f., 150 f., 155, 158 f., 161–163, 166 f., 171–173, 176 f., 180 f., 184, 188 f., 192 f., 196 f. (dort m. E. zu Unrecht Giotto zugeschrieben); zur Autorschaft: Michael Viktor Schwarz – Michaela Zöschg, *Giottus Pictor*, Bd. 2, Wien – Köln – Weimar 2008, 331–344.

Vom Zitat zur Kompetenz, dem gezielten narratologischen Einsatz des Schlagschattens und dem theologisch aussagekräftigen Augenbetrug in den visuellen Medien, sollte es nochmals rund 120 Jahre dauern: Zwischen 1424 und 1428 konnte Masaccio auf dem Fresko in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine, Florenz, das in Apg 5,5 referierte Wunder vom heilenden Schatten Petri darstellen, weil er zu zeigen vermochte, dass der wunderwirkende Schlagschatten des Heiligen beim Vorübergehen auf Kranke und Menschen mit Behinderung fällt (Abb. 6). Sein *Trinitätsfresko* in Santa Maria Novella von 1425 ist kunsthistorisch revolutionär, weil er darin gleich drei Kompetenzen miteinander verband: den Einsatz des Schlagschattens, die Zentralperspektive und den (auf der Medienreflexion basierenden) Augentrug. Alles zusammen dient auch hier der Aussage: Die Dreifaltigkeit manifestiert sich in der streng zentralperspektivisch dargestellten, quasi im rechten Winkel vom westlichen Seitenschiff der Kirche abzweigenden Kapelle; also in einem für den/die Betrachter*in sichtbaren, vom richtigen Standpunkt aus präzise erfassbaren, aber nicht betretbaren Raum. Das Stifterpaar, der Altartisch und der darunter situierte Sarkophag mit dem darauf liegenden Gisant befinden sich indes, als zur empirischen Welt gehörig, scheinbar vor der Nullebene der Wand und damit im selben Raum wie wir. Der Altartisch wirft dabei, weil das Licht quasi von der Trinität ausgeht, einen Schlagschatten nach unten. Dank Masaccio hatte die abendländische Kunst also wieder alles in ihrem Portfolio, was sie in den kommenden Jahrhunderten für den Illusionismus brauchte. Jan van Eyck verband in den 1430er Jahren zwei der genannten Faktoren der optischen Illusion auf dem Entwicklungsniveau von Masaccios *Trinitätsfresko* (Personen respektive Gegenstände vor der Nullebene und Schlagschatten) mit dem niederländischen Naturalismus. Auf dem (gemeinsam mit seinem älteren Bruder Hubert ausgeführten und nach dessen Tod 1426) im Jahr 1432 vollendeten *Genter Altar* (Gent, Kathedrale St. Bavo; Abb. 7) sowie, beispielsweise, auf der sogenannten *Thyssen-Verkündigung* (um 1435; Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza; Abb. 8) sind die Personen etc. mit Schlagschatten dargestellt und scheinen, wenn auch nur teilweise oder bloß punktuell, in den Betrachter*innenraum zu expandieren.⁵¹

Praktisch in »Echtzeit« setzte der ab 1434 in Basel ansässige Konrad Witz beide Spezifika auf seinem *Heilsspiegelaltar* ein (um 1430/35; vermutlich für die Stiftskirche des Augustinerchorherrenklosters St. Leonhard in Basel);⁵² *Ecclesia* und *Synagoge*,

51 Stephan Kemperdick – Johannes Rößler – Joris Corin Heyder (Hgg.), *Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen*, Petersberg 2017. Am *Genter Altar* ragen z. B. das Buch des Propheten Zacharias und Teile der gemalten Steinreliefs mit den Genesissszenen oberhalb der Stammeltern, aber auch Adam und Eva selbst in den Betrachter*innenraum. In der *Thyssen-Verkündigung* betrifft dies beide Verkündigungsfiguren. Der Naturalismus ist freilich dort gebrochen, wo Steinreliefs und -figuren, also Artefakte, als aus dem Bildraum tretend gezeigt sind; Rudolf Preimesberger, *Ein »Prüfstein der Malerei« bei Jan van Eyck?*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989* (VCH – Acta Humaniora), Weinheim 1992, 85–100; Krystyna Greub-Frącz, *Die Grisailles des Genter Altars: altniederländische Skulpturenimitation im Kontext des Letzners* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 115), Petersberg 2014, bes. 131–135.

52 Ausstellungskatalog Bodo Brinckmann (Hg.), *Konrad Witz*, Basel (Kunstmuseum) 2011, 60–107.



Abb. 8: Jan van Eyck, *Thyssen-Verkündigung*. Südliche Niederlande, zwischen 1433 und 1435. Madrid, Sammlung Thyssen Bornemisza, Inv.-Nr. 137.b (1933.11.2). (© Heritage Images / Fine Art Images / akg-images.)

beispielsweise (beide Tafeln: Basel, Kunstmuseum), besitzen durch den Schlagschatten höchste Präsenz im eng bemessenen Bildraum; aber ihre Gewandsäume gleiten aus diesem heraus – hinein in den Gegenwartsraum der Betrachter*innen. Das dafür nötige Know-how mag sich Witz direkt von Utrechter Illuminatoren, die in den 1430er Jahren in Basel tätig waren,⁵³ oder durch Werke, die Teilnehmer am Baseler Konzil (1431–1449) mit sich führten respektive auf Reisen rheinabwärts nach Norden erworben hatten,⁵⁴ oder aber auf einer »Studienreise« angeeignet haben.⁵⁵

53 Illuminatoren aus Utrecht sind belegt: Hans J. Van Miegroet, *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Nr. 42), Brüssel 1986, bes. 17–35; AK Basel 2011 (zit. Anm. 52), 32–46 (Stephan Kemperdick).

54 Jana Lucas, *Europa in Basel 1431–1449 als Laboratorium der Künste*, Basel 2017, bes. 179–181.

55 Stephan Kemperdick, *Heilige mit Schatten. Konrad Witz und die Niederländer*, in: AK Basel 2011 (zit. Anm. 52), 32–46.



Abb. 9: Mitarbeiter von Hans Multscher, *Kreuztragung vom Wurzacher Altar*, Detail. Ulm, 1437. Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1621F. (© bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.)

Im Rückblick darauf, wie im Laufe der Spätantike die Logik zwischen Raum und Lichteinfall/Schlagschatten zerfallen war (vgl. Abb. 5), ist beachtenswert, wie Hans Multscher (oder ein unter der Ägide des Ulmer Meisters arbeitender Maler) auf dem *Wurzacher Altar* (1437; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie),⁵⁶ zeitgleich mit Witz, dieser Logik wieder zu ihrem Recht verhalf und damit zu spielen begann. Dazu nutzte auch der Maler der *Wurzacher Tafeln* die beiden Spezifika Schatten und Augentrug: Auf der *Kreuztragungstafel* (Abb. 9) ließ er die drei Knaben, von denen zwei den Herrn mit Steinen dreist bewerfen, Schlagschatten auf den leicht geschwungenen Weg werfen, wodurch das Terrain die für die ausholenden Bewegungen der kleinen Aggressoren nötige Tiefe gewinnt. Und auf der Tafel mit dem *Mariantod* ließ er den Saum des Mantels eines der Apostel leicht über die malerisch suggerierte Nullebene rutschen – als feinen Hinweis auf die Signatur des Malers (oder Werkstattleiters)!

Auch Witz entwickelte derweilen den Einsatz von Schlagschatten in Verbindung mit dem Augentrug weiter und verband beides mit einer gezielten, theologisch begründeten Lichtführung: Bei der *Verkündigung* in Nürnberg (um 1437–1440; vermutlich vom Flügelaltar der Stiftskirche des Zisterzienserklosters

⁵⁶ Zu einer Arbeitsteilung siehe den Ausstellungskatalog Julien Chapuis et. al., *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit*, Berlin (Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) 2021, 71 (mit Abb.), Kat.-Nr. 19 (Svea Janzen). Ulrich Söding, *Hans Multschers Wurzacher Altar*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 42, 1991, 69–116, bes. 73–76 und 85, sprach sich indes für Multscher als Ausführenden des gesamten Altars (Malerei und Reliefs) aus.

Olsberg [Basel-Landschaft]; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Abb. 10)⁵⁷ griff er die an der Außenseite des *Genter Altars* im oberen Register realisierte Idee auf, die Senkrechtlatten der realen Bilderrahmen als Pfeiler, die Schlagschatten in den Bildraum werfen, zu deuten; wir bekommen damit in Genter vier Einblicke in die Halle, in der sich die Verkündigung an Maria abspielt. Die Idee vom schattenwerfenden Rahmenpfosten kombinierte Witz mit dem von ihm noch als aktiv verstandenen Blick der Betrachter*innen. Diese stehen gleichsam ganz rechts, knapp neben der Außenmauer der Kammer. Von dort trifft unser Blick (im damaligen Verständnis: der pfeilartige »Sehstrahl«) frontal auf Maria, zugleich aber – entlang einer etwas nach links geschwenkten Achse – auf Gabriel. Mit letzterer Blickachse dreht sich die weggelassene »Vierte Wand« in den Betrachter*innenraum. Das verdeutlicht die Ausrichtung der vom unteren Bildrand links abgeschnittenen Schwelle;⁵⁸ gäbe es den unteren Bildrand nicht, würde sich der Dielenboden unter unseren Füßen keilförmig fortsetzen. Ebenso aktiv und gezielt fällt das Licht – von rechts oben, hinter den Betrachter*innen ausgehend – auf die beiden Personen: durch die transparente »Vierte Wand« auf den Erzengel, durch die rechte, nicht sichtbare, aber ebenfalls als weggelassen zu denkende Kammeraußenwand auf die Jungfrau. Die göttliche Botschaft wird durch den beschrifteten Rotulus kommuniziert,⁵⁹ die Empfängnis aber findet durch das ebenfalls gezielte (göttliche) Licht statt.⁶⁰ Auf der ehemaligen Rückseite der Tafel (der ehem. Altarinnenseite) mit der *Begegnung von Joachim und Anna bei der Goldenen Pforte* (Basel, Kunstmuseum) ist ein perspektivisch dargestellter Schlagbaum so gedreht, dass er – geradezu angsterregend – in den Betrachter*innenraum vorstößt.⁶¹ Kurz: Die südniederländische und oberrheinische Malerei ist ab den 1430er Jahren jener Ort, an dem der Raum und die Zeit der Heilsgeschichte sowie das Hier und Jetzt der gegenwärtigen empirischen Welt einander (in Basel manchmal nachgerade gewaltsam) begegnen.

Im Unterschied dazu fällt beim Betrachten des Frontispizes der *Handregistratur* (Abb. 1) der in Eyck'scher Weise stillgelegte Blick auf ein Arrangement, das sich monistisch vor der Nullebene, also ausnahmslos im Betrachter*innenraum zu befinden scheint; das trifft, wie gesagt, auch auf einige Motive im *Stunden-*

⁵⁷ AK Basel 2011 (zit. Anm. 52), 110–125 (Gabriele Dette); AK Berlin 2021 (zit. Anm. 56), Kat.-Nr. 19 (Svea Janzen).

⁵⁸ Die Fluchtlinien zielen quasi auf den linken der zwei Fluchtpunkte.

⁵⁹ Christopher P. Heuer, *Die Botschaft als Akteur bei Konrad Witz*, in: Hana Gründler – Alessandro Nova – Itay Sapi (Hgg.), *The Announcement. Annunciations and Beyond*, Berlin 2020, 74–86.

⁶⁰ Deshalb kommt das Geschehen hier ohne Geisttaube aus. Laut Heuer 2020 (zit. Anm. 59) fänden die Verkündigung, Auftragsannahme und Empfängnis allein durch den Rotulustext respektive dessen Lektüre seitens Mariä statt.

⁶¹ AK Basel 2011 (zit. Anm. 52), 110–125; AK Berlin 2021 (zit. Anm. 56), Kat.-Nr. 22. – 1444 nützte Witz den Schlagschatten mit theatralischem Gespür am (nur teilweise erhaltenen) *Petrusaltar* (für die Kathedrale Saint-Pierre in Genf; ebenda, Musée d'art et d'histoire; AK Basel 2011, zit. Anm. 52, 126–148), vielleicht nicht zufällig (wie in der Brancacci-Kapelle in Florenz) bei Petruslegenden: Wie bei den »Stahlnetz«-Kriminalfilmen der 1950er und 60er Jahre werfen in der *Befreiung Petri* der kniende, sein Schwert schon ziehende Geharnischte und der angesichts des entkommenen Gefangenen blökende Hellebardenträger bedrohlich wirkende Schlagschatten, während der Engel Petrus weckt und auf der Flucht leitet.



Abb. 10: Konrad Witz, *Verkündigung an Maria*. Basel, um 1437–1440. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm878. (© ebenda.)



Abb. 11: Autorenporträt aus: *Die vierundzwanzig Alten oder Der goldene Thron der minnenden Seele*. München, um 1445/50. Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Min. 11639. (© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider.)

buch der Katharina von Kleve (vgl. Abb. 3) und ab den 1470er Jahren auf zahllose, atemberaubend variantenreiche Randleisten in der süd-niederländischen Buchmalerei zu.

Vielleicht wird meine Vermutung, dass in den 1440er Jahren schon flämische Illuminationen existiert haben, die für die *Handregistratur* vorbildlich gewesen sein könnten, durch die Miniaturen eines Exemplars von *Die vierundzwanzig Alten oder Der goldene Thron der minnenden Seele* (München, um 1445/50; die Fragmente auf fünf Bibliotheken aufgeteilt),⁶² einer Erbauungsschrift des – als Franziskaner in Basel greifbaren – Otto von Passau († nach 1383/86) unterstützt. Die »Alten«, also die Ältesten der *Geheimen Offenbarung*, sind dort einzeln als Autoren in einem Ambiente wiedergegeben, das die genaue Kenntnis der süd-niederländischen Tafelmalerei verrät; hinreißend sind die Stofflichkeit der brokatenen Ehrentücher (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 24363 Z)⁶³ und der souveräne Einsatz von Schlagschatten (Philadelphia, Free Library of

Philadelphia, Lewis E M 44:12).⁶⁴ In unserem Zusammenhang entscheidend ist aber, dass in den Miniaturen überdimensionierte Agraffen und Perlen vorkommen, die an der monochromen Bildraumrückwand (Münchener Fragment) respektive quasi auf der Nullebene fixiert sind (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Min. 11639; Abb. 11)⁶⁵. Die gleichsam greifbare Präsenz dieser Kleinodien lässt sich direkt mit jener des Fürspans in der *Handregistratur* vergleichen.

In Frankreich, um uns noch einmal einen Ausblick zu erlauben, war es der geniale Jean Fouquet, der – nach seiner Italienreise 1445 bis 1447 – in den *Heures d'Étienne Chevalier* (ab ca. 1450; Chantilly, Musée Condé, Ms. 71 u. a.)⁶⁶ und in den

62 <https://handschriftencensus.de/4033> [letzter Zugriff: 20.10.2021]; AK Berlin 2021 (zit. Anm. 56), Kat.-Nr. 27 (Svea Janzen).

63 https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/images/6/6e/Artikel_45227_bilder_value_9_buchmalerei09.jpg [letzter Zugriff: 20.10.2021].

64 <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/3459> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

65 <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1037722&viewType=detailView> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

66 Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 1416; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, R.F. 1679; London, British Library, Add MS 37421; diverse Privatsammlungen; Eberhard König, *Das Stundenbuch des Étienne Chevalier: Kommentarband zur Faksimile-Edition des Stundenbuchs des Étienne Chevalier aus dem Musée Condé in Chantilly und verschiedenen weiteren Sammlungen*, Simbach/Inn 2018.

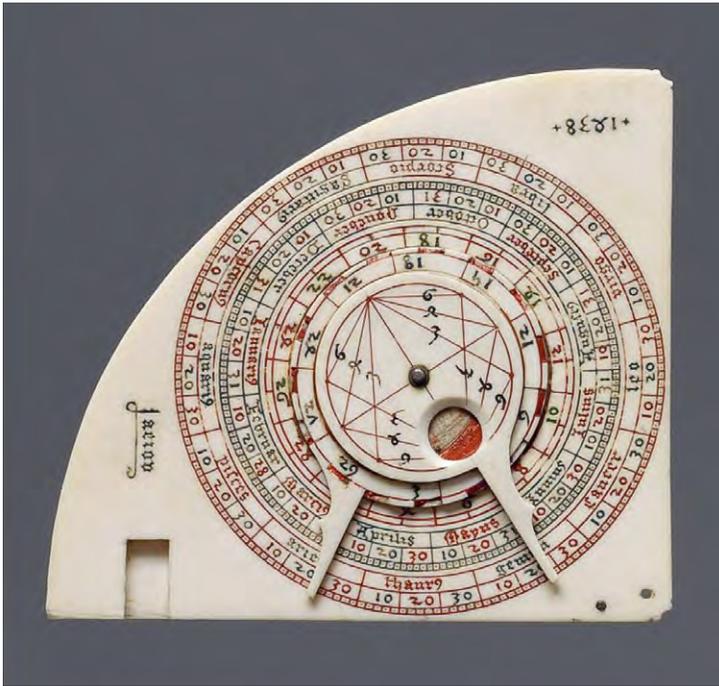


Abb. 12: Johannes von Gmunden (Konzept) zugeschrieben, Sonnenquadrant für Friedrich III. Wien, 1438. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 166. (© KHM-Museumsverband.)

Heures de Simon de Varie (bis 1455; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 74 G 37 und 37a sowie Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 7)⁶⁷ den italienischen mit dem niederländischen Naturalismus verquickte.⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt war unsere *Handregistratur* freilich schon fast ein Jahrzehnt fertig.

Interessant ist, wie stark während des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts in Wien Schlagschatten in den visuellen Medien und die Nutzung der Sonne und damit des Schattens für Zeitmessinstrumente konvergieren: Noch in seiner Herzogszeit war für Friedrich 1438 ein Sonnenquadrant aus Elfenbein mit seiner Devise »aeioiv«, die hier notabene zum ersten Mal auftaucht, hergestellt worden (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 166; *Abb. 12*).⁶⁹ Dieser basiert auf den mathematisch-astronomischen, auch ein Papiermodell des Quadranten beinhaltenden Abhandlungen (um 1434; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5318) des – aus dem heutigen Oberösterreich stammenden, damals an der Wiener Universität lehrenden – Johannes (Krafft) von Gmunden (ca. 1380/84–1442), der als Begründer der Wiener astronomischen Schule gilt. Johannes von Gmunden hatte den Sonnenquadranten dahingehend verbessert, dass er als Mittel der Zeitbestimmung

verwendbar war.⁷⁰ Einem anderen Oberösterreicher, Georg (Aunpekh) von Peuerbach (1423–1461), dem bedeutendsten Schüler des Johannes von Gmunden und weltweit erstem Universitätsprofessor speziell für Astronomie mit steiler internationaler Karriere, ist die Erfindung zweier weiterer Sonnenuhrtypen, die der Ring- und der Klappsonnenuhr, zu verdanken. Eine 1451 datierte Klappsonnenuhr befand sich in Friedrichs Besitz (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. U5).⁷¹ Eine vertikale Sonnenuhr konstruierte Georg von Peuerbach im selben Jahr für den Wiener Stephansdom.⁷²

Das heißt: Die Schlagschatten, die uns in der *Handregistratur*-Ausstattung begegnen, wurden 1446 in einem für dieses Phänomen wachen wissenschaftlichen Klima ausgeführt – in einem Klima, an dem der Herrscher Anteil hatte. Im Hinblick auf die *Handregistratur* ist also denkbar, dass das – wie ich meine: südniederländische – zu uns gelangte Vorlagenmaterial für das Phänomen des Schlagschattens (und damit indirekt für den »Augenbetrug«) gerade in diesem Klima auf so fruchtbaren Boden fiel.

WIEN ODER WIENER NEUSTADT

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist, dass Friedrich in Wien und in Wiener Neustadt Wappenbriefe ausgestellt hat, die mit der *Handregistratur* engstens verwandt sind. Michaela Krieger hat in diesem Zusammenhang auf ein Diplom für das Neustädter Kollegiatstift hingewiesen, das 1446 in Wien ausgefertigt und wohl vom Maler der *Handregistratur* ausgestattet wurde (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Allgemeine Urkundenreihe sub dato).⁷³ Die

70 Der Quadrant befand sich im 16. Jahrhundert wahrscheinlich im Besitz Erzherzog Ferdinands II. († 1595); im Nachlassinventar von 1596 (fol. 374; publiziert in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* 7, CCLXXVI) ist »Mer ain schlechter compass von weissem pain« als im fünften Kasten befindlich angeführt, der möglicherweise mit dem Sonnenquadranten identisch ist. Sicher inventarisiert ist er bei Johann Primisser, *Ambraser Hauptinventar von 1788*, 353, Nr. 56: »Ein kleiner elfenbeinerer Quadrant, auf der einen Seite ein Astrolabium mit zwey beweglichen Scheibchen. Dabey steht die Jahreszahl 1438 und der Name Jaciov. Der halbe Durchmesser 3 1/3tl Zoll«; Elisabeth Hassmann, *Forschungen zu Ambras im 18. Jahrhundert* (in Bearbeitung); Ausstellungskatalog Heidrun Rosenberg – Michael Viktor Schwarz (Hgg.), *Wien 1365. Eine Universität entsteht*, Wien (Österreichische Nationalbibliothek) 2015, 183 (Abb.), 195–204; ebenda 196 (Abb.) und 197 (Friedrich Simader); das Papiermodell in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5418, fol. 18v–19r; https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=6974 [letzter Zugriff: 20.10.2021]. Martin Roland, *Die Wiener Sternkarten von 1435. Astronomie – Ikonographie – Stil – Gesellschaft*, in: Wolfgang R. Dick – Jürgen Hamel (Hgg.), *Beiträge zur Astronomiegeschichte*, Bd. 13 (Acta Historica Astronomiae, Bd. 58), Leipzig 2016, 9–46, bes. 10–13.

71 Mit der Devise AEIOV; Ausstellungskatalog Peter Weninger (Hg.), *Friedrich III. – Kaiserresidenz Wiener Neustadt*, Wiener Neustadt (St. Peter an der Sperr) 1966, Kat.-Nr. 229 (Erich Egg).

72 Paul Uiblein, *Die Wiener Universität, ihre Magister und Studenten zur Zeit Regiomontans*, in: Günther Hamann (Hg.), *Regiomontanus-Studien*, Wien 1980, 393–432, bes. 398; Ralph Kern, *Wissenschaftliche Instrumente in ihrer Zeit*, Bd. 1: *Vom Astrolab zum mathematischen Besteck*, Köln 2010; AK Wien 2015 (zit. Anm. 70), 204–212. Zu den in Wien und Klosterneuburg im 15. Jahrhundert wirkenden Naturforschern siehe den Beitrag von Helmut Grössing in diesem Band.

73 Wappenbrief Friedrichs III. für das Kollegiatstift weltlicher Chorherren zu Wiener Neustadt, 15.2.1446; Krieger 1993/94 (zit. Anm. 3), 319 f.; Martin Roland – Andreas Zajic, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in: Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 59, 2013, 241–432, bes. 380 f., Abb. 34 (der Illuminator ebenda *expressis verbis* als »Meister der Handregistratur« bezeichnet).

67 <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1458/jean-fouquet-and-dunois-master-and-master-of-jean-rolin-ii-hand-b-hours-of-simon-de-varie-french-1455/> [letzter Zugriff: 20.10.2021].

68 Z. B. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB 74 G 37, fol. 1v; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Book_of_Hours_of_Simon_de_Varie_-_KB_74_G37a_-_folio_001v.jpg [letzter Zugriff: 20.10.2021].

69 <https://www.khm.at/objektdb/detail/86365/> [letzter Zugriff: 20.10.2021]. – Zum erstmaligen Vorkommen der Vokalfiguration: Alphons Lhotzky, *Aufsätze und Vorträge*, Bd. 2: *Das Haus Habsburg*, hg. von Hans Wagner und Heinrich Koller, Wien 1971, 166.

Handregistratur hat Krieger deshalb nach Wien lokalisiert.⁷⁴ Mittlerweile wurde ein formal ähnlicher, aber noch feiner illuminiertes Wappenbrief publiziert (Schloss Steyersberg [NÖ], Gräflich Wurmbrand'sches Archiv, Lade 67; *Abb. 13*), der 1450 in Neustadt ausgestellt wurde.⁷⁵ Dieser könnte folglich dort auch ausgestellt worden sein und wäre dann eine Art Flaschenpost aus dieser Stadt: Die 1194 gegründete »Nova Civitas«, ca. 50 Kilometer südlich von Wien, war bekanntlich die Lieblingsresidenz des – 1440 zum römisch-deutschen König gewählt und 1452 zum Kaiser gekrönt – Seniors des Hauses Österreich. Friedrich III. hat Neustadt bis zu seinem Tod 1493 zum Machtzentrum des Heiligen Römischen Reiches ausgebaut,⁷⁶ Österreich als das dominante zentrale Land des Imperiums zu etablieren versucht und den Anspruch des Hauses Habsburg gefestigt, das Reichsoberhaupt stellen und damit die kaiserliche Würde erben zu können.⁷⁷

Nimmt man den von Friedrich betriebenen großzügigen Ausbau der Neustädter Burg seit den späten 1430er Jahren und viele weitere Initiativen, auf die kurz zurückzukommen sein wird, mit in den Blick, fragt es sich, ob die »Nova Civitas«, die – abseits von Wien – schon im 12. Jahrhundert eine planmäßig angelegte Gründungsstadt war,⁷⁸ nicht eine Art Modellstadt werden sollte und damit für eine andere Idealstadt Pate stand: Enea Silvio Piccolomini, der toskanische Humanist, Historiker und Poet, der Friedrich ab 1442/43 als Sekretär und Rat zur Seite stand und den König bisweilen sogar vertrat,⁷⁹ war Augenzeuge der ansatzweisen Realisierung des hier mit aller Vorsicht postulierten Modellstadt-Projekts. Und nachdem Piccolomini 1458 Papst geworden war, ließ er bekanntlich seinen toskanischen Geburtsort Corsignano zu einer Idealstadt ausbauen.⁸⁰ Dabei beauftragte er, nun als Papst Pius II., den Florentiner Architekten Antonio Rossellino *expressis verbis* damit, die Pfarrkirche der Stadt als Hallenkirche nach österreichischem Vorbild zu planen: »Ita Pius iusserat, qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset«. ⁸¹ Rossellino befolgte die Anweisung: Der Hallentypus und das Maßwerk der 1459 begonnenen Kirche sind an dem orientiert, was Vasari ein Jahrhundert später »gotisch« nennen sollte. Erst mit der 1462 fertiggestellten Fassade kehrte der Bau in die Spur des italienischen Zeitstils zurück. So fragt sich, ob Pius II. bloß mit dem Kircheninnenraum an das anschließen wollte, »was er bei den Deutschen

74 Krieger 1993/94 (zit. Anm. 3), 328 f.

75 Für Walter Zebinger auf Kranichberg, ausgestellt am 2. Jänner 1450; Ausstellungskatalog Falko Daim – Thomas Kühtreiber (Hgg.), *Sein & Sinn. Burg & Mensch*, Niederösterreichische Landesausstellung, Ottenstein (Schloss) – Pölla (Schloss Waldreichs) 2001, Kat.-Nr. II_4.5 (mit Abb.); Roland – Zajic 2013 (zit. Anm. 73), bes. 381 f., Abb. 34.

76 Zur wechselnden Bedeutung der Residenzstädte Graz, Neustadt, Wien und Linz vgl. Menke 2011 (zit. Anm. 11), 51–76.

77 Heinrich Koller, *Friedrich III.*, Darmstadt 2005, 71.

78 Menke 2011 (zit. Anm. 11), 45.

79 Claudia Märtl, *Anmerkungen zum Werk des Eneas Silvius Piccolomini (Historia Australis, Pentalogus, Dialogus)*, in: Fuchs – Heinig – Wagendorfer 2013 (zit. Anm. 2), 1–30, bes. 13.

80 Andreas Tönnemann, *Pienza: Städtebau und Humanismus*, 3. Aufl. Berlin 2013; Maria Bonifazi-Geramb, *Pienza: Studien zur Architektur und Stadtplanung unter Pius II.*, Ammersbek 1994; Jan Piper, *Pienza – Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Berlin 1997.

81 Hans J. Böker, »... Ita Pius iusserat qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset«. *Der Dom von Pienza und seine spätgotischen Vorbilder in Österreich*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49/1, 1996, 57–74.

in Österreich gesehen hatte«, oder ob er mit der Transformation seiner Geburtsstadt ganz generell an ein Projekt in Österreich anknüpfte, dessen Entwicklung er miterlebt hatte.

Interessant sind hier auch die Städtenamen: Während Pius II. Corsignano ja nach seinem Papstnamen auf Pienza umbenannte, hieß die herzogliche, dann königliche und schließlich kaiserliche Residenzstadt bereits »Neue Stadt«. Das machte eine Umbenennung überflüssig; der Name kann hier vielmehr als ein Versprechen gesehen werden, das durch den realen Ausbau eingelöst werden musste. Man bedenke: Neustadt musste sich nicht nur neben Wien behaupten, sondern trat auch in ein Konkurrenzverhältnis mit der wichtigsten Residenzstadt der Luxemburger – Prag – und mit den florierenden Städten im Herzogtum Burgund – Dijon, Gent, Brügge etc. – ein. Wohl um dem Konkurrenzunternehmen Erfolg zu bescheinigen, streute Piccolomini der Königs- und mittlerweile tatsächlich schon Kaiserresidenz Rosen, wenn er behauptete, manche würden sie »Caesarea« nennen;⁸² dass Neustadt um die Jahrhundertmitte alles andere als ein idealischer Ort war, ja dass man weder in der Stadt selbst noch am Weg dorthin seines Lebens sicher war, steht auf einem anderen Blatt.⁸³

Piccolomini war bis 1455 Zeuge des Ausbaus der »Nova Civitas« zur »Kaiserlichen« und arbeitete auch noch nach seinem Abgang vom Kaiserlichen Hof an seinem langjährigen Projekt, der *Historia Australis*, weiter; mit seiner *Geschichte Österreichs*, die er in insgesamt drei Fassungen und einer Prachtausgabe vorlegte, suchte er sich in der römischen Kurie als *der* Kenner des Reiches im Allgemeinen und Österreichs im Besonderen zu etablieren.⁸⁴ Dazu passt die Anspielung des Innenraums der Pfarrkirche von Pienza auf die österreichische Architektur; und das wiederum legt den Gedanken nahe, die Piusstadt habe auf die »Kaiserliche« Bezug genommen.

Im Zweiten Weltkrieg wurde Wiener Neustadt, wie die Stadt seit dem 17. Jahrhundert heißt, so stark zerstört, dass es heute schwer vorstellbar ist, welch kulturelles Zentrum der Residenzort Friedrichs III. gewesen sein muss: Friedrich, der schon den Großteil seiner Kindheit und Jugend in Neustadt verbracht haben dürfte,⁸⁵ hat die Pfarrkirche *Unserer Lieben Frau* ausbauen und die Burg, welche die Wiener Burg (den heutigen *Schweizer Trakt*)⁸⁶ größtmäßig weit übertraf, erweitern lassen;⁸⁷ zudem ließ er 1444 in der Neustädter Burg ein Kollegiatstift einrichten (für das er zwei Jahre später den genannten Wappenbrief ausstellte), dessen Chorherren die Liturgiefeier in der – Maria

82 Märtl 2013 (zit. Anm. 79), 10 f.

83 Jörg Schwarz, *Politische Kommunikation – Selbstzeugnisse – Rechtfertigungsstrategien. Städtische Gesandtenberichte vom kaiserlichen Hof in Wiener Neustadt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts*, in: Fuchs – Heinig – Wagendorfer 2013 (zit. Anm. 2), 89–120, bes. 97–99, 108–110.

84 Märtl 2013 (zit. Anm. 79), 10–30, bes. 27.

85 Menke 2011 (zit. Anm. 11), 52; Claudia Modellmog, *Königliche Stiftungen des Mittelalters im historischen Wandel. Quedlinburg und Speyer, Königsfelden, Wiener Neustadt und Andernach* (Stiftungsgeschichten, Bd. 8), Berlin 2012, 205.

86 Mario Schwarz (Hg.), *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 1; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. 12; Denkschriften der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 443), Wien 2015.

87 Menke 2011 (zit. Anm. 11), 66–70.

gewidmeten – Burgkapelle (seit 1479 *Georgskapelle*)⁸⁸ in einer repräsentativen, an St. Stephan in Wien orientierten Form, in quasi-bischöflicher Gewandung gewährleisten sollten.⁸⁹ Im selben Jahr 1444 stiftete Friedrich in der Stadt das *Neukloster*, ein Zisterzienserstift⁹⁰ mit dem Patrozinium »Zur Heiligsten Dreifaltigkeit«, das er reichlich (inklusive des auf 1447 datierten großen *Neustädter* bzw. *Friedrichs-Altars*, heute in Wien, St. Stephan)⁹¹ bestiftete. Im Chor der Stiftskirche des Neuklosters wurden später Friedrichs Gattin Eleonore von Portugal und drei ihrer gemeinsamen Kinder bestattet.⁹² Auch sein eigenes Grab ließ Friedrich III. ursprünglich dort errichten (seit 1493 in Wien, St. Stephan).⁹³

Der mit der *Handregistratur* formal verwandte Wappenbrief, den Friedrich III. 1450 in Neustadt ausgestellt hat (vgl. *Abb. 13*) lässt freilich nicht gleich auf die Existenz eines dort ortsfesten königlichen Hof-Skriptoriums schließen. Wie Armand Tif hinsichtlich eines um 1458 in Mainz gedruckten und vom sogenannten Illuminator des Neuberger *Catholicon*s um 1475/80 illuminierten lateinischen *Canon Missae* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1790) betont, ist vielmehr anzunehmen, dass Buchmaler bedarfsorientiert für die Wiener Universität und/oder den – mobilen – Hof arbeiteten, und es ist zu vermuten, dass manche dem Hof – auch nach Neustadt – folgten; im Falle der genannten Inkunabel ist beispielsweise nicht entscheidbar, ob der Maler in Wien oder in Neustadt tätig war.⁹⁴ Am offensichtlichsten wird die Mobilität angesichts der (rekonstruierbaren) Biografie des schon genannten, an Prachtcodices für Friedrich III. wiederholt mitwirkenden Illuminators mit dem Notnamen »Martinus opifex«; dieser lebte in den 1430er und



Abb. 13: Wappenbrief für Walter Zebinger auf Kranichberg. Ausgestellt in Wiener Neustadt, 1450 (malerische Ausstattung ebenda?). Schloss Steyersberg (NÖ), Gräflich Wurmbrand'sches Archiv, Lade 67. (Bildzitat aus: AK Ottenstein – Pölla 2001, zit. Anm. 75, Kat.-Nr. II_4.5.)

88 Verlegung des Sitzes des von Friedrich gegründeten St. Georgs-Ritterordens dorthin.

89 Modellmog 2012 (zit. Anm. 85), 205–214, bes. 209: 1459 stiftete Friedrich III. einen Augustiner Chorherrenkonvent, der in der Burgkapelle die liturgischen Aufgaben vom Kollegiatstift übernehmen sollte; letzteres sollte nach Willen des Kaisers in die Liebfrauenpfarrkirche übersiedeln, was aber am Widerstand der Chorherren scheiterte, worauf Friedrich III. das Kollegiatstift »aussterben« ließ.

90 Ein Zisterzienserkloster mitten in der Stadt ist ungewöhnlich, gewinnt aber an Logik im Hinblick darauf, dass eine Reihe von Babenbergern, der Vorgängerdynastie der Habsburger, in den niederösterreichischen Zisterzienserstiften Heiligenkreuz und Lilienfeld bestattet sind. – Zur Wahl des Ordens ausführlich: Menke 2011 (zit. Anm. 11), 77–317.

91 Ebenda, 152–180.

92 Ebenda, 318–404; Ulrich Söding, *Die Grabmäler für Kaiser Friedrich III. und Eleonore von Portugal*, in: Renate Kohn (Hg.), *Der Kaiser und sein Grabmal. Interdisziplinäre Forschungen zum Hochgrab Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien 2017, 151–175, bes. 163–175; Lothar Schultes, *Das Grabmal des Kaisers – Eine Odyssee*, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 71/1–2, 2019, 1–16, bes. 5.

93 Menke 2011 (zit. Anm. 11), bes. 151–163; Michael Viktor Schwarz, *magnificentia – humilitas – new art. Thesen zum ursprünglichen Konzept von Grabmal und Grablege Friedrichs III. in Wiener Neustadt sowie zur Rolle von Niklas Gerhaert*, in: Kohn 2017 (zit. Anm. 92), 309–324; Schultes 2019 (zit. Anm. 92); Franz Kirchweber et al. (Hgg.), *In Hoc Precioso Monumento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 20), Wien 2019. – In Neustadt gab es zudem eine florierende jüdische Gemeinde, weil Friedrich, anders als andere Fürsten, 1441 auf der Rechtssicherheit der Juden beharrt hatte. Zu der »bis an die ertragbare Grenze gehenden Besteuerung« vgl. Koller 2005 (zit. Anm. 77), 68.

94 Armand Tif – Caroline Zöhl, *Katalog der illuminierten Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek (1450–1470)* (Mitteleuropäische Schulen; in Vorbereitung), Kat.-Nr. 2 (Armand Tif).

1450er Jahren in Regensburg, muss aber von 1446 bis 1448 in Wien tätig gewesen sein;⁹⁵ also notabene genau in jener Zeit, in der auch die *Handregistratur* hergestellt wurde, was – nebenbei bemerkt – verdeutlicht, dass Illuminatoren ganz unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung und Herkunft zeitgleich Handschriften und Dokumente für Friedrich ausstatteten.⁹⁶ Der Wappenbrief von 1450 kann also ebenso gut von einem mobilen, dem Hof folgenden Illuminator ausgestattet worden sein wie von einem in Wiener Neustadt ansässigen, mit der Kanzlei kooperierenden.

Was die möglichen Anregungen für den Illusionismus in der *Handregistratur* und in den beiden Wappenbriefen betrifft, der, wie gesagt, aus meiner Sicht nicht allein aus der holländischen Buchmalerei und der flämischen Tafelmalerei ableitbar ist, erscheinen mir die diplomatischen Beziehungen zwischen dem Reich und Burgund wichtig. Herzog Philipp der Gute befand

95 Vgl. den Beitrag von Katharina Hranitzky in diesem Band.

96 Zum Stil des Martinus opifex und insbesondere zum Einsatz von Körper-, Raum- und Schlagschatten vgl. ebenda.

sich als Verwandter und Vasall des französischen Königs einerseits und als Lehensmann des Römischen Königs andererseits in einer doppelten lehnsrechtlichen Abhängigkeit. Um möglichst Autonomie, ja Machtausweitung bemüht, oszillierte sein Verhältnis zu Friedrich zwischen offener Konkurrenz, in Aussicht gestellter Kooperation und verschlagenem Kuhhandel.⁹⁷ Schreiben, die im Zuge der Manöver vom burgundischen Herzogshof an den Königshof gelangt sein werden, könnten bereits eine Kombination von Wappen und Randleisten-»Garnitur« gezeigt und beides monistisch im Raum der Betrachtenden visualisiert haben. Im Falle von politischen Dokumenten muss ja, anders als bei Gebetbüchern, nicht auf eine Welt hinter der Welt der Sichtbaren Dinge verwiesen werden. Freilich kommt auch die »Drehscheibe« Basel hinsichtlich Vermittlung des »Know-Hows« in Frage. Die Menge von Dokumenten, die anlässlich des Konzils nach und von Basel quer durch Europa geschickt wurden, ist legendär. Und wie anhand der in Basel tätigen Utrechter Illuminatoren schon angesprochen wurde, zog das Konzil fremde Buchmaler an. Aber auch die Einheimischen profitierten von der extrem gestiegenen Nachfrage.⁹⁸ Malerisch ausgestattete Briefe, Handschriften, aber auch Profan-Unterhaltendes wie das *Ambraser Hofjagdspiel* wurden bestellt; letzteres, ein Set von ursprünglich 56 Spielkarten, dürfte um 1445 in Basel in der Witz-Werkstatt ausgeführt worden sein (aus der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. von Tirol; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer).⁹⁹ In jedem Fall trug die umgehende Rezeption des Vorlagenmaterials durch den Illuminator des Frontispizes der *Handregistratur* und der damit stilistisch verwandten Wappenbriefe dazu bei, sowohl Wien als auch Neustadt zu einem »modernen« kulturellen Zentrum zu machen.

Führt man sich abschließend nochmals vor Augen, dass Enea Silvio Piccolomini (der 1432 selbst am Konzil teilgenommen hatte) von 1442/43 bis 1455 Friedrich III. zur Seite stand und ergo die Initiativen des Herrschers in der Lieblingsresidenz – welche, glaubt man dem toskanischen Poeten, das Epitheton ornans »Kaiserliche« trug – mitverfolgte, so erscheint es denk-möglich, dass Pienza eine sehr persönliche, antithetische und zugleich synthetische Antwort auf Neustadt war: antithetisch in dem Sinne, dass die Papststadt ein idealischer, das heißt: *a priori* geplanter Stadtraum in antiken Formen sein wollte; synthetisch insofern, als Rossellino in päpstlichem Auftrag offenbar mit formalen Modi operierte, wenn er den Innenraum der Pfarrkirche in jenem Stil plante, den Piccolomini bei nordalpinen Sakralbauten zu schätzen gelernt hatte. In vergleichbarer Weise dürfte nicht nur in Wien, sondern auch in Neustadt, je nach Aufenthaltsort des Herrschers, die niederländisch-illusionistische Art

bei der Ausstattung von Urkunden als der modernste und adäquateste Modus für den Zweck der Repräsentation gegolten haben. Und möglicherweise sind wir hier darüber hinaus mit dem Bestreben konfrontiert, dort, wo der Herrscher sich aufhielt, die – naturwissenschaftliche – Weltwahrnehmung und das – künstlerische – Darstellungspotential zur Deckung zu bringen.*

SUMMARY

The author notes that work from the fields of art and natural research that were created for Friedrich III from the late 1430s onwards are evidence of an interest in the phenomenon of shadow and shade. The *Horary Quadrant* (Kunsthistorisches Museum), a scientific instrument, uses the shadow that is cast to tell the time; the *Handregistratur of Friedrich III* (Staatsarchiv, Vienna) uses painted shading to elicit the impression that the depicted coats of arms and flowers share the onlooker's physical space. The frontispiece of the *Handregistratur* conveys the political message that the ruler and his dignity are intrinsically linked, with the illusion evoked in the depiction underlining that message. It is not known whether the ledger was created in Vienna or fifty kilometres further to the south in Wiener Neustadt, the 'civitas nova' which Friedrich had expanded into a residence city; some illuminators travelled with the ruler, while others were employed locally. Enea Silvio Piccolomini, Friedrich's secretary during his reign as a king, reported after Friedrich's coronation to emperor that contemporaries had bestowed upon Neustadt a panegyric name: 'Caesarea'. This raises the question whether Pienza, the Renaissance city initiated by Piccolomini upon his own election as pope (Pius II), was an idealistic response to Neustadt.

⁹⁷ Richard Vaughan, *Philip the Good*, London – New York 1970, Reprint Woodbridge 2002; Koller 2005 (zit. Anm. 77), 102–105; Peter Niederhäuser – Peter Jetzler, *Das Herzogtum Burgund*, in: Ausstellungskatalog Susan Marti – Till-Holger Borchert – Gabriele Keck (Hgg.), *Karl der Kühne. Glanz und Untergang des letzten Herzogs von Burgund*, Bern (Historisches Museum) – Brügge (Bruggemuseum & Groeningemuseum) 2008/2009 (2. Aufl. Wien 2009), 20–25 (mit Lit. und Karten).

⁹⁸ Lucas 2017 (zit. Anm. 54), 181–236.

⁹⁹ Inv.-Nrn. 5053 und 5019; AK Basel 2011 (zit. Anm. 52), 191–197 (Bodo Brinckmann); Lucas 2017 (zit. Anm. 54), 236–251.

* Mein Dank für diverse Tipps etc. ergeht an: Hannelore und Robert Karl, Franz Kirchweger, Eberhard König, Gerd Micheluzzi, Friedrich Polleroß, Christine Ratkowitzsch, Carmen Rob-Santer, Petra Schönfelder und Armand Tif.

Anhang



Autor*innenbiografien

Günther Buchinger

Kunsthistoriker und Bauforscher. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Promotion 1999. Mitarbeiter verschiedener vom FWF finanzierter Projekte zur Bauforschung (etwa *Die Wiener Hofburg im Mittelalter*) und zur mittelalterlichen Glasmalerei. Seit 2002 Mitglied, 2005–2017 wissenschaftlicher Sekretär und seit 2018 Präsident des Österreichischen Nationalkomitees des »Corpus Vitrearum Medii Aevi« (CVMA). Die Arbeiten des CVMA werden seit 2009 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt. Zwei Corpus-Bände zu den mittelalterlichen Glasgemälden in der Steiermark sind in Vorbereitung. Seit 2003 bauhistorischer Gutachter des Bundesdenkmalamtes. 2013 Gründung der Firma »Denkmalforscher« in Wien als Büro für bau- und kunsthistorische Forschung.

Ciprian Firea

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Archäologie und Kunstgeschichte an der Rumänischen Akademie in Klausenburg (Cluj-Napoca). Forschungsschwerpunkte: Kunst und Architektur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Kunst und Liturgie, Mäzenatentum, Heraldik, Erinnerungskultur, Altäre, naturwissenschaftliche Untersuchung von Kunstwerken, Digitalisierung der Kunstgeschichte. Dissertation über mittelalterliche Altarbilder in Siebenbürgen (2016). Jüngste Forschungen: Malerateliers der Renaissance in Schässburg (Sighișoara) und Kreis um Johannes Stoss (Sohn von Veit Stoss). Mitarbeiter am Forschungsprojekt *Elaborating Complex Methodologies Regarding the Attribution and Authentication of Medieval and Early Modern Paintings Belonging to the National Cultural Heritage*; derzeit Leiter des Forschungsprojekts *The Painters of Medieval and Premodern Transylvania: The First Dictionary and Preliminaries of a Database*.

Helmuth Grössing

Geb. 1940 in Leoben/Steiermark; Univ.-Professor i. R. für Geschichte der Neuzeit an der Universität Wien, Arbeitsschwerpunkte: Wissenschafts- und Kulturgeschichte sowie politische Geschichte vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Mitglied des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. 2002–2008 Direktor des Instituts »Österreichisches Biographisches Lexikon und Biographische Dokumentation« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 1992 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte. Daneben auch literarische Tätigkeit.

Katharina Hranitzky

Studium der Germanistik, Philosophie und Anglistik an der Universität Genf und der Kunstgeschichte an der Universität Wien; Magisterarbeit und Dissertation über Themen der mittelalterli-

chen Buchmalerei. Berufliche Laufbahn: Assistentin am Wiener Institut für Kunstgeschichte, später wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Österreichischen Nationalbibliothek. Nach der Promotion 1995 im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Universität Wien in Forschungsprojekten zur wissenschaftlichen Bearbeitung und Katalogisierung illuminierten Handschriften- und Inkunabelbestände tätig, ab 2005 als Projektleiterin. Publikationen: mehrere Bände der Reihe *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln in Österreich* sowie zahlreiche Studien zur Buchmalerei und Buchproduktion des 13. bis 16. Jahrhunderts. 2007 erschien der Faksimile-Kommentar zum Trojaroman des Martinus opifex, 2017 ein Aufsatz über den Erzählstil dieses Illuminators.

Franz Kirchweger

Diplom- und Doktoratsstudium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie an der Universität Wien. Seit 1998 tätig als Kurator an den Sammlungen der Kunstammer und der Kaiserlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien (stellvertretende bzw. interimistische Leitung 2007–2011 und 2015/16). Wissenschaftlicher Projektleiter der Neugestaltung der Kunstammer (2010–2013). Lehrbeauftragter an der Universität Wien sowie der Universität für angewandte Kunst Wien. Forschungen und Publikationen zu Herrschaftszeichen und Schatzkunst des Mittelalters, Kunstgewerbe 800–1800, Sammelwesen im Haus Habsburg.

Evelyn Klammer

2012 Abschluss des Studiums Kunstgeschichte und Cultural Studies in Wien. Ernst Gombrich-Nachwuchspreis. Redaktion des *Wiener Jahrbuchs für Kunstgeschichte* am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien. Universitätsassistentin am Forschungsbereich Kunstgeschichte der TU Wien. Seit 2017 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstvermittlung. Seit 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin des CROWN-Forschungsprojekts zur Wiener Reichskrone. Schwerpunkte: Wissensgenese durch Bilder; Bilder des »Fremden«; Kunst im räumlichen Kontext; Museale Räume; Objektkulturen; Stilbegriffe und -funktionen.

Guido Messling

Geboren 1967 in Hannover/Deutschland, studierte Kunstgeschichte, Neue Geschichte und Publizistik/Museumsmanagement an der Freien Universität Berlin, wo er 2002 promovierte. Von 2001 bis 2005 war er als Volontär und als kommissarischer Leiter der Museumspädagogik an der Staatsgalerie Stuttgart tätig. Anschließend arbeitete er als Mitarbeiter der Reihe *New Hollstein German*, als Autor verschiedener Bestandskataloge altdeutscher Handzeichnungen sowie als freier Ausstellungskurator. Seit August 2011 ist er Kurator für Deutsche Malerei am Kunsthistorischen Museum Wien.

Linke Seite: Albrechtsmeister, *Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte*, Detail. Um 1437/40. Stift Klosterneuburg, Inv.-Nr. GM 25. (© ebenda.)

Ferdinand Opll

Geb. 1950, Studium der Geschichte, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien; 1975–1977 Projektleiter *Regesta Imperii Friedrich Barbarossa*; 1977–2010 Archivar am Wiener Stadt- und Landesarchiv, ab 1989 dessen Leiter. 1985 Habilitation für mittelalterliche Geschichte und historische Hilfswissenschaften am Institut für Geschichte der Universität Wien. Wissenschaftliche Tätigkeit: Mittelalterliche Geschichte; Wiener Stadtgeschichte, u. a. zu mittelalterlich-frühneuzeitlichen Karten und Ansichten; vergleichende Städtegeschichte; Kulturgeschichte. – Derzeitige Schwerpunkte: Mittelalterliche Stadtgeschichte Wiens, siehe: Mitarbeit in: Susana Zapke – Elisabeth Gruber (Hgg.), *A Companion to Medieval Vienna* (Brill's companions to European History, Bd. 25), Leiden – Boston 2021; gemeinsam mit Peter Csendes, *Wien im Mittelalter. Zeitzeugen und Analysen*, Wien – Köln – Weimar 2021.

Martina Pippal

Lebt und arbeitet als Kunsthistorikerin, Kuratorin und Künstlerin in Wien. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Theologie an der Universität Wien; 1991 Habilitation ebenda. Professorin am Institut für Kunstgeschichte ebenda. In der Wissenschaft und Lehre gilt ihr besonderes Interesse der Rolle der visuellen Medien bei der Schaffung neuer Denk- und Empfindungssysteme; transdisziplinäre Strategien werden dabei ebenso angewandt wie »kinesthetic learning«. Ihre wissenschaftlichen Schwerpunkte liegen bei der früh- und hochmittelalterlichen Kunst sowie bei der Österreichischen Moderne. Die Covid 19-Pandemie zwang auch sie dazu, ihre universitäre Lehre ins Netz zu verlegen, was sie zum Anlass nahm, die digitalen Medien (Video etc.) verstärkt einzusetzen und die Studierenden dazu zu animieren, Animation (z. B. Artivive) und/oder Videoformate für ihre Präsentationen zu nutzen.

Thomas Prügl

Professor für Kirchengeschichte an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien und Vorstand des Instituts für Historische Theologie. Vor seiner Berufung nach Wien im Jahre 2008 unterrichtete er sieben Jahre an der University of Notre Dame, IN (USA). Das Studium absolvierte er in München und Rom. Seine Forschungsgebiete umfassen die mittelalterliche Papst- und Konziliengeschichte, darüber hinaus ist er Experte für mittelalterliche Bibelauslegung. Gegenwärtig leitet er ein Forschungsprojekt, das sich der Erschließung des umfangreichen und ungedruckten Genesiskommentars des Heinrich von Langenstein († 1397) widmet, des berühmtesten Theologen der mittelalterlichen Wiener Universität.

Carmen Rob-Santer

Geb. 1975 in Innsbruck; Studium der Geschichte und Klassischen Philologie/Latein (Lehramt) an der Universität Salzburg; 2001/02 »Diplôme Européen d'Études Médiévales« (F.I.D.E.M.) in Rom; Doktorat in (mittelalterlicher) Geschichte an der Universität Salzburg; Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Unterrichtstätigkeit an Gymnasien in Wien

(Latein und Geschichte) sowie an der Universität Salzburg (Rhetorik, wissenschaftliches Arbeiten, Schreiben und Argumentieren). Ab 2011 wissenschaftliche Mitarbeit am Pächt-Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien zu verschiedenen Aspekten der mitteleuropäischen Buchmalerei und Buchkultur. Monografien: *Studienbuch Rhetorik; Geschichte schreiben*.

Emese Sarkadi Nagy

Kunsthistorikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Christlichen Museums (Keresztény Múzeum) in Esztergom, Ungarn. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte an der Babeş-Bolyai Universität in Klausenburg, Rumänien; PhD-Dissertation an der Central European University in Budapest: Katalogisierung der Siebenbürgischen Flügelaltäre. Beteiligung an der Organisation der Ausstellung *Sigismundus Rex et Imperator* im Museum der Bildenden Künste in Budapest und in Luxemburg; als Stipendiatin der Ungarischen Forschungsgemeinschaft (OTKA) und des Postdoktoranden Stipendiums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in der Mittelalter-Sammlung des Christlichen Museums tätig. Publikationen über Mittelalterliche Malerei, Skulptur und Bauforschung.

Lothar Schultes

Studierte in Wien Bildhauerei bei Wander Bertoni sowie Archäologie und Kunstgeschichte bei Renate Wagner-Rieger und Gerhard Schmidt. Tätigkeit in der Österreichischen Galerie und der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, ab 1985 am OÖ. Landesmuseum, wo er bis 2020 die Sammlungen Kunstgeschichte und Kunstgewerbe leitete. Vorlesungen an der Kunstuniversität Linz und der Universität Graz. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen vom Mittelalter bis zur Moderne; u. a. Bücher über Flügelaltäre, die Stadt Linz, Pferde in der Kunst sowie Monografien über Johann Baptist Reiter und Maximilian Liebenwein. 2002 Leiter des landesweiten Gotik-Projekts, 2009 Kuratierung der Ausstellung *Sehnsucht Natur-Landschaften Europas* für die Kulturhauptstädte Linz und Vilnius. Zudem als Künstler und Autor tätig, Vorträge im »Deep Space Live« des Ars Electronica Center Linz.

Ulrich Söding

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Vor- und Frühgeschichte an der Universität Würzburg und an der Freien Universität Berlin. 1985 Promotion in Würzburg, 1994 Habilitation in Würzburg. 1995–1996 Vertretung einer Professur an der Universität Münster. Seit 1996 Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsgebiete: Malerei und Skulptur in den deutschsprachigen Ländern vom 13. bis zum 18. Jahrhundert (Kunst um 1400, spätgotische Flügelaltäre, Kunstgeschichte Tirols, Malerei der Dürerzeit, Skulptur des Barock); niederländische Malerei vom 15. bis zum 17. Jahrhundert (Altniederländer, Peter Paul Rubens); Kulturtransfer zwischen Italien und dem Norden.

Armand Tif

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und klassischen Archäologie an der Universität Wien. Magisterarbeit (2005): kunsthistorische Studien zur Palastkapelle der normannischen Könige in Palermo; Dissertation (2015): erste umfassende Untersuchung der Leipziger Buchmalerei in Gutenbergbibeln sowie weiteren um 1500 im Umfeld der Leipziger Buchmesse illuminierten Handschriften und Inkunabeln. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Otto Pächt-Archivs in mehreren Forschungsprojekten der Universität Wien, der Österreichischen Nationalbibliothek und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2016 Betreuung von Archiv und Sammlung von Handschriften und Drucken bis 1600 des Dominikanerkonvents in Wien. Zahlreiche Publikationen und Vorträge im In- und Ausland, Ausstellungskurator, Organisation von Tagungen, Workshops und universitären Lehrveranstaltungen (Leipzig und Wien).

Caroline Zöhl

Promotion in Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin (1999) im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Pariser Buchmalerei und Grafik um 1500 und zum Stundenbuchdruck. Forschungsschwerpunkte: Bildkünste des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, insbesondere Buchmalerei, Grafik, künstlerische Mobilität, medialer Transfer und Bild des Todes. Wissenschaftliche Mitarbeit an einem Katalog zum Pariser Stundenbuchdruck (1999–2003, 2013–2014), wissenschaftliche Mitarbeiterin in Forschung und Lehre an der Freien Universität Berlin (2001–2012). Mitarbeiterin des Pächt-Archivs der Universität Wien in mehreren Projekten zu illuminierten Handschriften und Inkunabeln (2014–2020). Seit 2021 Mitarbeiterin der Abteilung Handschriften und Alte Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek in München zur Erschließung der illuminierten Handschriften deutscher Herkunft.

Edina Zsupán

Geboren 1973 in Zalaegerszeg/Ungarn, studierte Latein, Alt- und Neugriechisch sowie Archäologie an der Eötvös Loránd Universität in Budapest, wo sie 2017 promovierte. Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Széchényi-Nationalbibliothek (2005–2014 Handschriftenabteilung; aktuell Forschungsgruppe *ELKH-OSZK Fragmenta et Codices*). Forschungsschwerpunkt: humanistische Philologie und Kodikologie in Ungarn (Bibliotheca Corvina, Bibliothek und Handschriftenerbe des Erzbischofs Johannes Vitéz, Werke von Janus Pannonius). Systematische Neukatalogisierung der erhaltenen Bestände der Bibliotheca Corvina. Herausgeberin des *Supplementum Corvinianum*, Chefredakteurin von *corvina.hu*, Mitarbeit in Forschungsprojekten, Ausstellungskuratorin (bes. *Die Bibliotheca Corvina und die Budaer Werkstatt* an der Széchényi-Nationalbibliothek 2018/19).

Register

- Aggsbach, Aggsbacher 227, 333
Agnes, Markgräfin von Österreich 201
Agricola, Rudolf (eig. Roelof Huysman) 166
Ägypten 121
Alanus 67
Alba Iulia 299
Albertus Magnus 67, 154 f.
Albrecht II., röm.-dt. König (Albrecht V., Herzog von Österreich) 10–12, 26 f., 29, 36 f., 75, 80, 87, 94, 168, 172, 187–191, 194 f., 203, 205, 220, 254, 283, 288
Albrecht III., Herzog von Bayern 87
Albrecht III., Herzog von Österreich 45
Albrecht IV., Herzog von Österreich 36
Albrecht V., Herzog von Österreich *siehe* Albrecht II., röm.-dt. König
Albrecht VI., Herzog (Erzherzog) von Österreich 60, 90, 188, 220
Albrechtsmeister (Master of the Albrecht Altar, Meister des Albrechtsaltars) 12 f., 195 f., 198 f., 201, 205 f., 208–212, 214–218, 220–227, 229, 235, 240, 245, 293
Albrechtsminiatur 203
al-Hassan al-Marrakushi, Abu Ali 121
Alidosi, Ludovico degli 67
Alphidius 154 f.
Alphons, König von Spanien 135
Altdorfer, Albrecht 35
Altenburg 148
Altichiero da Zevio 21, 23 f.
Altichiero-Kreis 11
Altichiero-Nachfolge 23
altniederländisch 173, 205
Altötting 332, 334
– Stiftskirche 332
Alt-Ungarn 105, 108, 220
Amadei, Giuliano 88
Amann, Friedrich (Fridericus) 167
Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica 135, 138
Anaxagoras 154
Andalusien (Vandalusia) 135
Andre, Schneider 110
Andreae, Johannes 154
Andreasaltarmeister *siehe* Meister des Andreasaltars
Angelo, Jacopo (Giacomo) d' (Jacobus Angelus) 12, 166 f., 169
Angelus, Jacobus *siehe* Angelo, Jacopo d'
Angiellini, Familie 180, 183
Anna von Österreich, Erzherzogin 139
Annaberg, Wallfahrtskirche 226
Antwerpen 179 f.
Apafy, Michael 293
Apt, Ulrich d. Ä. 334
Aquin, Thomas von 67, 154
Arabia, arabisch 155, 168 f.
Archelaos *siehe* Arisleus
Arisleus (Archelaos) 141, 154
Aristenus 154
Aristoteles, aristotelisch 57, 68, 71, 115, 146, 148, 154, 156, 166
Arpinum 68
Assisi, Oberkirche 122
Assmann, Jan 24
Astanus 154
Augsburg, Augsburger 101, 179 f., 333–336
– Staats- und Stadtbibliothek 92
Augustin von Wien 42
Augustinus, Kirchenvater 57, 70
Aunpekh, Georg Ulrich *siehe* Peuerbach, Georg von
Austria, Austrian *siehe* Österreich, österreichisch
Avicenna 148, 156
Azaratus 154
Baccalaureus, Johannes 295
Bacher, Ernst 286 f.
Baden, Bernhard von, Markgraf 153
Baden-Baden 265
– Friedhof der Stiftskirche 261
Baldass, Ludwig 337
Baldini, Baccio 149
Baltimore, Walters Art Gallery 118
Bamberg, Bamberger 92, 173
– Staatsbibliothek 146, 157
Banská Bystrica (Neusohl) 264
Barbari, Jacopo de' 179
Barbaro, Francesco 68
Barzizza, Gasparino 92
Basel (Basle), Basler 26, 123–125, 129, 158, 188, 193, 218, 220, 227, 288 f.
– Kloster St. Leonhard, Stiftskirche 123
– Kunstmuseum 123 f.
– Universitätsbibliothek 158
Basle *siehe* Basel
Bathosius 154
Bayern, bayerisch 24 f., 27, 326
Bayern, Josef Clemens von 218
Beatrice, Königin von Ungarn 305
Beck von Leopoldsdorf, Hieronymus 330, 336
Benesch, Otto 233
Berlin, Berliner 104, 144, 195, 201, 209, 280, 326, 339
– Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie 14, 124, 325, 329;
Kupferstichkabinett 125, 138, 159, 280
– Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 144, 149, 160, 163
Bernleithner, Ernst 167
Berry, Herzog von 118, 173
Berzobohaty, Peter 20
Biedermann, Gottfried 269
Biertan (Birihalm) 173, 293–295, 297 f.
Birago, Giovan Pietro 314
Birihalm *siehe* Biertan
Blois, Petrus von 67
Blotius, Hugo 134 f., 140
Boccardino il Vecchio 318, 320
Boenheim, Wendelin 269
Boethius 73
Bohemia, Bohemian *siehe* Böhmen, böhmisch
Böhmen (Bohemia), böhmisch (Bohemian) 11, 34, 36, 52 f., 59, 69 f., 75, 98–100, 105–109, 111, 141, 187, 189 f., 194, 217, 254–259, 323
Bonellus 154
Bonfini, Antonio 305
Borluut, Elisabeth 220
Boskovice, Tas (Protasius) von, Bischof von Olmütz 106
Boskovitz, Familie von 105 f.
Bosnia *siehe* Bosnien
Bosnien (Bosnia) 297
Bracciolini, Poggio 70 f., 94
Brandenburg 26, 187, 258
Brandolini, Aurelio Lippo 305, 319
Braşov (Kronstadt) 291–293
– Schwarze Kirche 292
Brassicanus, Johannes Ludwig 304
Bratislava *siehe* Pressburg
Braun, Georg 179, 182
Brescia 87
Breslau 143 f., 160, 191
Breu, Jörg d. Ä. 333 f.
Breydenbach, Bernhard von 179
Brixen 89
Broederlam, Melchior 211
Bruck an der Mur 271
Brügge 119, 127
Bruni, Leonardo 67, 70
Brünn 52
Brunschwig, Hieronymus 150
Buchbinder des Thomas Ebendorfer 46
Buchbinder Mathias 46, 57
Buchbindermeister des Jakob von Wuldensdorf 46
Buchbinderwerkstatt des Dominikanerklosters Wien 46 f., 59, 63
Buchinger, Günther 13, 57, 343
Buda (Ofen) 14, 26 f., 189, 303, 304–306, 309, 311, 314, 318, 321–323
Budapest, Budapester 107, 135, 210 f., 306, 309, 313 f.
– Országos Széchényi Könyvtár *siehe* Széchényi-Nationalbibliothek
– Széchényi-Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár) 93, 305 f., 310
Burgkmair, Hans 101, 335–337
Burgund, burgundisch 104, 127 f., 129, 173
Caesar 69
Calid 154
Carrara, Ubertino da 67
Castello, Francesco da 306, 309, 311–314, 317 f., 321 f.
Celtis, Conrad 14, 165, 167 f., 334–337
Central Europe, Central European *siehe* Mitteleuropa, mitteleuropäisch
Cermann, Regina 12, 94
Châlons-sur-Champagne 118
Chantilly, Musée Condé 118, 125
Cheb *siehe* Eger
Chevalier, Étienne 125, 173
Chiusa *siehe* Klausen
Chromotov (Komotau) 105
Cicero 67 f., 70 f., 76, 84, 92
Cilli, Barbara von, Königin 26
Cimbriacus, Quintus Aemilianus 267
Coburg 98 f.
Columnis, Guido de 247
Contarini, Zaccaria 133
Conti, Antonio 87
Corona, Petrus Gottfart de 52
Corsignano *siehe* Pienza
Corvin, Johannes, Herzog 319
Cozzarelli, Guidoccio 60
Cranach, Lucas d. Ä. (eig. Lucas Maler) 9 f., 14, 101, 325 f., 329–339
Cranach-Werkstatt 339
Csánky, Miklós 233
Cuspinian, Anna, geb. Putsch 329, 334
Cuspinian, Johannes 14, 304, 329, 334, 337
Czech von Pulkau, Peter 42
Dalmatien 187, 190
Damaskus 242
Danhauser, Josef 269
Darbringungsmeister (Master of the Presentation in the Temple, Meister der Darbringung[en]) 198, 201, 208, 211, 227, 235, 238, 276
Dardaris 154
Della Scala, Antonio II. 24, 26

- Della Scala, Aria 24
Della Scala, Beatrice 25
Della Scala, Brunoro 24–27
Della Scala, Cangrande II. 23
Della Scala, Familie 11, 23–27
Della Scala, Guglielmo 25
Della Scala, Nicodemo (Nicodemus), Fürstbischof von Freising 24–27, 220, 222
Democrates (Democretes) 154
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 126
Denkstein, Vladimír 99
Descartes, René 165
Deutschland, deutsch 67, 71, 109, 153, 176, 179, 211, 229, 334
Diamedis 154
Dijon 127
Dinkelsbühl, Nikolaus von 40–42, 245
Domenichi, Domenico, Bischof von Brescia 87
Donatello 27
Donatus, Aelius 73
Donau 36, 168, 334
Donauschule 35, 334
Dresden 107
– Gemäldegalerie Alte Meister 332
– Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek 159
Dreyer, Mechthild 10
Dublin, Chester Beatty Library 118
Duellius, Raymund 265
Durand, Dana Bennett 167
Dürer, Albrecht 104, 325, 332–336, 338
Dürer-Kreis 332 f.
- Eastern Europe *siehe* Osteuropa
Ebendorfer, Thomas 37 f., 43, 46, 57
Eger (Cheb) 188
Ehenheim, Johannes von 194
Einbeck, Leprosenkapelle 241
Eleonore von Portugal, Kaiserin 81, 87–90, 92, 94, 128, 138
Elisabeth von Bayern 25
Elisabeth von Luxemburg 168, 172, 221
Ellenbog, Ulrich 132
Elsässer 118
Elsbeth, Neuchristin 39
Elsenbaum, Gottfried 286
Elsula, Geliebte des Conrad Celtis 168
Emmersdorf, Emmersdorfer 110 f., 220
Enenkel, Job Hartmann von 180, 183
England 121
Enns 36, 38
Eörsi, Anna 229, 242
Erasmus von Rotterdam 165
Erdberg *siehe* Wien, Erdberg
Erlangen 193, 197, 199, 216
Erngroß, Lienhard 150
Esztergom (Gran), Esztergomer 13, 93, 233, 235, 238, 240–242, 245, 291
– Christliches Museum (Keresztény Múzeum) 13, 229, 232 f., 245
– Keresztény Múzeum *siehe* Christliches Museum
Etzlaub, Erhart 168, 180
Euclides 154
Europa, europäisch 11, 13, 26, 35 f., 121 f., 129, 169, 179
Eximeneus 154
- Fabri, Johannes 304
Faust, Johann Michael 146, 158
Feder, Hans 50
Fehérvár *siehe* Stuhlweißenburg
Feltre, Vittorino da 165
Ferdinand, Infant 139
Ferdinand I., Kaiser 133 f., 139 f.
Ferdinand II. von Tirol, Erzherzog 129
Ferrara 307
Fichtenu, Heinrich 84
Ficino, Marsilio 149
Filocalus, Furius Dionysius 330
Finiguerra, Maso di 149
Fink, Matthias 293
Firea, Ciprian 13, 343
Fladnitz, Jakob von 74
Flandern, flämisch 116–119, 125, 128, 173
Flor, Ingrid 57
Florenz, Florentiner, florentinisch 71, 127, 139, 146, 149, 156, 179, 306, 309, 314, 318–320, 322
– Biblioteca Medicea Laurenziana 138, 149, 156
– Santa Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle 123
– Santa Maria Novella 123
Florus (Florius) 154
Folz, Hans 143
Fonzio, Bartolomeo 306
Fouquet, Jean 125, 173
Franconia *siehe* Franken
Franken (Franconia), fränkisch 9 f., 14, 69, 173, 325, 329 f., 332, 334, 339
Frankfurt am Main 26, 66, 162, 187, 258
– Städels Museum 214
Frankreich, französisch 9, 117–119, 125, 129, 153, 188, 241
Frederick III, Emperor *siehe* Friedrich III., Kaiser
Freising, Freisinger 13, 24–26, 218, 221–227
– Dom 219
– Stift 27
Friedersbach 57
Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 332, 334, 339
Friedrich I. von Hohenzollern *siehe* Friedrich VI. von Brandenburg-Ansbach
Friedrich III. (Frederick III, Friedrich IV., Friedrich V.), Kaiser 10–13, 51 f., 56, 60, 65–70, 72, 74, 76, 80 f., 84 f., 87, 94 f., 115–117, 119, 126–129, 131–135, 138, 150, 153, 156, 169, 176, 191 f., 198 f., 203, 220, 226, 247 f., 254–259, 263–265, 271, 283, 304, 334
Friedrich IV., röm.-dt. König *siehe* Friedrich III., Kaiser
Friedrich V., Herzog *siehe* Friedrich III., Kaiser
Friedrich VI. von Brandenburg-Ansbach, Markgraf (Friedrich I. von Hohenzollern) 145
Friedrichsmeister 226 f.
Frisius, Gemma Rainer (eig. Jemme Reinersz) 168
Fritz, Johann Michael 189
Fronner, Johann Nepomuk 268
Frueauf, Rueland, Werkstatt 332, 334
Fuchsmagen, Johannes 330, 334
Fugger, Hans Jakob 267
Fulda
– Hessische Landesbibliothek 162
– Kloster 121
- Galilei, Galileo 166, 169
Gaming, Kartause 42
Gandersheim, Roswitha von 334
Garzarolli, Karl 268
Geber 154
Geisberg, Max 333
Genf, Genfer 173, 216
Gent 119, 124, 127, 179
– Kathedrale St. Bavo 123
Gera 148
Geraardsbergen 119
Gerhaert von Leyden, Niclaus 13, 90, 261–265, 267–269, 271
Gerson, Jean 245
Geus, Johannes 216, 221
- Giese & Schweiger, Kunsthandel Wien 10
Giotto 122, 208
Giovanni di Paolo 60
Giugni, Domenico 319
Glasgow, University Library 143 f., 154 f., 161
Munden, Johannes von (Johannes Krafft) 12, 126, 166–169
Gnadenberg, Kloster 195
Gonzaga, Kardinal 89
Gorizia *siehe* Görz
Görz (Gorizia), Palazzo Lantieri 183
Gosebruch, Martin 208
Gossi da Gallarete, Bartolomeo 314
Gottfried von Straßburg 122
Gottlieb, Theodor 131
Göttweig, Stift 265
Gracianus 154
Grafenegg 280
Gran *siehe* Esztergom
Granada, Universitätsbibliothek 248
Graz 67, 85, 176, 220
– Joanneum 271, 275
– Universitätsbibliothek 150
Grecia *siehe* Griechenland
Gregor d. Gr., Kirchenvater 70
Greifswald, Universitätsbibliothek 138
Greimolt, Ulrich 87
Gremper, Johannes 304
Griechen 69, 166
Griechenland (Grecia), griechisch 33, 134, 166, 168, 322
Griessenpeck, Ulrich 29
Griessenpeck, Veit 29
Grössing, Helmuth 10, 12, 14, 343
Großprobstdorf *siehe* Târnava
Grünpeck, Joseph 133
Guarini, Guarino 70
Guidi da Cerreto, Giovan Battista 139
Guldenmund, Hans 181
Gunderam, Matthäus 331, 339
Guntermann, Christian 296
Gutenberg, Johannes 46
- Haag, Sabine 9
Habsburg, Haus 127, 131, 191, 195
Habsburger, habsburgisch 10 f., 13, 25, 27, 46, 68, 74, 87, 92, 108, 171, 180, 226, 271, 326
Hagenau, Haincelin von 118 f.
Haidinger, Alois 52
Hales, Alexander von 67
Hall in Tirol 330
Halle 148
– Universitäts- und Landesbibliothek 141
Hallein 167
Hamburg 168
– Universität 179
Hannibal 68
Haringseer, Hans 72
Harrach, Familie 52
Hartlieb, Johannes 143
Hartliepp, Gothardus 143
Hartlin, Hans 331
Hartung vom Hoff, Caspar 144
Hauser, Jodocus 295
Heidenreichstein 173
Heiligenberg-Werdenberg, Grafschaft 25
Heiligenkreuz, Stift 211
Heiliges Römisches Reich (Holy Roman Empire) 10 f., 75, 80, 82, 95, 116, 127, 187, 190 f., 220
Helke, Gabriele 9
Herbst, Hans 218, 222
Herennius 92
Herlin, Friedrich 263

- Hermannstadt *siehe* Sibiu
Hermes Trismegistos 148 f., 154, 156–159, 161, 163
Hermogenes 154
Herzogenburg 47, 50
Hetzer, Theodor 208
Heuner, Anna 50
Heuner, Barbara 50 f.
Heuner, Benedikt 50
Heuner, Cristoph 50 f.
Heuner, Hans d. Ä. 50 f.
Heuner, Hans d. J. 50 f.
Heuner, Hedwig 50 f.
Heuner, Kathrei, geb. Schiemer 50
Heuner, Margret 50
Heuner, Martha 50
Heuner (Heyner, Hewner), Stephan 47, 50–52, 54, 56 f., 63, 76, 85, 90, 138
Heuner, Stephan d. J. 50 f.
Heuner, Wolfgang 50 f.
Hewner, Stephan *siehe* Heuner, Stephan
Heyner, Stephan *siehe* Heuner, Stephan
Hieronymus, Kirchenvater 70, 72
Hinderbach, Johannes, Bischof von Trient 87–89, 92–94
Hirschvogel, Augustin 180, 182 f.
Hirschvogel, Margret *siehe* Kaschauer, Margret
Hispania *siehe* Spanien
Hlaváček, Ivan 258
Hocz, Jude 29
Hödl, Günther 188
Hoefnagel, Jacob 183
Höfel, Blasius 13, 229, 245
Hoffmann, Edith 310
Hogenberg, Franz 179, 182
Holland, holländisch 116–119, 128
Hollenthon-Spratzeck
– Ortskapelle 262
– Pfarrkirche 262
Holy Roman Empire *siehe* Heiliges Römisches Reich
Hölzel, Hieronymus 335
Homer 57
Horb am Neckar 271
Hortulanus (Ortulanus) 154
Hranitzky, Katharina 13, 343
Hundt, Wiguleus 24
Hungary, Hungarian *siehe* Ungarn, ungarisch
Huntpichler, Leonhard 46, 84–86, 90, 92 f.
Hunyadi, Johannes (John) d. Ä., ung. Statthalter 291, 293
Hunyadi, Matthias *siehe* Matthias Corvinus
Hussiten, hussitisch 11, 36, 38, 41, 98–100, 108, 111, 167, 169, 288 f.
Huysman, Roelof *siehe* Agricola, Rudolf
- Iberische Halbinsel 121
Iglau, Peter von der 50
Illuminator des Engelbrecht-Graduales 51–55, 57, 59
Illuminator des Neuberger Catholicons 128
Imhoff, Klara 194
Imola 67
Imperium Romanum *siehe* Römisches Reich
indisch 168
Ingolstadt 25, 330
Innozenz III., Papst 85
Innsbruck, Innsbrucker 74, 133 f., 139
– Burg 94, 133 f.
– Schloss Ambras 74
– Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 126
– Universitäts- und Landesbibliothek Tirol 133
– Zeughaus 98 f.
Ipolyi, Arnold, Bischof von Neusohl und Großwardein 229
Irland 121
- Israel (Isserlein), Jude 38
Issickemer, Jakob 332, 334
Italien (Italy), italienisch (Italian) 10 f., 14, 21, 27, 67, 71, 88, 92, 95, 115, 125–127, 149, 153, 165, 167, 171–173, 179, 208, 296 f., 303, 305, 307, 312, 317 f., 322 f., 335, 338
Italy, Italian *siehe* Italien, italienisch
- Janisch, Josef Andreas 286
Jerusalem 173, 183, 242
Johann von Brandenburg, Markgraf 145
Johanna von Österreich, Erzherzogin 139
Jonah, Rabbi 36
Jordan, Jörg 29, 31 f.
Jordan, Margarethe 29
Judenburg, Hans von 222
- Kálmáncsehi, Domonkos 303, 306, 312–314, 317, 323
Kalocsa, Erzbischöfliche Bibliothek 92
Kamensetzer, Hans 218, 262
Kant, Immanuel 169
Karl IV., Kaiser 75, 255, 257–259
Karl der Kühne, Herzog von Burgund 119
Kärnten 35, 182, 187
Karolinger, karolingisch 71, 330
Kaschau (Košice) 175, 219
Kaschauer, Familie 220
Kaschauer, Hans 219 f.
Kaschauer, Jakob 13, 26 f., 61, 110, 195, 205 f., 218–227
Kaschauer, Margret, geb. Hirschvogel 219
Kaschauer-Werkstatt 110, 220, 225
Kassel, Universitäts- und Landesbibliothek 144, 147 f., 158
Katharina von Österreich 220, 226
Katzheimer, Wolfgang d. Ä. 173
Kendlinger, Jacobus 296 f., 301
Kent, Grafschaft 25
Kepler, Johannes 168 f.
Kepler, Ludwig 169
Kinsky Müngersdorff, Nadezda 9
Kirchweger, Franz 9–13, 343
Kisters, Sammlung 277
Klammer, Evelyn 9, 11, 343
Klausen (Chiusa), Klausener 98 f., 107
Klein, Peter 179
Kleinschwarzenlohe, Allerheiligenkirche 195
Kleve, Katharina von 116–119, 125
Klosterneuburg, Klosterneuburger 12, 39, 72, 166 f., 169, 173, 198, 305
– Sebastianskapelle 12 f.
– Stift 12, 52, 72, 166 f., 169, 171, 200, 203, 205, 208, 227, 334
– Stiftsmuseum 35
Knapp, Fritz Peter 41
Koepplin, Dieter 337
Kohlhaussen, Heinrich 195
Kohn, Renate 265
Kolb, Anton 179
Kölderer, Jörg 98
Koller, Manfred 205, 229
Köllermann, Antje-Fee 206
Köln 179 f., 187, 242
Kolowrat, Hanuš I. von 194
Komotau *siehe* Chromutov
König, Eberhard 118 f.
Konstantinopel, Hagia Sophia 149
Konstanz 26, 38, 84, 98 f., 144, 188, 271, 288
Kontinentaleuropa 121
Korneuburg 34 f., 43
– Gottsleichnam- bzw. Blut-Christi-Kapelle 34
– Kloster von Augustinereremiten 35
Koselleck, Reinhart 171
- Košice *siehe* Kaschau
Krafft, Johannes *siehe* Gmunden, Johannes von
Krakau (Krakow) 168, 271
– Biblioteka Jagiellońska 162
– Marienkirche 271
Krakow *siehe* Krakau
Kratochwill, Max 168
Krel, Oswolt 332
Krems 176, 265, 333
Kremsmünster, Stift 199
Kreuzer, Christopher 52
Krieger, Michaela 116, 118 f., 126 f.
Kroatien 187
Kronach 325, 331 f.
– Pfarrkirche 331
Kronberg, Hessische Hausstiftung 332
Kronstadt *siehe* Braşov
Kuhdorfer, Heinrich 147, 162
Kuhn, Thomas 169
Kuncz (Konrad), Malerkollege Jakob Kaschauers 218
Kutná Hora *siehe* Kuttenberg
Kuttenberg (Kutná Hora) 108
- Lackner, Christian 115
Ladislav Postumus 11, 66, 69–71, 74 f., 82, 87, 94 f., 133, 153, 188, 195, 258, 291
Laki Thúz, Osváth, Bischof von Zagreb 306
Laktanz 70, 93
Lambeck, Peter 304
Landsberg am Lech 173, 223 f.
Landshuter 167
Langenstein, Heinrich von 40 f.
Lehrbüchermeister 12, 54, 60 f., 76, 90–95, 131, 138, 149 f., 152 f., 323
Leibitz, Martin von, Abt des Schottenstiftes 38, 43, 86
Leiden 135, 165
– Universitätsbibliothek 144, 157
Leipzig 148
– Boerner, Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat 138
– Universität 148
Lemann, Karl 229
Leopold III., Herzog von Österreich 25
Leopold III., Markgraf 56, 108
Leubmann von Melk, Paul 42 f.
Lhotsky, Alphons 131 f.
Libavius, Andreas 147 f., 162
Lichtenegger, Rudolf, Abt von St. Lambrecht 282 f.
Liedke, Volker 219
Liège *siehe* Lüttich
Lilienfeld, Zisterzienserklöster 45
Limburg, Brüder von 118, 173
Linz, Linzer 277, 326
Listinger, Erhart 111
Livius 67, 70
Lombarde 118
London
– British Library 149
– British Museum 149
– Sotheby's 138
– Wellcome Library 160
Lorenzetti, Ambrogio 173
Los Angeles
– J. Paul Getty Museum 119, 126
– The Globe Bookstore 162
Lübeck 168, 173
Lucera 305
Lucretia 68
Lueger, Niklas 39
Lullus, Raimundus 134, 154
Lund 135
Lupi, Familie 23
Lüttich (Liège) 196

- Luxemburg 190
Luxemburger, Dynastie 10, 127
Luzern, Antiquariat Gilhofer & Ranschburg 152
Lyra, Nikolaus von 31, 41, 67
- maasländisch 199
Maastricht 196
Macedoniai, Clara 293
Macrobius 57
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza 123
Maghreb 121
Mähren (Moravia), mährisch 11, 34, 36, 47, 52–54, 57, 59, 98 f., 105, 107 f., 111, 187
Mailand, Mailänder 25, 180, 306, 313 f., 321 f.
mainfränkisch 167
Mainz, Mainzer 128, 168, 179, 187
Mair von Landshut 101
Malâncrav (Malmkrog) 293
Malatesta, Battista, geb. di Montefeltro 67
Malatesta, Galeazzo 67
Malchamech 154
Maler, Hans 331
Maler, Lucas *siehe* Cranach, Lucas d. Ä.
Malmkrog *siehe* Malâncrav
Manchester, University Library 144–146, 157
Mandeville, Jean de 149
Manuel II. von Byzanz, Kaiser 26
Marchart, Hans 50 f.
Marek, Lech 109
Maria von Burgund 119
Mariazell 226
Marienmeister 176
marokkanisch 121
Martin V., Papst 37
Martini, Simone 173
Martinus opifex 13, 117, 128, 199, 203, 247–259
Masaccio 120, 123
Master of the Albrecht Altar *siehe* Albrechtsmeister
Master of the Presentation in the Temple *siehe* Darbringungsmaler
Master of the St Lambrecht Votive Panel *siehe* Meister der St. Lambrechter Votivtafel
Master of the Tucher Altarpiece *siehe* Meisters des Tucheraltars
Mathias Pictor 297–301
Matthäus- und Markusmeister 248, 255 f.
Matthias Corvinus (Hunyadi), König von Ungarn 14, 93, 99, 106–108, 264, 299, 303–306, 313 f., 318–323
Mausolos, König 267
Maximilian, Erzherzog *siehe* Maximilian I., Kaiser
Maximilian I., Kaiser 11, 13 f., 51, 54, 66, 74–76, 80–90, 92–95, 98 f., 101, 104, 107, 133 f., 138, 140, 167, 176, 180, 220, 267, 271, 334
Maximilian II., Kaiser 134, 139
Maximilian III., der Deutschmeister, Erzherzog 135
Mayr, Benjamin 10
Meckenem, Israhel van 14, 299–301
Mediasch (Mediasch) 173, 176, 299 f.
Mediasch *siehe* Mediasch
Medici, Francesco I. de' 139
Meidling *siehe* Wien, Meidling
Meister der Darbringung(en) *siehe* Darbringungsmeister
Meister der Großen Schlacht *siehe* Meister des Todes Mariae
Meister der Katharina von Kleve 117, 120
Meister der Lehrbuchmustersalphabete 80
Meister der Maria von Burgund 119
Meister der Pollinger Tafeln 193, 199, 211, 218
Meister der St. Lambrechter Votivtafel (Master of the St Lambrecht Votive Panel, Votivtafelmeister) 201, 208, 211, 217, 227, 235
– Werkstatt 275, 289
Meister des Albrechtsaltars *siehe* Albrechtsmeister
Meister des Andreasaltars (Andreasaltarmeister) 277
Meister des Berghofener Altars 224
Meister des Ehenheim-Epitaphs 194, 218
Meister des Friedrichsbreviers 51–57
Meister des Jakob von Wuldersdorf *siehe* Buchbinder
– Meister des Jakob von Wuldersdorf
Meister des Registrum Gregorii 121
Meister des Todes Mariae (Meister der Großen Schlacht) 193
Meister des Tucheraltars (Master of the Tucher Altarpiece, Tuchermeister) 194, 217 f., 227
Meister E. S. 14, 297, 300 f., 310, 314, 323
Meister Erhardus *siehe* Wolfstain, Erhardt
Meister Michael 74
Meister Michel 110 f.
Meister Stephan, Glaser 110
Meister von Flémalle 211, f., 215, 218, 223, 227
Meister von Guillebert de Mets 119
Meister von Heiligenkreuz 9, 211
Meister von Maria am Gestade 197
Meister von Schloss Lichtenstein 206, 208, 220, 227, 293
Meister von Walters 219 118
Melanchthon, Philipp (eig. Philipp Schwartzerd) 165 f., 330
Meldeman, Niclas 10, 47, 173, 181 f.
Melk, Melker 38, 74, 87, 220, 269, 284, 330, 333 f.
– Stiftskirche 262
Memmingen 132
Menabuoi, Giusto de' 173
Messling, Guido 9 f., 14, 343
Metzger, Christof 261 f., 267–269
Milano, Matteo da 314
Millstatt 150
Miretis 154
Missale-Meister-Atelier 277
Mitteleuropa (Central Europe, Zentraleuropa), mitteleuropäisch (Central European, zentral-europäisch) 13 f., 98, 111, 121, 167, 193, 196, 200, 288 f., 291 f., 303 f., 309, 317, 322 f.
Modena, Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria 311
Moleren, Steffan 299
Mondsee, Kloster 326
Moravia *siehe* Mähren
Móré, János 306
Morris, William 119
Moyker von Hundsheim, Familie 283
Moyker, Heinrich II., Abt von St. Lambrecht 13, 283 f., 288 f.
Muestinger, Georg I., Propst von Stift Klosterneuburg 12, 166 f., 169
Multscher, Hans 124, 211 f., 216–218, 222, 224, 226 f.
Multscher-Werkstatt 193, 196
München, Münchner 52, 125, 193, 211, 218 f.
– Bayerische Staatsbibliothek 81, 119, 143 f., 149, 155, 159, 241
– Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek 326, 332, 338
– Nationalmuseum 13
– Staatliche Graphische Sammlung 125, 326
Mundinus 154
Münster, Sebastian 182
Nassau, Engelbert von 119
Negker, Jost de 101
Nero, röm. Kaiser 67
Netherlandish *siehe* Niederlande, niederländisch
Neuhaus, Eberhard III. von, Erzbischof von Salzburg 36
Neusohl *siehe* Banská Bystrica
Neustadt *siehe* Wiener Neustadt
Neutra *siehe* Nitra
New Haven 135
New York, New Yorker 303, 306 f., 310, 312–314, 318 f., 322 f.
– The Metropolitan Museum of Art 326, 329
– The Morgan Library & Museum (The Pierpont Morgan Library) 14, 116, 317
Nieder, Johannes 46
Niederlande, niederländisch (Netherlandish) 10, 12 f., 115 f., 118, 123, 126, 129, 173 f., 176, 188 f., 193, 196, 201, 206, 209, 211 f., 214–216, 218, 223, 227, 235, 242, 271
Niederländer 13, 90, 205, 211
Niederösterreich, niederösterreichisch 29, 34–36, 47, 104, 106, 167, 280, 283, 333 f.
Niklas, Maler 110
Nikolaus V. Parentucelli, Papst 165
Nitra (Neutra) 297
Nitsch, Gregor 167
Norditalien, norditalienisch 21, 307, 318
Nördlingen 133, 263 f., 271
Nordniederlande 10
Notke, Bernt 173
Nuremberg *siehe* Nürnberg
Nürnberg (Nuremberg), Nürnberger 10, 14, 124, 133, 143, 145, 150, 174, 179–182, 188 f., 194 f., 212, 218 f., 223, 325, 227, 292, 331–339
– Germanisches Nationalmuseum 124, 144, 159, 161, 329
– Katharinenkirche 338
– Lorenzkirche 217
– Sebalduskirche 241
oberdeutsch 173
oberfränkisch 325, 331
Oberhaidacher, Jörg 208, 276 f., 282, 287 f.
Oberitalien, oberitalienisch 11, 20 f., 23, 25
Oberndorfer, Oswald 205, 219 f.
Oberösterreich (Upper Austria), Oberösterreich, oberösterreichisch 36, 126, 168, 296
oberrheinisch 124, 174
Oberwölz, Pfarrkirche 26
Obrist, Barbara 144
Ofen *siehe* Buda
Ogesser, Johann 265, 267 f.
Olczna, Johannes de 299
Olmütz (Olomouc), Olmützer 52, 54, 105 f., 167, 335
Olomouc *siehe* Olmütz
Olsberg, Stiftskirche 124
Opava *siehe* Troppau
Opll, Ferdinand 10–12, 344
Origenes 148, 156, 311
Orléans, Charles d' 118
Ortulanus *siehe* Hortulanus
Osmanen (Ottomans), osmanisch (Ottoman) 11, 47, 63, 180, 182 f., 291
Ostdeutschland 98
Österreich (Austria), österreichisch (Austrian) 11–13, 33, 35–39, 42 f., 56, 66, 80, 86, 95, 98, 106, 127, 134, 140, 150, 167, 187, 189 f., 197, 203, 208, 224, 265, 267, 269, 271, 279, 287–289, 293, 300, 303, 306, 321, 323, 330, 334
– Haus 80 f., 127
Österreich ob der Enns 182
Osteuropa (Eastern Europe) 291
Ostfrankreich 118
Ostmitteleuropa 175
Otto I. von Mosbach, Pfalzgraf 258
Otto von Passau 125
Ottomans, Ottoman *siehe* Osmanen, osmanisch
Otrau 158
Ötzesdorfer, Jakob 50
Ovid 70, 84

- Oxford, Bodleian Library 118 f., 138
Pacher, Michael 222, 332
Pächt, Otto 208, 287
Padova *siehe* Padua
Padua (Padova), Paduaner 12, 24, 67, 87, 149, 167, 169, 296
– Oratorio di San Giorgio 23
– Sant'Antonio, Cappella Belludi 173
Pandolphus 154
Panofsky, Erwin 165
Paolino, Fra, später Bischof von Pozzuoli 172
Paris, Pariser 41, 118, 135, 297
– Notre-Dame 173
Parmenides 154
Part, Hans 173
Passail, Peter Engelbrecht von, Bischof von Wiener Neustadt 52
Passau, Passauer 32, 157, 329, 332, 334 f.
Passionsmeister 176
Paul II., Papst 89
Peltel von Schönberg, Georg 264, 271
Perchtoldsdorf 38
Perchtoldsdorf, Johannes von 12, 167, 169
Pergamon 120
Perger, Richard 205, 218–220
Pesaro 67
Petraer, Leopold, Prior der Karause Gaming 42
Petrarca 84
Peuerbach 168
Peuerbach, Georg von (eig. Georg Ulrich Aunpekh) 12, 93, 126, 168 f.
Pfisterer, Ulrich 27
Philadelphia
– Chemical Heritage Foundation 135, 138
– Free Library of Philadelphia 119, 125, 135, 138
Philipp der Gute, Herzog von Burgund 128
Philipp II., König von Spanien 139
Philostratos, Flavius 305, 321
Piazza Armerina, Villa Romana del Casale 120
Piccolomini, Enea Silvio (Pius II.) 11 f., 66–72, 75, 80, 82, 85, 87, 89, 93–95, 127, 129, 152
Pichomer, Franz 9
Pienza (Corsignano) 12, 127, 129
– Pfarrkirche 127
Piesch, Friedrich 336
Piesch, Veronika, geb. Sighart 336
Pigler, Andor 233
Pippal, Martina 9, 12, 344
Pirker-Aurenhammer, Veronika 9, 179, 206
Pius II., Papst *siehe* Piccolomini, Enea Silvio
Platon 57, 148 f., 156
Plauen, Heinrich von 258
Plautus 70
Pleydenwurff, Wilhelm 94
Pleydenwurff, Hans 174
Plinius 120, 165
Plutarch 68, 168 f.
Polczmacher, Hanns 72
Polen 148
Polner, Antonius 297
Polner, Familie 297
Polner, Gabriel 297
Polner, Johannes 297
Polner, Marcus 297
Polner, Michael 297, 299
Portugal, portugiesisch 81 f.
Pozzuoli 172
Prag (Prague), Prager 26, 98, 108, 127, 134 f., 140, 188 f., 291 f., 194, 258, 339
– Archiv der Stadt 159
– Nationalbibliothek 160
Prague *siehe* Prag
Prejmer (Tartlau) 293
Prelokar von Cilli, Thomas 84, 87, 89, 93
Pressburg (Bratislava) 39, 271 f.
– St. Martin 264
Princeton 153
– University Art Museum 152
Priscian 73, 76
Proll, Antonius 299
Proll, Nicolaus 299
Prüfening, Kloster 326, 338
Prügl, Thomas 10 f., 344
Pseudo-Darbringungsmeister 276 f., 279
Ptolemaios, Klaúdios *siehe* Ptolemäus, Claudius
Ptolemäus (Ptolemaios, Ptolemy), Claudius (Klaúdios) 12, 92, 166
Ptolemy *siehe* Ptolemäus, Claudius
Pulkau 34 f.
– Blutkirche 35
Purkawser, Martin 46
Putsch, Anna *siehe* Cuspinian, Anna
Putsch, Ulrich 329
Pythagoras 141, 154
Quaritch, Bernhard 150
Quintilian 68, 71
Raigener Meister 194
Ranzano, Pietro, Bischof von Lucera 305
Ratdolt, Erhart 335
Raudnitz, Lobkowitz-Bibliothek 163
Ravensburg 98 f.
Reeuwich, Erhard 179
Regensburg, Regensburger 10, 13, 128, 167 f., 193, 241, 247–249, 251, 254, 259, 326, 338
– St. Emmeram 167
Rehwein, Johannes 84
Reinersz, Jemme *siehe* Frisius, Gemma Rainer
Reisberg, Johann 283
Renhart, Niklas 29
Retz, Franz von 46
Reudel, Johannes 291–293
Reusner, Hieronymus 158
Reuss, Johann Stephan 329
Rhasis *siehe* Rhazes
Rhazes (Rhasis) 154
Rheinland 329
Ritter, Thomas 10
Rob-Santer, Carmen 9–11, 344
Rohrdorf 224
Röhrig, Floridus 205, 215
Rom, römisch 87–89, 127, 168, 172, 183, 242, 284, 288, 326
– Biblioteca Apostolica Vaticana 74, 93, 150, 159
Römer 166
Römisches Reich (Imperium Romanum), römisch 67, 69, 120 f., 322
Rosenauer, Artur 27, 196, 205, 215
Rosinus 154
Rosselli, Francesco 309–311, 317, 321
Rossellino, Antonio 127, 129
Rothenburg ob der Tauber 188
– Marktplatz 173
Rudolf II., Kaiser 132, 134 f.
Rumänien 10
Sachsen (Saxony), sächsisch 9, 14, 141, 187, 258, 325, 332, 334, 336, 339
Sachsen, Ludolph von 57
Saliger, Arthur 262
Sallust 70
Salutati, Coluccio 67, 71
Salzburg, Salzburger 36, 167, 265, 275, 283, 332, 334 f.
Sambucus, Johannes 304
Sarkadi Nagy, Emese 13, 344
Sarntal 68
Save 168
Saxony *siehe* Sachsen
Scala, della *siehe* Della Scala
Scaliger *siehe* Della Scala, Familie
Schallaburg 99, 105
Schandl, Ursula 269
Schandl, Wolfgang 269
Schässburg *siehe* Sighișoara
Schebelein, Barbara 39
Schebelein, Jude 39
Schedel, Hartmann 93, 179 f., 182
Scheurl, Christoph 330
Schlesien 148, 162, 188
Schlick, Kaspar 69, 188 f., 191, 203
Schliewen, Brigitte 265
Schlitpacher, Johannes 87
Schmidt, Gerhard 52, 116, 118
Schmidt, Leopold 99
Schmidt, Peter 9
Schön, Erhard 181
Schöner (Schonerus), Johann(es) 167
Schonerus, Johannes *siehe* Schöner, Johann(es)
Schongau 98 f.
Schongauer, Martin 14, 29, 43, 292, 294 f., 297–301, 333
Schottenmeister 179, 218, 293, 295 f., 300
Schreier, Ulrich 323
Schrott, Mert 50
Schuchler, Jörg 72
Schultes, Lothar 13, 203, 219, 344
Schütz Art Society, Engelhartzell 10
schwäbisch 133, 226
Schwartz, Peter 29
Schwartzert, Philipp *siehe* Melanchthon, Philipp
Schwarz, Michael Viktor 9
Schweidnitz 191
Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer 150
Seitenstetten 93
Seneca 67–69, 85
Serenissima *siehe* Venedig, Republik
Sibiu (Hermannstadt) 298–300
– Brukenthal Museum 300
Siebenbürgen (Transylvanien, Transylvania), Siebenbürger (Transylvanian), siebenbürgisch 10, 13 f., 52, 173, 291–293, 295, 297–301
Siebenbürger Sachsen (Transylvanian Saxons) 295, 298
Siebenbürger, Hans 174, 293, 295, 298, 300
Siebenbürger, Sigmund 293
Siebenbürger, Thoman (Gerhardt) 293
Siebenhirter, Johann 52, 57
Siena 65, 173
– Pinacoteca Nazionale 60
Sighart, Veronika *siehe* Piesch, Veronika
Sighișoara (Schässburg) 296–300
Sigmund von Luxemburg, Kaiser 11, 25–27, 36 f., 80, 144, 188 f., 191, 194 f., 198, 255
Sigismund von Tirol 11, 66–69, 82, 87, 95
Singer, Elisabeth 99
Singriener, Hans 337
Sizilien 120
Slowakei 264
Snell (Snellius), Willebrord van Roijen 168
Snellius *siehe* Snell, Willebrord van Roijen
Socrates 154
Söding, Ulrich 13, 203, 344
Sosos 120
Southern Germany *siehe* Süddeutschland
Spanien (Hispania) 135
St. Florian 174
St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana 132, 160
St. Lambrecht, St. Lambrecht 275–277, 279 f., 282 f., 287–289

- Peterskirche (Pfarrkirche St. Peter) 13, 284, 286–289
– Schlosskapelle 13, 283 f., 286–289
– Stift 13, 275, 283 f., 286, 288 f.
– Stiftskirche 282
– Stiftsmuseum 275, 287
St. Petersburg, Eremitage 277
St. Wolfgang 296 f., 301
Stabius (eig. Stöberer), Johannes 166
Steiermark (Styria) 35, 86, 187, 275, 289
Stein an der Donau 265
Stephanus Pictor 299 f.
Steyersberg, Schloss, Gräflich Wurmbrand'sches Archiv 127
Stöberer, Johannes *siehe* Stabius, Johannes
Stockholm, Nationalmuseum 138
Stoß (Stoss), Veit 222, 271
Straßburg, Straßburger 146, 150, 161 f., 265
Strauss, Wolfhard, Abt von St. Emmeram zu Regensburg 193
Strayff, Thomas 13, 261, 263, 268 f., 271
Strengberger, Caspar 152
Stuhlweißenburg (Fehérvár, Székesfehérvár), Stuhlweißenburger 303, 306, 313, 323
Stuttgart, Landesmuseum 226
Styria *siehe* Steiermark
Subofores 154
Suckale, Robert 229, 293
Süddeutschland (Southern Germany), süddeutsch 33, 98, 167, 205 f., 227, 335
Südniederlande, südniederländisch 116, 119, 124–126
Südtirol 24
Suida, Wilhelm 208 f.
Suppan, Joachim, Abt von St. Lambrecht 286
Sweiker, Paul 92
Székesfehérvár *siehe* Stuhlweißenburg
- Tajov 264
Takács, Imre 293
Tamsweg, Tamsweger 57, 201, 282 f.
– St. Leonhard (ob Tamsweg) 219, 275, 283, 288 f.
Tárnava (Großprobstdorf, Tárnava) 173, 300 f.
Tartlau *siehe* Prejmer
Tedenhamer, Hieronymus 330
Telle, Joachim 144, 147
Terenz 70, 72, 84, 92, 138
Tertullian 93
Theophilus 154
Thomas de Hungaria, Frater 93
Thuróczy, Johannes 305, 318–320
Tichtel, Johannes 71
Tichter, Michel 265
Tif, Armand 9, 11, 128, 345
Timmermann, Achim 240
Tárnava *siehe* Tárnava
Tirol, Tiroler 98 f., 187, 208, 284
Toskana, toskanisch 127, 129, 139, 208
Transsylvanien (Transylvania) *siehe* Siebenbürgen
Transylvanian Saxons *siehe* Siebenbürger Sachsen
Trapezunt, Georg von 92, 314
Traut, Wolf 335
Traversari, Ambrogio 70
Treitzsaurwein von Ehrentreitz, Marx 267, 271
Trient, Trienter 88 f.
Trier 187
Trithemius, Johannes 336
Troja 248 f., 251, 256, 259
Troppau (Opava) 199, 277
Tucher, Adelheid 173
Tuchermeister *siehe* Meister des Tucheraltars
Tulln 38
Tumerstorfer, Familie 219
Türken, türkisch 47, 63, 180, 182, 262
- Ulm, Ulmer 124, 193, 196, 212, 214, 218, 224, 227, 255
– Besserer-Kapelle 211, 214, 216
– Münster 217 f.
– Rathaus 224
Ulsted (Ulsted), Philip 150
Ungarn (Hungary), ungarisch (Hungarian) 10 f., 14, 36 f., 69 f., 75, 93, 105 f., 111, 134, 176, 187, 189–191, 219, 229, 291, 300, 303–306, 314, 320–323
Upper Austria *siehe* Oberösterreich
Uppsala 135
Utrecht, Utrechter 116, 118, 123, 129
- Valentinus Pictor 297–301
Van der Vyver, Annette 9
Van Eyck, Brüder 12, 118, 124, 173, 196, 212, 215 f., 218
Van Eyck, Hubert 123, 227
Van Eyck, Jan 123, 193, 211, 227
Vandalusia *siehe* Andalusien
Varie, Simon de 126
Vasari, Giorgio 115, 127
Vatikanstadt 135
Vegetius 68
Vegio, Maffeo 67
Venanson, Kapelle Saint-Sébastien 241
Venedig, venezianisch 25, 133, 149, 165, 179 f.
Venedig, Republik (Serenissima) 25
Veneto 24
Vergerio, Pier Paolo 67
Vergil 68, 70
Vernerus, Johannes *siehe* Werner, Johannes
Verona, Veroneser 11, 23–26
– Santa Maria Antica 23
– Santa Maria della Scala 23
– Stadtpalast der Della Scala 23
Victorinus, Marius 92
Vienna, Viennese *siehe* Wien, Wiener
Vietor, Hieronymus 337
Vijd, Jodocus 220
Villa Dei, Alexander de 76, 90, 92
Visconti, Bernabò 25
Visconti, Familie 25
Visconti, Gian Galeazzo 26
Visconti, Lucia, Gräfin von Kent 25 f.
Visconti, Viridis 25
Vitéz, Johannes, Erzbischof von Gran 93
Vlad III. (Vlad the Impaler), Woiwode der Walachei 300
Vlad the Impaler *siehe* Vlad III.
Vladislaus II Jagiellon *siehe* Vladislav II.
Vladislav II., König von Böhmen und Ungarn 300
Vorderösterreich 271
Votivtafelmeister *siehe* Meister der St. Lambrechter Votivtafel
- Wagendorfer, Martin 71
Waldenser 41
Wappenmaler, Erster 322
Wappenmaler, Zweiter 318, 320–322
Weimar 325
– Herzogin Anna Amalia Bibliothek 143
Weißpriach, Burkhard II. von, Erzbischof von Salzburg 57
Weiten, Pfarrkirche 269
Wendel, Kaspar 69
Weniger, Matthias 225, 331
Wenzel IV., König 74 f., 132, 255, 257
Werdenberg, Hugo von 134
Werner (Vernerus), Johannes 166
Wien (Vienna), Wiener (Viennese) 9–14, 20 f., 23–27, 29, 32 f., 35 f., 39–43, 46 f., 50, 52–54, 57, 59, 61, 63, 65, 69, 71 f., 74, 76, 82, 87, 91–94, 97–102, 104–108, 110 f., 115, 126–129, 132, 135, 138 f., 143, 152 f., 156, 163, 165–169, 171–176, 179–183, 188 f., 194 f., 197–201, 203, 205 f., 208, 210–212, 214, 217–222, 224, 226 f., 233, 235, 238, 245, 247–249, 259, 262, 265, 267 f., 275, 277, 279, 282 f., 288 f., 291–293, 295–301, 303–306, 314, 321, 323, 326, 329 f., 332–339
– Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie 326
– Am Hof 11, 111
– Augustinerkirche 24
– Bäckerstraße 45, 50, 63
– Belvedere (Österreichische Galerie Belvedere) 9, 179, 205, 221, 276, 296, 300, 326
– Bognergasse 51
– Bundesdenkmalamt 262
– Burg *siehe* Hofburg
– Bürgerschule zu St. Stephan 65, 72, 76, 94 f.
– Burgkapelle 288
– Collegium ducale *siehe* Herzogskolleg
– Dom Museum 205, 277
– Dominikanerbastei 47
– Dominikanerkirche 11, 46, 54, 56 f., 63, 176, 179; ehem. Heiliggeistkapelle 47, 51, 63
– Dominikanerkloster (Dominikanerkonvent) 9, 11, 42, 46 f., 51 f., 54, 56 f., 59–61, 63, 83, 299
– Erdberg 11, 24, 32, 38
– Fleischmarkt 45, 63, 111
– Franziskanerkloster 93
– Graben 176 f., 293
– Grabengasse 177
– Hasenhaus 178
– Haus-, Hof- und Staatsarchiv 12, 126
– Heiligenkreuzerhof 51
– Herzogskolleg (Collegium ducale) 42, 45 f.
– Himmelfortkloster 39
– Hofbibliothek 74, 134, 140, 304
– Hofburg 14, 127, 219, 299
– Hoher Markt 293
– Jordanhaus 29, 33, 43
– Judenplatz 29, 36, 43
– Jüdischer Friedhof 288
– Kaiserliche Rüstkammer 107
– Karmelitenkirche am Hof (heute: Kirche zu den Neun Engelschören) 12, 27, 195, 203, 205, 219
– Kärntner Straße 178
– Kelhaimerburse 45
– Kirche zu den Neun Engelschören *siehe* Karmelitenkirche am Hof
– Kodrei Goldberg 45
– Kohlmarkt 110, 219
– Kunsthistorisches Museum 9 f., 12, 126, 129, 169, 326, 330, 336, 339
– Lichtensteg 50
– Lilienburse 45
– Maria am Gestade 172, 275, 299
– Maria-Magdalena-Kloster 39
– Meidling 38
– Michaelerkirche *siehe* St. Michael
– Minoritenkirche 299
– Neuer Markt 219
– Österreichische Galerie Belvedere *siehe* Wien, Belvedere
– Österreichische Nationalbibliothek 9, 13, 42, 74–76, 81, 84, 87–89, 92–94, 117, 119, 126, 128, 132–135, 138, 140, 143 f., 149, 154, 156, 247, 259
– Österreichisches Staatsarchiv 115, 129
– Passauer Hof 172
– Peterskirche 176
– Postgasse 45
– Prediger Steig 45 f.
– Predigerkloster 83
– Rathaus 110 f.
– Riemergasse 45

- Rosenburse 45
- Schärdingerburse 45
- Schlesierburse 45
- Schlierstadtburse 45
- Schottenstift (Schottenkloster) 9, 38, 59, 293, 295–297, 299, 326
- Schranne 110
- Schultergasse 110
- Schwaigerburse 45
- Seilergasse 176–178
- Sonnenfelsgasse 50
- St. Dorothea 275
- St. Laurenz 111
- St. Michael (Michaelerkirche) 220, 227, 269
- St. Stephan (Stephansdom, Stephanskirche) 10 f., 13, 20 f., 24, 26 f., 35, 43, 46, 126, 128, 173, 176, 181 f., 187, 203, 205, 217, 219, 262, 265, 269, 275, 293, 299, 335 f.
- Stadt- und Landesarchiv 104
- Stadtmauer 46, 56, 172 f., 182
- Stephansdom (Stephanskirche) *siehe* St. Stephan
- Stephansfreithof 20
- Stock-im-Eisen-Platz 177
- Stubentor 11, 46 f., 51
- Stubenviertel 11, 45, 47, 50 f., 54, 57, 63
- Synagoge 36, 42 f., 288
- Tuchlauben 51, 63
- Universität 9–14, 33, 37 f., 42 f., 45 f., 50, 52, 54, 57, 59, 71 f., 74, 92, 126, 128, 166 f., 169, 171, 245, 283, 288, 291, 301, 305, 334, 337
- Widmer Tor 219
- Wien Museum 11, 20, 111, 171
- Wipplingerstraße 39
- Wollzeile 45, 50 f., 63
- Würfelburse 45
- Zeughaus 11, 98 f., 101, 104, 107, 111, 140
- Wiener Neustadt (Neustadt), Wiener Neustädter 12 f., 52, 65, 67, 69 f., 126–129, 132, 134, 229, 245, 262 f., 265, 267, 269, 271, 293, 304
- Burg 127, 267
- Dom 268 f., 271
- Georgskapelle (Georgskirche) 128, 226
- Kollegiatsstift 126 f.
- Militärakademie 229
- Monhayt-Kapelle 269
- Neukloster 13, 128
- Neuklosterkirche 90, 128, 227
- Propstei- und Pfarrkirche (ehem. Dom) 127, 261
- Wiener Raum 9, 12, 20, 26, 65, 72, 165–167, 247, 303
- Wiener Zeichner der Dominikanerheiligen 60 f.
- Wihlidal, Clemens 9
- Wilhelm von Reichenau, Bischof 92
- Wilhelm, Herzog von Steiermark, Kärnten und Krain 282
- Wilhelmus Martinus, Alchemist 132
- Wimpfen 98
- Winterburger, Johannes 329, 335
- Winterthur 14, 98 f.
- Sammlung Oskar Reinhart 329
- Winthager, Wolfgang 72
- Wintzig, Petrus 143
- Wismar, Hospitalkirche zum Heiligen Geist 241
- Wittelsbacher, Familie 25
- Wittenberg, Wittenberger 14, 101, 325, 332 f., 336, 338 f.
- Universität 330
- Witz, Konrad 123 f., 129, 173, 193, 215 f., 218, 227
- Wolfenbüttel 135
- Herzog August Bibliothek 144, 149, 159, 161
- Wolfhard von Lavant, Bischof 283
- Wolfstain, Erhardt (Meister Erhardus) 291, 293
- Wolgemut, Michael 94, 332
- Wolmuet, Bonifaz 178, 182
- Wonisch, Othmar 286
- Wuldersdorf, Jakob von 46
- Wünsch, Josef 229
- Wurm, Hans 180
- Wuttke, Dieter 165
- Xenophon 94
- Ysidorus 154
- Zachman, Mathias 52
- Zagreb 306
- Zahn, Joseph 286
- Zeisler, Stefan 10
- Zentraleuropa, zentraleuropäisch *siehe* Mitteleuropa, mitteleuropäisch
- Zerke, Jude 34 f., 43
- Zimmern, Froben Christoph von 133 f.
- Zirfas, Jörg 19
- Znaim (Znojmo) 188, 218 f., 221
- Znojmo *siehe* Znaim
- Zöhl, Caroline 11, 345
- Zsupán, Edina 14, 345
- Zürich, Zentralbibliothek 163
- Zwettl 333
- Stift 152
- Zwickau 98 f., 105