

MEDIAEVISTIK

Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung

Begründet von Peter Dinzelbacher
Herausgegeben von Albrecht Classen

Band 28 · 2015

das Werk sowohl in der Regional-, Wirtschafts-, Sozial- als auch in der spätmittelalterlichen Rechtsgeschichte einordnen, da es in allen Bereichen interessante Teilaspekte aufweist.

*Andreas Raffener · Dreiheiligengasse
8D/14 · I-39100 Bozen · andreas.raffener@
yahoo.de*

Horst Rupp, Hrsg., *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit. Lindenberg i. Allgäu: Kunstverlag Josef Fink, 2015, 192 S., zahlreiche farbige Abb.*

Wenngleich Giotto unangefochten als der große Meister seiner Zeit gilt, kann man an vielen Orten nördlich von Italien, vor allem in Südtirol und in Graubünden, durchaus parallele Kunstwerke finden, die den Vergleich mit ihm nicht zu scheuen haben. Sie haben aber bis heute in der Kunstgeschichte nur relativ wenig Anerkennung gefunden, weil wir uns zu sehr in einem hierarchischen Denken befinden, das die wirtschaftspolitischen Zentren, wo die bedeutendsten Bilder oder Skulpturen entstanden, eindeutig bevorzugt zu Ungunsten der Provinz, wie z. B. Bozen oder Waltensburg in der Nähe von Chur, was aber im Zuge des gegenwärtigen, d. h. postmodernen Wissenschaftsverständnis anzugreifen oder zu bezweifeln wäre. Dort war der sogenannte Waltensburger Meister tätig, dem sich die Beiträger zum vorliegenden Band widmen, die ihre den gedruckten Fassungen zugrundeliegenden Vorträge auf einer Tagung in Waltensburg vom 3. bis 5. Oktober 2014 gehalten hatten.

Zwar liegen schon wichtige Forschungen zur Kunstgeschichte Graubündens und auch zum Waltensburger Meister vor, die

der Organisator der Tagung und Herausgeber dieses Bandes in der Einleitung kritisch sichtet und würdigt, aber wesentliche neuere Einsichten sind schon lange nicht mehr entwickelt worden, und es fehlt an vergleichenden Studien, die die Leistungen dieses Künstlers angemessen einzuschätzen in der Lage wären. Der vorliegende Band will diesem Desiderat entgegenkommen und es z. T. füllen, was den Autoren, um es gleich vorwegzuschicken, durchaus gelungen ist, auch wenn damit noch lange nicht alles erschöpfend behandelt worden wäre.

Iso Camartin entwirft knapp einen kulturhistorischen Rahmen zum vierzehnten Jahrhundert, das er bestimmt sieht durch Giotto, Guillaume de Machaut und Francesco Petrarca, was so sicherlich richtig ist, aber zugleich etwas zu schlicht wirkt, denn die Forschung ist doch erheblich über die Erkenntnisse von Jan Huizinga (1919) und Barbara Tuchman (1978) hinaus vorangeschritten und hat wesentlich komplexere Erklärungsmodelle entwickelt, die sich schon lange nicht mehr mit diesen drei Namen zufriedengeben. Florian Hitz vermag es, auf Grund schon lange bekannter, bisher aber vernachlässigter historischer Quellen Berchthold den Maler als den Schöpfer der um 1300 entstandenen Fresken im Schlossturm zu Maienfeld zu bestimmen und deutet an, ohne dies klar auszusprechen, dass er als der Lehrer oder Autoritätsfigur des Waltensburger Meisters angesehen werden könnte. Die Argumentation bleibt so sehr in der kritischen Auseinandersetzung mit der Forschung verhaftet, dass kein klarer Standpunkt sich herauschält. Immerhin trifft wohl mit Sicherheit zu, dass Berchtholds Werk im Zusammenhang mit der Manessischen Liederhandschrift stand (also weltliche Motive und gleicher Stil), während der Waltensburger Meister mehr in Richtung von Giotto

gestanden haben könnte, was aber Hitz nicht explizit zur Sprache bringt.

Simona Boscani Leoni behandelt die Außenfresken des Meisters in Waltensburg, die offensichtlich dazu gedient haben mochten, den Stifterfamilien die Möglichkeit zu bieten, direkt visuell an Gott um seine Hilfe anzuflehen. Susanne Hirsch weist darauf hin, mit was für einer Vielfalt der Meister seine Werke schuf, wenn man an die unterschiedlichsten Motive und Strukturgestaltungen denkt und berücksichtigt, wie hier Monumental-, Architektur- und Quadermalerei zum Zuge kommen, die zeitgenössische Parallelen aufweisen (Manesse Handschrift, aber auch Giotto), dennoch eigenständiger Natur sind.

Den wichtigsten Beitrag hat der Herausgeber selbst geliefert, indem er über die Gestaltung der Juden im Passionszyklus des Waltensburger Meisters reflektiert, der ganz bewusst stark antijüdische Elemente aufgenommen hatte, was die frühere Forschung weitgehend ignorierte. Während meistens in anderen Bildwerken mit diesem Motiv einfach römische Soldaten auftreten, die die Torturen und die Kreuzigung selbst durchführen, hat der Meister explizit die Juden dafür verantwortlich gemacht und diese genau als solche markiert, was uns einen Hinweis für die genauere Datierung liefern könnte, nämlich nach 1347/1348, als in Folge der Pest große Judenpogrome stattfanden. Dies würde dann auch gut das Auftreten des Heiligen Stephan erklären, dessen nackter Körper von Pestpfeilen durchbohrt wird, die für die Strafen Gottes an der Menschheit eintreten, die sich, vertreten durch die Juden, an Christus schuldig gemacht habe (99). Dies würde auch die Betonung der Jungfrau Maria erklären, die im Zuge der neuen Judenfeindschaft als extremer Gegenpol auftrat, d. h. als die

Gebälerin Christi (Theotokos), weswegen an vielen Orten die Synagogen abgerissen und durch Marienkirchen ersetzt wurden. Ob sich aber dies hier so genau nachweisen lässt, wird mir nicht ganz ersichtlich, denn die von Rupp erwähnten Legendenerzählungen finden hier nicht ihren Niederschlag.

Gerhard Simon behandelt die ebenfalls von diesem Meister geschaffenen Fresken in der Kapelle St. Maria Magdalena in Dusch ob Paspels und in der Kirche Sogn Gieri in Rhäzüns, die er als Frühstufen in seiner künstlerischen Entwicklung bezeichnet. Annegret Diethelm argumentiert recht überzeugend, dass sich in den Fresken des Meisters konkrete Signale finden lassen, die die menschliche Gestalt in allen Details zum Ausdruck bringen (Füße, der nackte Körper, Stehen, Gehen, Sitzen etc., Gebärden usw.), wodurch eine wachsende Realitätsnähe sich bemerkbar mache. Die losen Enden der Freskenbilder seien, so David Ganz, nicht ein Beleg für die fragmentarische Struktur dieser Werke, sondern ein wichtiger Teil der theologischen Lehre, weil der Betrachter eben nicht auf ein fertiges Bild schaue, sondern sich angesichts dieser Fresken sozusagen auf der Schwelle zum Jenseits wiederfinde. Auch wenn sich die Kunst des Meisters als verwandt mit oder kopiert von Giotto erweise, sei damit keineswegs ein hierarchisches Verhältnis vorgegeben, vielmehr verdiene dieser Meister unsere hohe Anerkennung, ohne den Vergleich mit dem italienischen Vorbild fürchten zu müssen. Hier gälte es, erheblich weiter auszuholen und auch stärker theoretisch nachzudenken, als es der enge Rahmen des Aufsatzes zulässt.

Zuletzt berichten Oskar Emmenegger und Anna Coello über Maltechnik, Einflüsse und die Problematik der Restaurierung von 1934, behandeln also die einzelnen historischen

Stufen des Illustrationsprogramms schon im Mittelalter und führen uns bis in die jüngere Vergangenheit, als sie 1964 mit ihren eigenen Untersuchungen zur Konservierung und Restaurierung begannen.

Der Band endet mit dem Literaturverzeichnis, einer Liste der AutorInnen und dem Bildnachweis.

Albrecht Classen

Rainer Welle, ... vnd mit der rechten faust ein mordstuck. Baumanns Fecht- und Ringkampfhandschrift. Edition und Kommentierung der anonymen Fecht- und Ringkampfhandschrift Cod. I.6.4^o2 der UB Augsburg aus den Beständen der Öttingen-Wallersteinischen Bibliothek. 2 Bde. Kommentarband, Tafelband. München: Herbert Utz Verlag, 2014,

Bei dieser zweibändigen Ausgabe handelt es sich um die Wiedergabe der Ringkampfhandschrift Cod. I.6.4^o2 der Universitätsbibliothek Augsburg vom späten 15. Jahrhundert und einem Kommentarband. Albrecht Dürer könnte einer der frühen Besitzer gewesen sein und benutzte sie jedenfalls als Vorlage für sein eigenes Werk zu diesem Thema, *Oplodidaskalia* von 1512, aber es bleibt unklar, wann, wo und von wem dieses Werk geschaffen wurde, und wer diese Handschrift in Auftrag geben hatte.

Zum Tafelband braucht man eigentlich nur wenig zu sagen, weil er in seiner hohen Reproduktionsqualität für sich selber spricht. Gemeint ist, dass die Handschrift schlichtweg abgebildet wird, wobei am Ende nur noch die Abbildungen des Koperts hinzukommen, die Notationen enthalten, die nicht mehr entschlüsselt werden.

Im Kommentarband wird sehr viel wichtige Information geliefert, aber die wesentlichste ist schwer aufzuspüren. Dafür findet man online u. a., dass dieser Codex Wallerstein (wie bisher so genannt, freilich etwas missverständlich) aus dem 16. Jahrhundert drei Werke zum Fecht- und Ringkampf aus dem frühen bzw. späten 15. Jahrhundert enthält (siehe dazu unten). Michael Baumann war ein Söldner in Augsburg, der zwischen 1471 und 1498 in den Steuerlisten auftaucht und diese Handschriften im persönlichen Besitz hatte und sie wahrscheinlich in Auftrag gegeben hatte (http://en.m.wikipedia.org/wiki/Codex_Wallerstein). Zweikampfautooren des Spätmittelalters waren darauf angewiesen, ihre Erklärungen bildlich vorzuführen, und so kennen wir ca. 7800 einschlägige Abbildungen, also mehr als praktisch in allen anderen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Trotzdem hat sich die Forschung bisher nur sehr wenig mit diesem Codex auseinandergesetzt, wie Welles kritischer Überblick vor Augen führt. In der Augsburger Bibliothek liegen noch acht weitere solche Werke, weswegen der Autor die Spezifizierung der Bezeichnung wie auf dem Titel vorschlägt. Eine Reihe von Wissenschaftlern hat Baumanns Buch bereits herausgegeben versucht, was zu verschiedenen, nicht immer glücklichen Resultaten geführt hat; zuletzt von Gregorz Żabinski (2002). Daher ist die Faksimileausgabe besonders zu begrüßen, die es uns ermöglicht, die Handschrift sehr genau selbst zu studieren; allerdings ist heute eine vollständige digitale Fassung doch vorzuziehen (siehe jetzt http://wiktenauer.com/wiki/Codex_Wallerstein_%28Cod.I.6.4%C2%BA.2%29).

Im Kommentarband geht es nicht darum, diesen Text ‚literar‘historisch einzuordnen, sondern die Handschrift selbst so genau wie