



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Tacuinum sanitatis in medicina

Codex Vindobonensis Series nova 2644

der Österreichischen Nationalbibliothek

Studien

Verfasserin

Regina Hadraba

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Dank

Einführung	5
1 . Forschungsstand	7
2. Herkunft und Typus der illuminierten Tacuinum-Handschriften	9
3. Tacuinum-Handschriften	11
3.1. Ms. 1041, Lüttich	11
3.2. Ms. Nouvelles acquisitions latines 1673, Paris	13
3.3. Codex serie nova 2644, Wien	14
3.4. Ms. 4182, Rom	14
3.5. Ms. 3054, Rouen/ Ms. Leber 1088, Liechtenstein	15
3.6. Ms. Latines 9333, Paris	15
3.7. Ms. C. 67, Granada	16
3.8. Codex Vindobonensis 5264, Wien	16
3.9. Codex Vindobonensis 2396, Wien	17
4. Das Wiener Tacuinum, Codex s. n. 2644	17
4.1. Herkunft und Auftraggeber	17
4.2. Äußere Beschreibung der Handschrift	20
4.3. <i>Don't ask for the meaning, ask for the use!</i>	21
4.4. Herkunft und Struktur des Textes	24
4.5. Die Bilder. Innovation und Tradition in der Miniaturenwerkstatt	28
4.5.1. <i>Liustichum</i> . Darstellungen in der freien Natur unter besonderer Berücksichtigung des höfischen Aspekts	30
4.5.2. <i>Intestina id est busecha</i> . Einraumhäuser und sozialer Aspekt	33
4.5.3. <i>Aqua salsa</i> und <i>Carnes gazelarum</i> . Die traditionelle Teppichlandschaft zu Land und zur See	40
4.5.4. Der <i>Bäumchenmaler</i>	44
4.5.5. <i>Granata acetosa</i> und <i>Citonia</i> . Frauen und Männer à la mode	46
4.5.6. <i>Ventus occidentalis</i> . Die Winde und ihre Darstellungsformen	51
4.5.7. <i>Ira</i> , der Zorn. Narratives in und zwischen den Bildern	55
4.5.8. Der <i>andere</i> Meister	61
4.5.9. <i>Glandes</i> . Eicheln für das Antoniusschwein. Armut im Mittelalter	64

Resümee	69
Literaturverzeichnis	73
Abbildungsverzeichnis	77
Abbildungen	82
Zusammenfassung	113
Lebenslauf	115

Für meine Tochter Katharina.

Dank

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, *Mathilde* und *Josef Hadraba*, die mir durch praktische und tatkräftige Unterstützung während des Studiums den Alltag wesentlich erleichterten.

Herrn *Univ.-Doz. Dr. Robert Hofians* danke ich von Herzen für die mentale Begleitung seit Beginn meines Studiums und für die Erweiterung meines Bücherbestandes durch wichtige Fachliteratur.

Für das Korrekturlesen bedanke ich mich bei Frau *Mag. Rita Hofmann*.

Ganz besonders bedanken möchte ich mich vor allem bei *Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz*, der mir durch seine Begeisterung für die Buchkunst viele neue Ansätze in der Betrachtung vermittelte.

Bei Frau *Dr. Costanza Cipollaro* und Frau *Dr. Regina Cermann*, die mir bei wichtigen Fragen der Heraldik zu Hilfe kamen, bedanke ich mich ganz herzlich und ebenso bei Frau *Dr. Christine Beier*, die mir wertvolle Hinweise zur Literatur des Pächt-Archivs zukommen ließ.

Zuletzt möchte ich mich ganz besonders herzlich bei meiner Studienkollegin und Freundin *Michaela Seif* bedanken, die mir bei Fragestellungen anteilnehmend und konstruktiv zur Seite stand, die mir bis zuletzt mit wichtigen Anmerkungen weiterhalf und die Diplomarbeit lektorierte.

Einführung

Der Codex 2644 s. n. der Österreichischen Nationalbibliothek, bekannt unter dem Titel *Tacuinum sanitatis in medicina* oder auch als das *Hausbuch der Cerruti*, ist Teil einer Serie von Tacuinum-Handschriften, die im ausgehenden 14. Jahrhundert im oberitalienischen Raum großen Anklang fanden. Auffallend sind die zahlreichen beinahe blattfüllenden Miniaturen, die durch ihre erzählerischen Inhalte besonders ins Auge stechen. Diese ansprechenden Darstellungen sind häufig in der Fachliteratur aber auch in der populären Literatur als Illustrationen oder visueller Aufputz anzutreffen. Zuletzt fand ich sogar eine Darstellung als Etikett einer Ölflasche in einem umbrischen Seminarhotel. Zumeist werden die Miniaturen als Einzelbilder verwendet, um die mittelalterliche Lebensweise zu illustrieren. Kaum einem Betrachter ist bewusst, dass sie einer umfangreichen Bilderfolge des späten Trecento angehören.

Wie sieht es nun mit dem gesamten Codex aus? Wie viel erfährt man beim Durchblättern tatsächlich über die Lebensweise im ausgehenden 14. Jahrhundert?

Produktion und Rezeption eines Buches unterlagen einer anderen Vorstellung, als es heute der Fall ist. Die Produzenten der Kunstwerke verfolgten keinen Selbstzweck, vielmehr sollte ihre Kreativität genutzt werden, um einen optimalen Kommunikationserfolg beim Publikum zu erzielen. Das bedeutete, dass visuelle Medien einen Zweck zu erfüllen hatten, der ein grundlegendes Einverständnis mit dem Publikum (zu dem auch der Auftraggeber zählte) voraussetzte.¹ Nur unter dieser Prämisse können anhand der Darstellungen Rückschlüsse auf die Lebensweise gezogen werden.

Von Bedeutung war auch die Wahl des Mediums. Im Fall des Wiener Tacuinums handelt es sich um das Medium Buch, das nicht in erster Linie als Leselektüre gedacht war, sondern als Bilderhandschrift und damit etwas anderen Voraussetzungen zu folgen hatte. Das Buch als gemaltes oder gezeichnetes Unikat bedeutete einen ganz besonderen Wert; es erlebt in der zeitgenössischen Kunst eine Renaissance, die an den Gedanken der Einzigartigkeit und Kostbarkeit dieses Mediums wieder anknüpft. Der große Unterschied besteht jedoch hinsichtlich der Zweckgebundenheit der mittelalterlichen Produktion. Mit der Wiederaufnahme dieses Mediums in den Bereich der künstlerischen Gestaltung schließt sich jetzt, im Technologiezeitalter, ein Kreislauf, der vor beinahe zweitausend Jahren mit der Urform des Buches, dem Codex, begonnen hat.²

¹ Vgl. Schwarz 2002, S. 20f.

² Vgl. Jakobi-Mirwald 2004, S. 118f: Der Begriff Codex leitet sich vom lateinischen *caudex*, Holzklotz, ab und bezeichnet eine mit Wachs bestrichene Holztafel, die als Notizblock diente. Zu Beginn der Entwicklung wurden zwei solcher Wachstafeln zusammengebunden. Der Übergang vom Notizblock zum Buch in Form des Codex dauerte vom 1. bis zum 4. Jahrhundert. In dieser Zeit existierten beide Beschreibstoffe.

Das zeitgenössische Künstlerbuch entsteht aufgrund einer freien Entscheidung und nach einem kreativen Konzept einer Künstlerin oder eines Künstlers. Darin liegt der grundlegende Unterschied zur mittelalterlichen Unumgänglichkeit der handwerklichen und auftragsabhängigen Produktionssituation.

Dass der Wiener Codex s. n. 2644 mit über 200 Miniaturen ausgestattet ist, macht ihn zu einer ganz reichen Quelle für mittelalterliche Betrachtungen. Selbst heute, in einer Zeit der medialen Bilderfluten, üben die Miniaturen zuweilen im Einzelnen aber auch in ihrer Zusammenschau einen besonderen Reiz aus.

Die Gesamtkonzeption der Handschrift stellt eine immense Leistung des mittelalterlichen Werkstattleiters dar, denn ihm oblag die Aufsicht über die Arbeit mehrerer Mitarbeiter, die in einer bestimmten Zeit ein gemeinsames *Auftrags*-Werk anfertigen sollten. Diese Einsicht brachte mich letztendlich zu der sehr subjektiven Fragestellung, die meine Arbeit begleitete: Wie würde *ich* die Ausführung dieser Handschrift bewältigen? Mit dieser Frage versuchte ich, mich dem reich bebilderten Werk zu nähern, um herauszufinden, wie ein Meister einer Buchwerkstatt vorgegangen sein könnte.

Um mich einem möglichen Konzept annähern zu können, musste ich eine weitere Frage mit einbeziehen: Welche Vorgaben und Materialien waren vorhanden, mit denen sich das kreative Potenzial seiner Mitarbeiter effizient nutzen ließ?

Bei der Beantwortung dieser beiden Fragen erwiesen sich zahlreiche frühe Forschungsergebnisse als sehr hilfreich und im selben Ausmaß bezog ich aktuelle Positionen aus der Fachliteratur kritisch mit ein.

Auf die Erkenntnisse namhafter Kunsthistoriker wie Julius Schlosser, Betty Kurth oder Otto Pächt greife ich daher im Laufe meiner Arbeit immer wieder gerne zurück. Durch deren umfangreichen Vergleiche und die daraus resultierenden Erkenntnisse können malerische Konzepte, die in der Werkstatt zur Verfügung standen, aufgezeigt werden.³ Darüber hinaus waren die Vorgaben des Auftraggebers und das Potenzial an Mitarbeitern bestimmend für das Endresultat einer Handschrift.

Was in diesem Fall ökonomisch und simplifizierend erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlichster Gegebenheiten. Nicht vergessen werden darf bei der Analyse, dass es sich immer noch um eine Sicht aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts handelt, einem Jahrhundert, in dem das Medium Buch einem abermaligen Veränderungsprozess unterliegt, dessen Entwicklungsgeschichte mit den Wachstafeln begann und derzeit beim E-Reader angekommen ist.

Der Wiener Codex s. n. 2644 entstand zum Ende des 14. Jahrhunderts, in einer Zeit also, in der sich die Haltung des Menschen zu seiner Umwelt veränderte. Die allegorisierende

³ Vgl. Schwarz 2002, S. 19f. Solche malerische Konzepte wurden häufig durch Musterbücher verbreitet.

Dimension des Bildes wandelte sich zu einer realistischeren Darstellungsweise, und „diese Entwicklung fiel mit dem Ende der Geschichte der Buchmalerei zusammen und war gleichzeitig ihr Höhepunkt“⁴. Der oberitalienische Ursprung der Handschrift integriert diese in ein Umfeld, das im Trecento wichtige Impulse innerhalb des europäischen Kulturtransfers aussandte. Wanderkünstler und Musterbücher ermöglichen diesen Transfer. Schmidt spricht im Fall des bedeutendsten Erneuerers, Giotto, gar von einer „Musterbuch-Giotteske“. Die Maler entnahmen die neuen Architekturformen, die Rückenfiguren oder andere ikonographische Innovationen den zahlreich zirkulierenden Musterbüchern.⁵ Dynastische Verflechtungen zwischen den europäischen Höfen taten ihr übriges, um den kulturellen Austausch zu ermöglichen, was schließlich zur Entstehung des *Internationalen Stils* beitrug.⁶

Von diesem Hintergrund aus betrachtet, erweist sich auch das Wiener Tacuinum als ein Konglomerat aus innovativen Bildinhalten, traditionellen Vorgehensweisen, speziellen Werkstattgegebenheiten und wichtigen Auftraggeberwünschen. Die so entstandene Bilderhandschrift soll in der folgenden Arbeit auf seinen zeitlichen Kontext und auf seine inhaltlichen Muster hin beschrieben werden.

1. Forschungsstand

Die Miniaturen des Wiener Tacuinums werden aufgrund ihrer lebendigen Gestaltung und ihrer umfassenden Thematik häufig als Illustrationen für mittelalterliche Lebensweise herangezogen. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern sie tatsächlich die Zustände um 1400 in Mitteleuropa repräsentieren.

Julius Schlosser war der erste, der sich 1895 in seinem Artikel *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfliche Kunst des XIV Jahrhunderts*⁷ mit dieser Handschrift auseinandersetzte. Im Zuge seiner Recherchen lokalisierte er die Handschrift nach Verona. Den Grund für diese Annahme lieferte die Dedikationsminiatur auf fol. 3v (Abb. 11), denn er identifizierte das dargestellte Wappen als das der in Verona ansässigen Familie Cerruti. Aus diesem Grund verlieh er der Handschrift den bis heute gebräuchlichen Untertitel *Hausbuch der Cerruti*.⁸

⁴ Smeyers 1999, S. 17.

⁵ Vgl. Schmidt 2005, S. 241: Als eine besondere ikonographische Innovation erwähnt Schmidt neben der Rückenfigur auch den Jubelreigen der Engel.

⁶ Vgl. Schmidt 2005, S. 229f.

⁷ Vgl. Schlosser 1895, S. 144f.

⁸ Vgl. Schlosser 1895, S. 145f.

Betty Kurth widmete sich in ihrem Aufsatz *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*⁹ drei ungefähr zur gleichen Zeit entstandenen Werken aus dieser Handschriftengruppe (Paris ms. lat. 1673, Wien s. n. 2644, Rom Casatanense ms. 4182) und unterstreicht Schlossers veronesische Zuordnung, sie geht sogar so weit, von einer „Werkstatt der *Tacuina sanitatis*“ in Verona zu sprechen, vergleichbar mit anderen Werkstätten beispielsweise in Venedig. Ihrer Meinung nach vollzieht sich in den Handschriften zwar eine „scheinbare Rückentwicklung [der Landschaftsgestaltung]“, aber andererseits ein „neues unmittelbares Verhältnis des Künstlers zur umgebenden Natur“¹⁰. Im Anschluss an diese These beschreibt sie sowohl die lombardischen als auch den internationalen Bezüge innerhalb der Werkstatt.

Otto Pächt bindet in seinem Artikel *Early Italian Nature Studies and The Early Calendar Landscape* die Handschrift sowohl in einen komplexen europäischen als auch in einen intermediären Kontext ein.¹¹ Er verweist dabei auf die zeitgenössischen Dichter, die, wie die Maler, den neu entdeckten Realismus in ihre Dichtung mit einbeziehen.¹² In den italienischen Kalendergedichten, den Sommer- und Wintersonetten des 13. Jahrhunderts, meint er schon eine literarische Version dieser neuen Geisteshaltung zu erkennen. Als Beispiel führt er ein Frühlingssonett an, dessen Schilderung der Natur in etwa den Darstellungen der Fresken im Adlerturm entspricht.¹³

Sonja Grausgruber schrieb 1977 ihre Diplomarbeit über diesen Codex am Institut für Geschichte in Innsbruck unter dem sozialhistorischen Aspekt: *Das Wiener Tacuinum sanitatis als Quelle für das Alltagsleben im Mittelalter*. Anhand konkreter Beispiele in der Handschrift geht sie auf den Wertaustausch der verschiedentlich dargestellten gesellschaftlichen Gruppierungen ein. Trickle-up und Trickle-down Theorien werden in Grausgrubers Text anschaulich erörtert.

2004 brachte die Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft eine verkleinerte Faksimile-Ausgabe des Wiener Codex 2644 heraus, dies ist ein Nachfolgewerk der 1966 erschienenen ersten Edition. Franz Unterkirchner verfasste einen sehr ausführlichen Kommentar zur Handschrift, auch im Hinblick auf die im selben Zeitraum entstandenen Exemplare (Lüttich ms. 1041, Paris ms. lat. n. acq. 1673, Rom ms. 4182 und Wien Cod. ser. n. 2644) und deren bis dato vorhandenen Erkenntnisse von Schlosser, Toesca, Kurth

⁹ Vgl. Kurth 1911, S. 9-104.

¹⁰ Kurth 1911, S. 42.

¹¹ Vgl. Pächt 1911, S. 4f.

¹² Vgl. Pächt 1950, S. 37f.

¹³ Vgl. Pächt 1950, S. 46f: Die Kalendergedichte entstanden am Ende des 13. Jahrhunderts und hatten jeweils den Wettstreit der Jahreszeiten oder der Monate zum Inhalt. Pächt spricht von einer literarischen Paraphrase der Monatsfresken, vor allem in den Sonetten von Folgore da San Gimignano.

und andere Autoren, die im Zuge ihrer Arbeiten immer wieder auf die Tacuinum-Handschriften zurück griffen und wesentliche Zusammenhänge herstellten.

Einen neuen Ansatz bringt 2006 Cathleen Hoeniger in ihrem Buchbeitrag *The Illuminated Tacuinum sanitatis manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400. Sorces, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre*. Hoeniger durchleuchtet die Beziehung zwischen den vier oberitalienischen Handschriften (Lüttich ms. 1041, Paris ms. lat. n. acq. 1673, Rom ms. 4182 und Wien Cod. s. n. 2644) neu. Ausgangspunkt für ihre Argumentationen sind die Forschungen von Vera Segre Lutz, die die Herkunft der Handschrift neu überprüfte und teilweise anderen Ergebnisse lieferte als Julius Schlosser.¹⁴ Auf Hoenigers aktuellsten Ansatz wird in den einzelnen Handschriften auch eingegangen.

2. Herkunft und Typus der illuminierten Tacuinum-Handschriften

Tacuinum war ursprünglich ein arabisches Wort, dem bei der Übersetzung eine lateinische Endung angefügt wurde, es bedeutet so viel wie „Notizbuch“. Im Arabischen lautet der Titel *Taqwim es-sihha*, „es-sihha“ heißt Gesundheit. Verfasser war der arabische Mediziner Ibn Botlan¹⁵, er praktizierte in seiner Heimatstadt Bagdad, wanderte 1047 nach Aleppo weiter, wo er zum Christentum konvertierte. Danach wirkte er in Ägypten, in Konstantinopel, und schließlich verbrachte er seinen Lebensabend in einem Kloster in Antiochien. Dort verfasste er neben dem *Taqwim* auch noch andere medizinische Schriften. Er starb um 1067.¹⁶

Zahlreiche Handschriften in Originalfassung und die lateinische Übersetzung sind Gegenstand der medizingeschichtlichen Forschung, die kürzere Fassung des Textes und vor allem seine zahlreichen Illustrationen werden kunstgeschichtlich erforscht. Eine der lateinischen Übersetzungen diente als Vorlage für den lateinischen Druck im Jahre 1531 in Strassburg, den Hans Schrott verlegte. Michel Herr übertrug den Text ins Deutsche und nannte ihn *Schachtafelen der Gesuntheyt*. *Taqwim* bedeutet auch so viel wie tabellarische Übersicht, die ursprüngliche Handschrift dürfen wir uns ebenfalls in regelmäßige Felder eingeteilt vorstellen, wobei senkrecht jeweils sieben Objekte angeführt wurden, waagrechte und senkrechte Linien systematisierten die Objekte (Abb. 1).¹⁷

Es sind neun arabische Handschriften überliefert, von der lateinischen Übersetzung sind 17 Handschriften erhalten. Der Übersetzer ist nicht bekannt, könnte aber am Hofe König Manfreds in Palermo (1254-1266) tätig gewesen sein.

¹⁴ Vgl. Hoeniger 2006, S. 51f.

¹⁵ Vgl. Fingernagel 2010, S. 140f: Abū 'l-Ḥasan al Muhtār ibn Abdūn ibn Buṭlān.

¹⁶ Vgl. Unterkircher 2004, S. 8f.

¹⁷ Vgl. Unterkircher 2004, S. 7f.

Darstellungen von Pflanzen sind schon aus der Zeit vor dem 6. Jahrhundert überliefert, aber ab diesem Zeitpunkt begann man, aus einem Bilderbuch ohne Text und einem reinen Textwerk ein mit hinreichendem Text versehenes Bilderbuch zu schaffen. Auf diese Art wurde der *Dioskurides* zusammengestellt, obwohl es sich dabei nur um einen alphabetisch geordneten Auszug aus dessen *Materia medica* handelte. Sowohl diese Form des *Dioskurides* als auch andere Herbarien waren im Mittelalter bekannt. Solche illuminierten Bücher von Heilpflanzen dienten als Vorbild, um auch andere Werke ähnlichen Inhalts, die zunächst bilderlos waren, mit Bildern auszustatten. Ein Arzt in Salerno, Platearius, schrieb im 12. Jahrhundert solch ein alphabetisch geordnetes Überblickswerk, das *Liber de simplici medicina, secreta salernitana* oder nach seinem Anfang: *Circa instans*.¹⁸ Es war sehr beliebt, wurde vor 1300 bebildert und markiert damit einen neuen Abschnitt der Pflanzendarstellungen.¹⁹ Der unter der Signatur Egerton ms. 747 bekannte Codex enthält die frühesten in Italien entstandenen Abschriften des *Circa instans*.²⁰ Sie zeugen von einer intensiven Naturbeobachtung des Malers. Manchmal erstreckt sich eine Pflanzendarstellung über eine ganze Seite, und, was ebenfalls eine absolute Neuerung war, sie wurde mit Personen ausgestattet, die mit der Ernte oder Pflege der Pflanze beschäftigt sind (Abb. 2).²¹ Von ms. Egerton 747 gibt es eine gekürzte Fassung in der Biblioteca Nazionale von Florenz mit der Signatur Col. Pal. 586. In dieser Handschrift ist die Ausstattung der Bilder mit menschlichen Figuren noch weiter gediehen, sodass manchmal nicht mehr die Pflanzen als Hauptthema erscheinen, sondern die unterschiedlichsten menschlichen Aktivitäten kombiniert mit exotischen Tierdarstellungen.²² Das führt uns jetzt schon zu unserem Wiener Tacuinum, welches genau diesem Illustrationsmodus folgt und Pflanzendarstellungen und Objekte mit genrehaften Szenen ausgestattet zeigt.²³

Einen engen Bezug zum Wiener und zum römischen Tacuinum ms. 4182 zeigt der Codex Casanatensis 459, der teilweise in der gleichen Werkstatt und von denselben Mitarbeitern hergestellt wurde. Allerdings ist der Codex Casanatensis 459 jünger und gilt daher nicht als direkte Vorlage für das Wiener Tacuinum, eher wird er als Indiz für die Werkstattzugehörigkeit gesehen.²⁴ Als direkter Anlass für die Produktion der Tacuinum-Handschriften gilt nach wie vor das *Circa instans*, das als erste Handschrift eine Verbindung von Genreszenen und Pflanzenmotiven aufweist.²⁵

¹⁸ Vgl. Unterkircher 2004, S. 19f.

¹⁹ Vgl. Pächt 1950, S. 27f.

²⁰ Vgl. Pächt 1950, S. 28f.

²¹ Vgl. Telesko 2001, S. 13f.

²² Vgl. Unterkircher 2004, S. 19f.

²³ Vgl. Fingernagel 2010, S. 150f.

²⁴ Vgl. Kurth 1911, S.43f.

²⁵ Vgl. Unterkircher 2004, S. 20f.

3. Tacuinum-Handschriften

Bekannt sind neun Handschriften unter diesem Titel, sieben entstanden in Oberitalien, zwei weitere, Codex ms. lat. 9333 in Paris und Codex C-67 in Granada, im deutschen Raum.

Der Lütticher, der Wiener, der Pariser und der römische Codex, die im folgenden auch zeitlich hintereinander besprochen werden, stehen im engen lokalen und zeitlichen Kontext. Die Meinungen über die Entstehung sind geteilt. Vermutlich stammen sie aus dem Umfeld der Familie Visconti.²⁶ Möglicherweise waren diese selbst Auftraggeber und verwendeten die kostbaren Handschriften als Geschenke für ihre dynastische Heiratspolitik oder ihre konsequenten Expansionsbestrebungen.²⁷ Bernarbò Visconti und - nach seinem jähen Ende - Gian Galeazzo Visconti, verstanden es geschickt, die zahlreichen Töchter am internationalen Heiratsmarkt einzubringen, denn in ihren Aussteuerverzeichnissen finden sich unter anderem zahlreiche wertvolle Bücher, die nicht unwesentlich zum allgemeinen Kulturtransfer, vor allem auf die nördliche Seite der Alpen in den süddeutschen Raum, beitrugen.²⁸

3.1.1 Ms. 1041, Lüttich

Der Lütticher Codex ms. 1041 wird von Cogliati Arano als der älteste der Tacuinum-Handschriften bezeichnet. Sie geht davon aus, dass er im Atelier von Giovannino de`Grassi entstanden sein muss, entweder durch den Meister selbst oder durch seine Schüler.²⁹ Er enthält 169 Federzeichnungen, die nur teilweise oder manchmal gar nicht farbig ausgestaltet wurden (Abb. 4, Abb. 27). Bei einer Größe von 255 x 187 mm ist er etwas kleiner als die Wiener Handschrift. Die Abbildungen zeichnen sich durch eine besonders feine und gekonnte Strichführung aus, stilistisch wirken alle anderen Handschriften viel derber.³⁰ Im Lütticher Codex fehlen einige Objekte, die in den anderen

²⁶ Vgl. Hoeniger 2006, S. 57f.

²⁷ Vgl. Rückert 2008, S. 21f: Bernarbò hatte 16 eheliche Kinder mit seiner Frau Beatrice Regina della Scala, elf davon waren Töchter. In der Heiratspolitik orientierte sich die Familie auf das deutsche Reichsgebiet, die Expansionsbestrebungen richteten sich auf die südlichen Gebiete Italiens.

²⁸ Vgl. Rückert 2008, S. 22f: Taddea Visconti erhielt anlässlich ihrer Hochzeit mit Herzog Stephan III. das sog. *Gebetbuch Kaiser Ludwigs des Bayern*. Elisabetta bekam als Brautgeschenk von Gian Galeazzo das *Gebetbuch der Bianca von Savoyen*, welches erwiesenermaßen von Giovanni da Como gestaltet wurde. Antonia erhielt anlässlich ihrer Hochzeit mit Eberhard III., Graf von Württemberg, laut seiner Beschreibung das gleiche Buch wie Taddea, leider existiert dieses nicht mehr.

²⁹ Vgl. Opsomer 1991, S. 23f.

³⁰ Vgl. Unterkircher 2004, S. 10f.

Handschriften vorhanden sind, allerdings finden sich auch solche, die sonst nirgendwo aufscheinen.

Durch linguistische Analysen konnte Segre Rutz aufzeigen, dass dieser Codex nicht lombardischen Ursprungs ist, sondern in Venetien entstanden sein musste.³¹ Wenn man ihn der Patronage Gian Galeazzo Viscontis zuordnet, dann wäre auch diese Version denkbar, denn Verona und Padua wurden 1387 von ihm eingenommen. Eine Zuschreibung zu Giovannino de`Grassis Werkstatt wird damit wieder zur Diskussion gestellt. Die Zeichnungen, die zuvor von Cogliati Arano Giovannino de Grassi zugeschrieben wurden, erinnerten eher an Künstler des Veneto, beispielsweise an Guariento und Altichiero, so argumentiert Segre Lutz. Eine spätere Datierung um 1400 in den Veneto, und damit ein Entstehen nach den drei nächstgereihten Codices würde in diesem Zusammenhang wieder neue Fragen aufwerfen und einer eigenen Studie bedürfen.³²

Die Federzeichnungen dieses Codex wurden an manchen Seiten stellenweise durch Gouachen ergänzt, dies macht ihn sehr reizvoll, vermittelt jedoch den Eindruck des Unfertigen. Vielleicht ist dies ein Indiz dafür, dass er ursprünglich als eine Art Skizze oder Entwurf für dieses Handschriftenkonzept gedacht war. Danach erst sollten gemalte Versionen ausgeführt werden, wie der bereits erwähnte Wiener, der Pariser und der römische Codex. Hoeniger vermutet außerdem, dass es für diese drei Handschriften noch eine verschollene Vorbild-Version gab,³³ also ein missing link zwischen dem Lütticher und den drei darauf folgenden Codices.

Dass der Codex ms. 1041 möglicherweise auf Wunsch Gian Galeazzo Viscontis entstanden sein könnte, folgert Opsomer aufgrund der Tatsache, dass der Landesfürst selbst vier Mal dargestellt wird. Erkennbar ist er auf fol. 3r (Abb. 4), 4r, 6v und 7r durch sein spitzbärtiges Kinn. Er war auch bekannt dafür, gerne Eier zu essen, daher auch der Wunsch, besonders große Eier darzustellen, wie im Kapitel *ova austrum et grossa*, Straußeneier und große Eier, auf fol. 42r.³⁴

Gian Galeazzo Viscontis Sohn Filippo Maria (1392-1447), der letzte männliche Nachkomme dieser Familie, hatte eine Tochter, Bianca Maria, welche 1441 Francesco Sforza, Filippus besten *Condottiere*, heiratete und mit ihm eine neue herzogliche Linie begründete. Aus dieser Verbindung entstammte Galeazzo Maria Sforza, der Bona von

³¹ Vgl. Hoeniger 2006, S. 57f: „The Liege Tacuinum, however, has been separated on linguistic grounds from the other three. Whereas those three are definitely of Lombard origin, the variant spelling of several words in the Liege manuscript indicates an origin in the western part of the Veneto.“

³² Vgl. Hoeniger 2006, S. 57f.

³³ Vgl. Hoeniger 2006, S. 62f.

³⁴ Vgl. Opsomer 1991, S. 23f.

Savoyen ehelichte und deren gemeinsamer Sohn Kaiser Maximilian I. war.³⁵ Sowohl in der Bücherinventarliste der Maria von Ungarn, als auch der ihrer Tante, Margarete von Österreich, der Stieftochter Bianca Maria Sforzas, wird dieser Codex geführt.³⁶ Der Eintrag 1580 „Mors et vita“ auf fol. 1 wird von dem Namen Francois Damant begleitet, dem Schatzmeister und Bibliothekar Philipps II.³⁷ Er bekam von seinem Vater, Karl V., die Herrschaft über die Niederlande übertragen.³⁸ Durch diese Verwandtschaftsverhältnisse gelangte der Codex im Laufe der Zeit nach Lüttich, wo er heute in der Universitätsbibliothek aufbewahrt wird.

Verfolgt man diese dynastischen Verbindungen zurück, erscheint eine Entstehung der Handschrift im Umkreis der Visconti durchaus plausibel. Deren Wertschätzung hinsichtlich der Bücher ist dank der zahlreichen Listen und Verzeichnisse erwiesen. Die rein zeichnerische Ausführung lässt das Lütticher Manuskript zu einer Besonderheit werden aber auch zu einem interessanten Vergleichsobjekt, was sowohl die stilistischen als auch die ikonografischen Aspekte betreffen.

3.1.2 Ms. nouvelles acquisitions latines 1673, Paris

Dieser Codex der Pariser Nationalbibliothek entstand zwischen 1380 und 1390. Die Provenienz durch Verde Visconti, einer Tochter des Bernabò Visconti, die 1362 Leopold von Österreich geheiratet hatte und mit ihm nach Wien ging, ist gesichert.³⁹ „Das puech ist gewest Ertzhertzog leopolt kayser Fridrichs Hawsfraw Hertzog warnobe von mailannndt Tochter“⁴⁰ lautet der Eintrag der Rectoseite am Vorsatzblatt. Die Handschrift besteht aus 103 Folien mit 205 Darstellungen und Texten in spätgotischer Schrift. Die zahlreichen Kleidungsdetails legen den Schluss nahe, dass diese Handschrift für eine Frau hergestellt wurde (Abb. 5).⁴¹ Verde war die Cousine von Caterina, der zweiten Frau Gian Galeazzo Viscontis.⁴² Seit 1386 gab es jedoch Missstimmigkeiten zwischen den Visconti und den Habsburgern, weil Gian Galeazzo Verdes Vater, Bernabò Visconti, gewaltsam entmachten ließ, um Mailand zu gewinnen. Dieser Codex könnte ein Geschenk Gian

³⁵ Vgl. Reifenscheid 1982, S. 89f: Maximilian I. war in erster Ehe mit Maria, Herzogin von Burgund verheiratet, ihre Kinder waren Philip I. „der Schöne“ und Margarete.

³⁶ Vgl. Smeyers 1999, S. 328: Margarete von Österreich erwarb 1511 auch die Bibliothek der Croys, die zum burgundischen Hof Philips des Guten gehörten. Jan van Croy (ca. 1403-1473) hatte diese begründet.

³⁷ Vgl. Opsomer 1991, S. 23f.

³⁸ Vgl. Reifenscheid 1982, S. 107f: Erzherzog Karl, dann Karl V., wuchs nach dem frühen Tod seines Vaters, König Philipp I. „der Schöne“ unter der Obhut seiner Tante, Margarete von Österreich auf.

³⁹ Vgl. Opsomer 1991, S. 24f.

⁴⁰ Unterkircher 2004, S. 29.

⁴¹ Vgl. Hoeniger 2006, S. 59f.

⁴² Vgl. Rückert 2008, S. 15f: Caterina Visconti war die einzige Tochter von Matteo, dem Bruder Gian Galeazzos und Bernabòs Visconti. In erster Ehe war Gian Galeazzo mit Isabelle von Frankreich, der Tochter Jean le Bons, verheiratet.

Galeazzos und Caterinas an Verde gewesen sein, um sich wieder auszusöhnen.⁴³ Verdes Gemahl, Erzherzog Leopold III., fiel 1386 in der Schlacht bei Sempach, sie selbst starb 1414, und die Handschrift gelangte an den Hof Maximilians⁴⁴, den Urenkel der Verde Visconti. Hoeniger skizziert noch eine zweite Möglichkeit der Provenienz, nämlich dass die Handschrift Verdes Eltern, Beatrice Regina della Scala und Bernabò Visconti, gehört haben könnte und ihre Tochter diese nach deren Tod geerbt hätte.⁴⁵

Maximilian I. war für seine Liebe zu Büchern bekannt, auch für seine Großzügigkeit, mit der er diese verschenkte. Eine tschechische Eintragung verweist auf einen Aufenthalt der Handschrift in Böhmen, auch eine arabische Eintragung findet sich auf fol. 1r.

3.1.3 Codex Vindobonensis Series nova 2644, Wien

Dieser Codex der österreichischen Nationalbibliothek entstand etwas früher als der nächstfolgende römische Codex und später als der Pariser. Er gilt von seiner Präsentation her als der am wenigsten homogene der drei, weil zumindest zehn Hände an seiner Herstellung beteiligt gewesen sein müssen.⁴⁶ Die Provenienz ist umstritten, der Verbleib kann bis etwa 1400, also bis zum zweiten Besitzer, Bischof Georg von Liechtenstein in Trient, nachgewiesen werden.

3.1.4 Ms. 4182, Rom

Vergleicht man den Codex der Biblioteca Casanatense in Rom mit dem Wiener Codex, wirkt er in der Gestaltung viel einheitlicher, dennoch ist die stilistische Nähe unverkennbar. Mit 107 Folien und 208 Miniaturen zählt er ebenfalls zu den umfangreichen Exemplaren dieser Gattung. Auftraggeber sind hier in keinsten Weise bekannt, jedoch steht er in engem Zusammenhang mit dem Manuskript *Historia Plantarum* (Rom, Casanatense ms. 459), welches eindeutig der Werkstatt de`Grassis zugeordnet wird (Abb. 3).

Ms. 4182 und *Historia Plantarum* entstanden zur selben Zeit, letzteres besteht sogar aus 650 Illustrationen, die allerdings in einen umfangreichen, durchlaufenden Text eingefügt wurden. Gian Galeazzo Visconti ließ diese Handschrift als zeremonielles Geschenk für den römischen König Wenzel IV. herstellen, um den Titel Herzog von Mailand zu erhalten, was ihm 1395 auch gelang.⁴⁷ Das Frontispiz zeigt Wenzel mit seinen Kurfürsten und Bischöfen. Damit ist zwar die Werkstatt gesichert, aber über die Besitzer des römischen

⁴³ Vgl. Hoeniger 2006, S. 58f.

⁴⁴ Vgl. Unterkircher 2004, S. 39f: Herzog Ernst war eines der vier Kinder von Verde und Leopold. Er bekam offenbar diesen Codex von seinen Eltern. Eines seiner Kinder, Friedrich III., wird im Eintrag erwähnt. Friedrich III. ist der Vater Maximilians I.

⁴⁵ Vgl. Hoeniger 2006, S. 58f.

⁴⁶ Vgl. Hoeniger 2006, S.59f.

⁴⁷ Vgl. Hoeniger 2006, S. 67f.

Codex ms. 4182 gibt es keine Informationen, allerdings liegt die Vermutung nahe, dass die Patronage aus dem Umkreis der Visconti stammt.

Am römischen Codex fällt besonders auf, dass er mit sehr viel weniger Figuren auskommt, als das Wiener Tacuinum. Von den ersten 98 Abbildungen, das entspricht etwa sechs Lagen, kommen 60 ohne eine menschliche Figur aus.⁴⁸ Im Wiener Tacuinum findet man in der gesamten Handschrift lediglich vier Seiten ohne Darstellungen von Menschen. Die Beschränkung auf Pflanzendarstellungen verleiht dem römischen Manuskript mehr Einheitlichkeit, die Kompositionen sind weniger komplex, dafür aber sorgfältiger durchkomponiert (Abb. 6).⁴⁹

Der Hersteller benannte diese Handschrift allerdings nicht, wie die Vorgänger *Tacuinum sanitatis*, sondern *Theatrum sanitatis*, was dem Wesen des Werkes mehr entspricht als der tradierte Titel.

3.1.5 Ms. 3054, Rouen/ Ms. Leber 1088, Liechtenstein

Diese Handschrift gehört zu jenen, die im frühen 15. Jahrhundert entstanden. Die Werkstatt wird eher in der Toscana als in Verona oder der Lombardei vermutet.⁵⁰ Es handelt sich bei diesem Werk um ein Derivat des römischen Codex ms. 4182.⁵¹ Im 19. Jahrhundert wurde es in 2 Teile geteilt, wovon einer sich in der Bibliotheca Municipalis in Rouen befindet und der zweite in der Privatsammlung Leber in Liechtenstein.⁵² Ms. 3054 besteht aus 53 Folien mit 104 dargestellten Objekten (Abb. 7).

3.1.6 Ms. latines 9333, Paris

Dieses wieder gefundene Tacuinum gehörte Ludwig I. von Württemberg und seiner Gemahlin Mechthild, wie das Allianzwappen des württembergischen Grafen und der Wittelsbacherin zu Beginn zeigt. Die Hochzeit fand 1434 statt, 1450 starb die kunstsinnige Mechthild, daher wird eine Entstehung in diesem Zeitraum vermutet. Der Wahlspruch „Attempto“ ihres Sohnes Graf Eberhard im Barte findet sich ebenfalls auf einem der Vorsatzblätter. Der Wiener Codex 2644 gilt als das unmittelbare Vorbild, da nicht nur der Text, sondern auch die Reihenfolge der Bilder und ihre Kompositionen vollkommen identisch sind. Pächt geht davon aus, dass die Wiener Handschrift, die von 1407 bis 1806 in Tirol verblieb, für einen kurzen Zeitraum auf den württembergischen Hof verliehen wurde.

⁴⁸ Vgl. Unterkircher 2004, S. 31f.

⁴⁹ Vgl. Hoeniger 2006, S. 62f.

⁵⁰ Vgl. Unterkircher 2004, S. 10f.

⁵¹ Vgl. Opsomer 1991, S. 24f.

⁵² Vgl. Paris 2009, S. 1188f: <http://aob.oxfordjournals.org/content/103/8/1187.full.pdf>. 23.8.2011.

1380 hatte Antonia Visconti Eberhard III., Graf von Württemberg, geheiratet. Vielleicht erzählte sie ihren Kindern oder Enkelkindern von diesen Tacuinum-Handschriften, und sie ließen sich aus diesem Grund eine Kopie anfertigen. Mit 109 Folien und 207 Abbildungen entspricht diese Pergamenthandschrift in etwa dem Umfang des Wiener Codex 2644. Der Stil des ms. 9333 verweist eindeutig nach Süddeutschland.⁵³ Der Kopist übernahm die Kompositionen seiner Vorlage bis in alle Einzelheiten, doch übersetzte er diese in eine modernere südwestdeutsche Bildsprache, mit der Raumauffassung eines Konrad Witz oder des Wurzacher Altars von 1437.⁵⁴

Zwischen 1740 und 1820 gelangte diese Handschrift in die Pariser Nationalbibliothek. Über ihren Verbleib von 1474 bis 1740 ist nichts bekannt.⁵⁵

3.1.7 Ms. C. 67, Granada

Dieser Codex in der Universitätsbibliothek von Granada ist Teil des Werkes *De rerum natura* von Thomas de Cantimpré. Auf 116 Folien finden sich 611 Miniaturen, wobei von fol. 2v bis 81r die Kapitel IV bis IX der besagten Enzyklopädie aus dem 13. Jahrhundert enthalten. Von fol. 82r bis 116r werden verschiedene Objekte behandelt, aber nur 66 Miniaturen aus dem Tacuinum verwendet.⁵⁶ Den Meister dieser Handschrift kann man aufgrund einer zweiten von ihm signierten Schrift festmachen, es handelt sich dabei um Meister „Martinus“. Das Gebetbuch Friedrich III, Cod. Vindob. 1767, und Guido da Colonnas Geschichte vom Trojanischen Krieg, Cod. Vindob. 2773, wurden zwischen 1445 und 1450 von ihm geschaffen. Der Codex aus Granada entstand kurz vorher. Es gilt als sicher, dass der Meister eines der italienischen Vorbilder gesehen hatte. Mittelhochdeutsche Sprüche und Schriftbänder verweisen auf eine Entstehung im deutschen Raum. Darunter gibt es auch ein Schriftband mit hebräischen Buchstaben. Randnotizen in niederdeutscher Sprache aus etwas jüngerer Zeit zeigen, dass die Handschrift in den Niederlanden gewesen war, bevor sie nach Spanien kam.⁵⁷

3.1.8 Codex Vindobonensis 5264, Wien

Dieser Codex der Österreichischen Nationalbibliothek bildet den zweiten Teil eines illustrierten Pflanzenbuches von Giovanni Cardamosto für seinen Apotheker Bartholomeo de Bonsignori d'Arcole.⁵⁸ Diese venezianische Papierhandschrift beinhaltet von fol. 1 bis

⁵³ Vgl. Pächt 1952, S. 175f.

⁵⁴ Vgl. Pächt 1952, S. 176f.

⁵⁵ Vgl. Pächt 1952, S. 172f.

⁵⁶ Vgl. Opsomer 1991, S. 24f.

⁵⁷ Vgl. Unterkircher 2004, S. 11f.

⁵⁸ Vgl. Opsomer 1991, S. 24f.

80 ein Herbarium und von fol. 81r bis 117r 155 Lebensmittel, wovon 146 mit denen aus dem Tacuinum übereinstimmen (Abb. 9).

3.1.9 Codex Vindobonensis 2396, Wien

Dieses wahrscheinlich jüngste Tacuinum ist das reichhaltigste, es enthält 294 Objekte, das sind 14 mehr als in der ehemals bildlosen Fassung. Auf jeder Seite befinden sich vier Darstellungen, 129 dieser kleinen Bildchen sind koloriert, die restlichen als Federzeichnung stehen gelassen. Dieses sog. „kleine“ Wiener Tacuinum gilt als venezianisch (Abb. 10).⁵⁹

4. Das Wiener Tacuinum, Codex s. n. 2644

4.1. Herkunft und Auftraggeber

Der Entstehungsort und der Auftraggeber der Handschrift konnten bisher noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Auf fol. 3v (Abb. 11) findet sich im Anschluss an das Inhaltsverzeichnis eine Dedikationsminiatur, die auf den ersten Besitzer und potentiellen Auftraggeber verweist. Auf Goldboden mit rotem Hintergrund sitzen sich zwei Hunde gegenüber, sie tragen jeweils einen Helm samt auffälliger Helmzier: Diese besteht beim linken Tier aus einem Steinbock und beim rechten aus einem ausgestreckten Bein mit Sporen. Die Reitertartschen⁶⁰, die beide Hunde tragen, zeigen auf blauem Grund drei goldene Räder. Dieses Wappen findet sich auch auf fol. 4r, der Einführungsrede des Verfassers, in den beiden unteren Ecken; der Kopfschmuck der beiden Tiere wird in den oberen Ecken dargestellt.

Julius von Schlosser identifizierte das Wappen als das der Familie Cerruti aus Verona, die er auch als Auftraggeber annahm, zeitlich gesehen nach 1380 aber vor 1400. Die heraldischen Nachforschungen stellten für ihn Prof. C. Cipolla, Baron A. Manno in Turin und Conte Guarienti in Verona an. 1908 bezweifelte Giuseppe Gerola diese Besitzzuweisung: Das Familienwappen sei nur auf einem Grabstein aus dem 16. Jahrhundert nachweisbar, im 14. Jahrhundert wäre die Familie Cerruti noch nicht so bedeutend gewesen, um ein derartiges Wappen führen zu dürfen.⁶¹

Giovanni Battista dei Crollanza führt in seinem 1886 zusammengestellten *Dizionario Storico-Blasonico delle Famiglie nobili e notabili Italiane* sehr wohl eine Familie Cerruti oder Ceruti aus Verona an, deren Familienwappen dem des Wiener Codex entspricht.

⁵⁹ Vgl. Unterkircher 2004, S. 10f.

⁶⁰ Vgl. Neubecker 1977, S. 71f: Eine Reitertartsche ist eine besondere Art des Schildes, mit einer Ausnehmung für die Lanze am rechten oberen Ende.

⁶¹ Vgl. Unterkircher 2004, S. 5f.

Diese Familie stammte ursprünglich aus Brescia, übersiedelte nach Verona, wo sie immer wieder in öffentlichen Aufzeichnungen aufschien, so auch 1337 durch ein an die Universität Verona gewährtes Darlehen, 1435 waren Jacopo und 1517 Girolamo Mitglieder des adeligen Rates. Im 16. Jahrhundert war der Dichter Federico Ceruti in Frankreich und Rom unterwegs, um dann, in seine Heimat zurückgekehrt, eine Schule zu eröffnen, die vor allem von Adeligen aus dem Veneto besucht wurde.⁶²

Das Banner mit dem Georgskreuz, das beide Hunde halten, ist jenes der *Commune* Verona vor der Besitzergreifung durch die Venezianer im Jahre 1405.⁶³ Es ist allerdings auch das Banner von Mailand. Auf fol. 88r (Abb. 26) *Aqua salsa*, Salzwasser, taucht dieses Banner nochmals auf, eine Galeere und eine Inselfestung tragen diese Beflagung. Der tatkräftige und diplomatisch virtuose *Signore* von Mailand, Gian Galeazzo Visconti, erreichte den Anschluss von immer mehr unabhängigen Städten und Gebieten. So verbündeten sich 1387 die örtliche Familie della Scala in Verona und die da Carrara in Padua mit ihm. Im Jahr 1402 vergrößerte sich sein Herrschaftsgebiet um Lucca, Pisa, Siena und Spoleto. Da Venedig zu dieser Zeit mit Genua in heftige Auseinandersetzungen verstrickt war, konnte es die Expansion der Viscontis nicht verhindern.⁶⁴ Durch den Kunstliebhaber Gian Galeazzo Visconti ergab sich wahrscheinlich auch ein reger künstlerischer Transfer. Nachdem nun die vermutlich erste Tacuinum-Handschrift der Universitätsbibliothek Lüttich, ms. 1041, aufgetaucht war, mit Hinweisen auf eine Visconti-Patronage, und der Pariser Codex ms. 1673 Verde Visconti gehörte,⁶⁵ kann davon ausgegangen werden, dass die Wiener Handschrift ebenfalls in diesem Umfeld oder sogar im selben Skriptorium entstanden ist.⁶⁶ Dass also zwei gleiche Fahnen, im Sinne von Verona und Mailand gegenüber dargestellt werden, erscheint in diesem Zusammenhang durchaus plausibel.

Gino Barbieri identifizierte allerdings die Helmzier als eine der Paduaner Familie Speroni. Alvaretto Speroni war in Padua unter Francesco Ferrara mit einem öffentlichen Amt betraut. Nach Viscontis Okkupation im Jahr 1387 war er ein Mitglied der Abordnung, die zu Gian Galeazzo Visconti geschickt wurde, es entstand also sehr wohl Anlass für ein Geschenk. Sein Sohn Pietro, Lektor an der örtlichen Universität, war erwiesenermaßen

⁶² Vgl. Crollalanza 1886, Band 1, S. 281: CERRUTI o CERUTI di Verona. Originaria di Brescia, trapiantata in Verona da tempo assai remoto. Gerardo cittadino veronese aderì alla pace del 1279 tra Brescia, Mantova e Verona. Ognibene e Ceruto di S. Zenone in Oratorio nel 1337 diedero unna somma a mutuo alla veronese università. Jacopo nel 1435, Girolamo nel 1517 ottennero di essere ascritti al Consiglio nobile. Federico letterato e poeta del XVI secolo fu in Francia e a Roma, e ritornato in patria aperse scuola assai frequentata, specialmente dai nobili veneti. Altra famiglia Ceruti padovana abitò in Verona e in Mantova, ed aveva per arma due teste di cervo in campo azzurro. ARMA: D'azzurro, a tre ruote d'oro.

⁶³ Vgl. Schlosser 1895, S. 144f.

⁶⁴ Vgl. Reinhardt 2003, S. 78f.

⁶⁵ Vgl. Opsomer 1991, S. 24f.

⁶⁶ Vgl. Kurth 1911, S. 35f.

ebenfalls öfter Gast des neuen Stadtherren und erhielt möglicherweise dieses Tacuinum als Freundschaftsgeschenk.⁶⁷ Das Wappen der Familie Speroni, ein wesentlicher Identifikationsfaktor, entspricht jedoch nicht der Darstellung im Codex.

Eine Identifikation der Familie allein aufgrund der Helmzier festzustellen, halte ich für bedenklich. Die Helmzier ist fester Bestandteil des Wappens und wird mit diesem innerhalb der Familie weitergegeben. Einem Wappen entspricht auch genau eine Helmzier, es sei denn, es handelt sich um verschiedene Zweige einer Familie, die sich durch Helmzierer voneinander unterscheiden.⁶⁸ In unserem Fall (Abb. 11) haben wir es mit zwei gleichen Wappen aber unterschiedlicher Helmzier zu tun. Die Wappenträger wenden sich einander zu und bilden auf diese Art ein Allianzwappen, das häufig bei einer Verehelichung in Erscheinung tritt. Die Möglichkeit, dass hier die Verbindung zweier Mitglieder eines unterschiedlichen Familienzweiges aufgezeigt wird, ist nicht von der Hand zu weisen.

Auffallend erscheint in diesem Zusammenhang allerdings die Wahl der Platzierung des Allianzwappens. Ein Besitzer oder Auftraggeber ließ seinen Anspruch zumeist auf der ersten Rectoseite eintragen, so wie es Georg von Liechtenstein einige Jahre später getan hat. Im Wiener Tacuinum befindet sich die Dedikationsminiatur jedoch nach dem Inhaltsverzeichnis und noch dazu auf der unteren Blatthälfte. Möglicherweise war die Handschrift als Geschenk gedacht und für den Besteller, der also nicht mit dem Besitzer ident war, schien der Platz angebracht zu sein.

Die Familie Cerruti könnte also dieses Tacuinum durchaus als Geschenk erhalten haben, aber wo wurde es hergestellt? Einige stilistische Aspekte und ikonografische Details wie beispielsweise das harfespielende Mädchen (Abb. 20) oder das immer wieder dargestellte Profil des Gian Galeazzo Visconti (Abb. 54) rücken die Handschrift in die Nähe des lombardischen Kunstkreises.⁶⁹

Für eine Entstehung der Handschriftgruppe in Verona führt Kurth einen erhaltenen Freskenrest im Palazzo Tribunale in Verona an (Abb. 13). Die beiden fragmentierten Darstellungen zeigen denselben Aufbau wie der Pariser Codex ms. 1673: Die handelnden Personen befinden sich im oberen Teil des Freskos und der Titel wird unten in die Bildfläche eingeschoben (Abb. 5, Abb. 46). Der Text unter dem rechten Bild, einer Szene in einem Krämerladen, lässt sich sehr gut entziffern und entspricht genau der Seite *amylium*, Weizenstärke, im Pariser Codex.⁷⁰ Auch das Wiener Tacuinum zeigt für die

⁶⁷ Vgl. Hoeniger 2006, S. 61f. An dieser Stelle möchte ich einfügen, dass mir die genauen Analysen von Gino Barbieri nicht bekannt sind, ich beziehe mich ausschließlich auf die Interpretation Cathleen Hoenigers.

⁶⁸ Vgl. Peter 2004-2010, <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/seite38.htm>. 24.10.2011.

⁶⁹ Vgl. Unterkircher 2004, S.26f.

⁷⁰ Vgl. Kurth 1911, S. 39f.

Weizenstärke eine ähnliche Krämerladensituation, bei der eine Frau über den Ladentisch hinweg gestikuliert und dieses Produkt erwirbt (Abb. 14). Der Text entstammt zwar wörtlich dem Pariser Codex, die Darstellung selbst ist jedoch eher mit der Wiener Handschrift zu vergleichen.⁷¹

Der linke Teil des Freskenrestes *Aneti*, Dill, zeigt ein sich umarmendes Paar unter einem Baum. Dieses Objekt entspricht jedoch keineswegs jener Interpretation im Wiener Codex. Auch in den beiden anderen verwandten Handschriften findet sich diese Version nicht. Der Ratschlag unter dem Fresko stammt wieder aus dem Pariser Manuskript. Für Segre Lutz ein weiteres Indiz dafür, dass es mindestens noch eine weitere Tacuinum-Handschrift gegeben haben muss, an der sich der Freskenmaler orientiert hat.⁷²

Der nachfolgende Besitzer des Wiener Tacuinums ist eindeutig auszumachen, ein weiteres Wappen, auf fol. 1v eingefügt (Abb. 12), gehörte Bischof Georg von Liechtenstein, der 1390 bis 1419 Bischof von Trient war. Er wurde allerdings 1407 vertrieben, das heißt, diese Handschrift muss er schon vorher besessen haben, denn 1410 nahm Herzog Friedrich von Tirol Trient ein und erbeutete sämtliche wertvollen Bücher, u. a. ein *Herbarium cum figuris pictis*, das Wiener Tacuinum, und letztendlich landete die Handschrift in der „Kunstkammer“ auf Schloss Ambras bei Innsbruck. 1665 brachte der kaiserliche Bibliothekar Peter Lambeck den größten Teil der Ambraser Bibliothek nach Wien, das Tacuinum übersiedelte aber erst 1806, zuerst in die kunsthistorische Sammlung, 1936 in die Österreichische Nationalbibliothek.

4.2. Äußere Beschreibung der Handschrift

Der Codex selbst misst 332 x 230 mm und besteht aus Ziegenpergament, vielfach von dunkel gefärbten Tieren, da die Haarseiten noch Spuren der dunklen Haare zeigen. Geht man von einer Berechnung Jakobi-Mirwalds aus, könnten für diese Handschrift ca. 25 Tiere benötigt worden sein.⁷³ Das ganze Buch umfasste am Anfang 110 Pergamentblätter, zusammengesetzt aus 13 Quaternionen (Lagen zu je 8 Blättern) und einem Ternio (eine Lage mit 6 Blättern). Die Lagen werden durch vier Bünde zusammengehalten. Das erste Blatt des ersten Quaternionios wurde als Spiegelblatt an den Vorderdeckel geklebt, ebenso wurde das letzte Blatt des Schlussternios an den Hinterdeckel geklebt. Aus diesem Grund fallen die beiden Blätter bei der Zählung weg. Ein Blatt wurde später zwischen den heutigen Folios 101 und 102 herausgeschnitten.

⁷¹ Vgl. Unterkircher 2004, S. 27f.

⁷² Vgl. Hoeniger 2006, S. 63f.

⁷³ Vgl. Jakobi-Mirwald 2004, S. 118f: Jakobi-Mirwalds Berechnungen beziehen sich auf ein DIN-A3-Format, wobei vier solcher Doppelbögen aus einer Kalbshaut zu gewinnen wären. Da eine Ziege etwas kleiner ist, auch das Format der Handschrift ist etwas kleiner als A3, gehe ich von einer vergleichbaren Rechnung aus.

Nach dem Register der Handschrift als Nr. 99 und 100, *Coitus* und *Quies*, angeführt, enthielt es wahrscheinlich eine allzu freizügige Darstellung des Themas.⁷⁴ Das zweite Blatt des ersten Quaternios blieb zunächst als Vorsatzblatt leer, bis bald darauf Bischof Georg von Liechtenstein sein Wappen auf die Versoseite malen ließ.⁷⁵ Die beiden folgenden Blätter enthalten die *Tabula*, das Inhaltsverzeichnis, an dessen Ende die Dedikationsminiatur mit dem Wappen der Familie Cerruti angebracht wurde.

Die vom Schreiber der Handschrift angebrachte Foliierung von I bis CIII begann erst mit der Vorrede des ursprünglichen Verfassers, nach der heutigen Bezeichnung mit der fol. 4r.

Der derzeitige sogenannte deutsche Einband von 1520 besteht aus braunem Kalbsleder über Holzdeckeln. Vorder- und Rückseite wurden zur Gänze mit Rollen- und Stempeldekorationen versehen: Der äußerste Rahmen der Vorderseite zeigt beispielsweise einen Rollenstempeldruck mit Kreuzifix, eherner Schlange und Auferstehung. Diese Rolle wurde für einen Lyoner Druck aus dem Jahr 1555 nachgewiesen.⁷⁶

Bei der Schrift handelt es sich um eine italienische Rotunde, die Majuskel des ersten Wortes ist fallweise mit einem roten Zierstrich versehen, die Titel der einzelnen Abteilungen sind rot oder schwarz unterstrichen. Im Textblock gibt es zwar eine inhaltliche Gliederung, aber auf formale Absätze wird verzichtet. Die Anfangsmajuskeln der Titel sind sehr kalligraphisch gestaltet. Text und Überschriften stammen von derselben Hand. Den Text hat eine etwas jüngere Hand korrigiert. Nur an zwei Stellen ist der Text von einer anderen Hand geschrieben: Auf fol. 10r ab den letzten drei Wörtern der ersten Zeile und auf fol. 95v wurde der ganze Text von derselben Hand geschrieben. Die Bilder messen im Durchschnitt 200 x 180mm. Bild und Schriftblock ergeben eine geschlossene Fläche, wobei der Text zumeist nur drei bis vier Zeilen umfasst.⁷⁷

4.3. *Don't ask for the meaning, ask for the use!*⁷⁸

Mit der Umwandlung eines geordneten, übersichtlichen und stark informativen Gebrauchswerks in ein „Bilderbuch“⁷⁹, dessen Systematik angepasst wurde, war dieses neu entstandene *Tacuinum sanitatis* nun kein „Taqwim“ mehr, sondern eine Bilderhandschrift bzw. ein fürstliches Repräsentationswerk. Dieses Werk war nicht mehr

⁷⁴ Vgl. Fingernagel 2010, S. 148f.

⁷⁵ Vgl. Unterkircher 2004, S. 3f.

⁷⁶ Vgl. Unterkircher 2004, S. 4f.

⁷⁷ Vgl. Unterkircher 2004, S. 4f.

⁷⁸ Vgl. Schwarz 2002, S. 13f. Mit diesem Wittgenstein-Zitat beziehe ich mich auf Schwarz Ausführungen zur Rezeption visueller Medien im christlichen Kult. Die Neuformulierung der Fragestellung halte ich für besonders wichtig, da gerade diese Tacuinum-Handschrift immer wieder als Beweisführung für mittelalterliche Lebensführung herangezogen wird.

⁷⁹ Vgl. Schlosser 1895, S. 144f.

Bestandteil einer Arztbibliothek oder im Besitz eines Gelehrten, sondern in seiner Ausstattung ein Luxusbuch für einen Besteller, der einen sehr hohen Preis zahlen konnte. In der Titelfolie des Wiener Tacuinums wird noch der ursprüngliche Wunsch des Verfassers, dass er für den Benützer brauchbare Ratschläge in eine übersichtliche Form gebracht habe, wiedergegeben.⁸⁰ Das war der originäre Ansatz Ibn Botlans im 11. Jahrhundert, doch Auftraggeber und Publikum veränderten sich und mit ihnen auch sein Werk.

Durch die Person des Auftraggebers tritt der entscheidende Faktor für die Ausführung auf den Plan. Mit ihm schließt der Werkstattleiter einen „Vertrag“ über das Endprodukt ab. Ziel des Produktes war es, dass es für das spätere Publikum einen „optimalen Kommunikationserfolg“ zu erzielen.⁸¹ Wir würden heute sagen, es soll „gut ankommen“ oder, etwas negativer konnotiert, „gefällig“ sein. Aber das wäre eine voreingenommene Betrachtungsweise des 21. Jahrhunderts, in der die Kunst anderen Rezeptionsmechanismen unterliegt. Im 14. Jahrhundert hingegen konnte der Auftraggeber an den Werkstattleiter herantreten und ihm beschreiben, welches Buch er für welchen Zweck braucht.

Vielleicht war es in unserem Fall tatsächlich Gian Galeazzo Visconti, der mit dem Lütticher Codex unter dem Arm, dem Werkstattleiter den Auftrag erteilte, dasselbe Thema im Rahmen seiner Werkstatt neu und farbenfroher zu gestalten. Möglicherweise war noch der eine oder andere Mitarbeiter, der seinerzeit die Handschrift für Verde Visconti oder ihren Vater Bernarbò mitgestaltet hatte, anwesend. Unter Umständen sollten die Maler, während sie mit dem Codex Casanatense ms. 459 beschäftigt waren, gleichzeitig dieses Werk anfertigen. Vielleicht war Gian Galeazzo Stammkunde und ließ regelmäßig Handschriften für eine Aussteuer oder andere politische Ambitionen anfertigen. Wir wissen es nicht mit Bestimmtheit.

Tatsache ist, dass hier der Wunsch nach einem Werk, das vor allem über seinen Bilderschmuck definiert werden sollte, im Vordergrund stand. Die Bezeichnung „Hausbuch“ durch Julius Schlosser erweist sich als zutreffend im doppelten Sinne, denn es enthält zum einen sehr wohl noch praktische Ratschläge für die Gesundheit, zum anderen aber jede Menge genrehafter Szenen, die die Kommunikation der Betrachter auf jeden Fall angeregt haben muss.⁸²

Die Möglichkeit, dass das bestellte Buch nicht für den eigenen Gebrauch bestimmt war, sondern grundsätzlich schon Geschenkcharakter hatte, vielleicht um ein politisches Ziel zu erreichen, ist nicht ausgeschlossen. Als ein Indiz dafür würde ich ansehen, dass die

⁸⁰ Vgl. Unterkircher 2004, S. 15f.

⁸¹ Vgl. Schwarz 2002, S. 20f.

⁸² Vgl. Unterkircher 2004, S. 25f.

zeitlich gesehen erste Dedikationsminiatur auf fol. 3v (Abb. 11) lediglich nach dem Inhaltsverzeichnis eingefügt wurde. Gleichzeitig aber stand ein komplettes Blatt mit Recto- und Versoseite am Beginn leer. Jeder Auftraggeber würde doch ganz vorne im Buch seinen Besitzanspruch eintragen lassen. Bischof Georg von Liechtenstein nützte die leere Seite kurze Zeit später, um Wappen und Insignien auf fol. 1v (Abb. 12) einzufügen.

Sollte dieses Buch als Geschenk gedacht gewesen sein, dann wahrscheinlich nicht für eine hochgestellte Persönlichkeit, in diesem Fall wäre der Adressat ebenfalls ganz vorne in Form einer feierlichen Überreichungsszene präsentiert worden. Vielleicht war die Person aber gesellschaftlich angesehen und politisch wichtig, wie etwa die Familie Cerruti oder der bereits erwähnte Pietro Speroni, deren Wohlwollen man sich durch ein derartiges Geschenk sichern wollte.

Die Indizien würden in diesem Fall stark für eine Patronage des Gian Galeazzo Visconti sprechen, da er solche Handschriften, wie dies auch im Fall Wenzel IV. zu sehen ist, sehr wohl geschickt einzusetzen wusste. Das Wappen auf fol. 3v spricht eindeutig für die Familie Cerruti aus Verona, und die Helmzier sollte auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden.

Viele Antworten bleiben spekulativ, da es an den nötigen Aufzeichnungen mangelt. Doch allein die Tatsache, dass hier eine kostbare Bilderhandschrift bestellt wurde, verweist auf den vermögenden Status des Auftraggebers. Abgesehen davon sollte das Medium Buch in dieser Form nicht mehr lange existieren. Es steuerte in der Zeit um 1400 einem neuen Massenvertrieb entgegen. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts gab es in Italien Papiermühlen (eine Technik, die mit den Kreuzzügen aus dem byzantinischen Reich transferiert wurde), Schreibgrundlage für den Massenverbrauch wäre also schon vorhanden gewesen, doch brauchte es noch ein halbes Jahrhundert, bis sich auch die Massenproduktion in Form des Buchdrucks entwickeln konnte.⁸³ Trotz der Möglichkeit, auf Papier zu arbeiten, wurde nach wie vor Pergament verwendet, denn diese Handschriften hatten immer noch Luxuscharakter und waren einem entsprechenden Publikum vorbehalten, im Gegensatz zu den „Volkshandschriften“. Deren einfacher Charakter zeigte sich durch „flüchtige Schrift, Papier als Beschreibstoff und einfache, z. T. kolorierte Federzeichnungen“⁸⁴.

Mit dem Tacuinum wurde ein Repräsentationswerk in Auftrag gegeben, das auf die altbewährten Materialien setzt. Materialien, die vornehmlich für den religiösen Gebrauch in liturgischen Werken oder Stundenbüchern zum Einsatz kamen. Der Inhalt verlagerte sich jedoch zunehmend in den profanen Bereich.

⁸³ Vgl. Mazal 1975, S. 126f.

⁸⁴ Mazal 1975, S. 80.

Auch im Tacuinum sollten Szenen aus dem alltäglichen Leben zur Darstellung gebracht werden, doch letztendlich fiel die Realität sehr beschönigend aus, wenn man bedenkt, dass gerade das 14. Jahrhundert jenes war, in dem die meisten Pestwellen Europa erfassten: 1348, 1362/63, 1371, 1373/74 sowie 1382/83. Während bei der großen Viscontihochzeit ein 18gängiges Menü serviert wurde, herrschte im Land Hungersnot.⁸⁵ Kriege, Hungersnöte und Krankheiten waren im 14. Jahrhundert in Norditalien immer wiederkehrende Katastrophen, von all denen aber im Wiener Codex nichts zu bemerken ist. Einen fast unscheinbaren Hinweis auf die Zustände jener Zeit erhält man lediglich im Lütticher Codex, die in fol. 36v *Aer epidimic(h)us* (Abb. 15), verpestete Luft, thematisiert wurden. In Anbetracht dieser historischen Hintergründe wäre das Wiener Tacuinum keine geeignete Informationsquelle für die zeitbedingten sozialen Zustände im mittelalterlichen Europa. Im Kapitel *Glandes* – die Armut – werde ich noch näher auf diesen Aspekt eingehen.

4.4. Herkunft und Struktur des Textes

Der unter den Bildern angefügte durchlaufende Text ist eine sehr stark gekürzte Version der lateinischen Tacuinum-Übersetzung. Inhaltlich gehört dieser zur Textgruppe der *Regimina sanitatis*, der Handbücher der Gesundheit. Ratschläge für die körperliche und seelische Gesundheit, prophylaktische Anweisungen und therapeutische Maßnahmen werden hier für ein Laienpublikum zusammengefasst. Die Texte gehen letztendlich auf die medizinischen Erkenntnisse des Hippokrates und Galen zurück, die über die arabische Medizin in die abendländische Kultur Eingang gefunden haben.⁸⁶ Die *Regimina* baut auf die drei „res-Reihen“ auf: *res naturales*, *res non naturales* und *res praeter naturam*.

Die *res naturales* beziehen sich auf die Natur des Menschen und unterteilen diesen in ein sechsgliedriges System: Es basiert auf dem bis zur Reformation gebräuchlichen medizinischen Verständnis der Humoralpathologie, die, ausgehend von den vier Elementen (Feuer, Wasser, Luft, Erde), den vier Körpersäften (gelbe Galle, Schleim, Blut, schwarze Galle) und den vier Temperamenten (Choleriker, Phlegmatiker, Sanguiniker, Melancholiker), ein harmonisches Zusammenspiel aller Faktoren für die Grundbedingung einer gesunden Lebensweise hält (Abb. 16a, 16b). Die Nahrungsmittel werden als „warm“ oder „kalt“ und „feucht“ oder „trocken“ angesehen; ein Choleriker beispielsweise sollte eher „kalte“ und „feuchte“ Speisen zu sich nehmen. Die Ärzte des Mittelalters galten auch gleichzeitig als Ernährungstherapeuten.

Die zweite res-Reihe ist angelegt nach den *sex res non naturales*, den sechs nicht körpereigenen Dingen: 1. Luft, 2. Speise und Trank, 3. Bewegung und Ruhe, 4. Schlafen

⁸⁵ Vgl. Hoeniger 2006, S. 80f.

⁸⁶ Vgl. Fingernagel 2010, S. 138.

und Wachen, 5. Entleerung und Füllung und 6. Die *accidentia animae*, also alles, was dem Gemüt widerfährt.“⁸⁷ Für diese Bereiche gilt, in Harmonie mit den Körpersäften zu bleiben; also im Falle des *Confabulator* auf fol. 100v kann das Erzählen emotionales Gleichgewicht verschaffen und somit eine nützliche Wirkung auf den Körper haben. Durch die beiden Darstellungen *Confabulator* und *Confabulator in sompnis*, Gespräche zum Einschlafen auf fol. 101r (Abb. 17) wird hier Erzählen und Schlaf zueinander in Beziehung gestellt: Geschichten, die zum Einschlafen erzählt werden, wie auf fol. 101r erweisen sich für das Gemüt sehr zuträglich. Ein gestresster Adeliger oder Herrscher soll durch angenehme Geschichten besser einschlafen oder, wie er auf fol. 100r, *Sompnus*, gezeigt wird, in den Schlaf gespielt werden. Diese spezifische Rolle spielte im Arabischen der sogenannte *Nadim*. Diese Person ist ein kleiner Verweis auf die orientalische Tradition, in der ein Spiel- und Gesprächspartner des Kalifen für dessen friedliches Einschlafen zuständig war.⁸⁸

Diese beiden Systeme wären um die dritte res-Reihe zu ergänzen, den *res praeter naturam*, die in die Krankheiten unterteilt wird. Doch mit Hilfe des *Tacuinums* soll diesen vorgebeugt werden, denn jede Krankheit gilt als Störung des Gleichgewichts der beiden ersten res-Reihen.⁸⁹

Der inhaltliche Aufbau des Textes sieht folgendermaßen aus: Nach der zu beschreibenden Sache folgt zuerst die *Complexio*, also die Natur eines Objekts, die als trocken, feucht, kalt und warm eingestuft wird, die ihrerseits nochmals unterteilt werden, je nach Zugehörigkeit zum Grad der *Complexion*. Danach folgt die *Electio*, hier wird angeführt, welche der zur Verfügung stehenden Einzelstücke des Objektes zum Gebrauch zu bevorzugen sind. *Iuvamentum* bedeutet den Nutzen, den das Objekt für die Gesundheit hat. *Nocumentum* erhellt den Schaden für die Gesundheit. *Remotio nocumenti* gibt an, welche Gegenmittel zur Abwendung des Schadens verwendet werden sollen. Und *quid generat* beschreibt, was das Objekt im Körper des Menschen hervorruft. Zuletzt folgt noch die Angabe einer besonderen Zuträglichkeit des Objektes nach *Complexionen*, Alter, Jahreszeit und Ort.⁹⁰ Diese kleinen Überschriften werden abgekürzt und durch Unterstreichungen hervorgehoben, um die Orientierung in diesem ungegliederten Textteil doch einigermaßen zu erleichtern.⁹¹

Nach diesen Kriterien werden abgehandelt: Baumfrüchte (1. bis 3. Quaternio), Gemüse (3. und 4. Quaternio) und Gewürze (4. und 5. Quaternio), Blumen (5. und 6. Quaternio),

⁸⁷ Wachinger 2001, S. 6.

⁸⁸ Vgl. Wachinger 2001, S. 9f.

⁸⁹ Vgl. Fingernagel 2010, S. 140f.

⁹⁰ Vgl. Unterkircher 2004, S. 17f: Ist von „nördlichen“ oder „südlichen“ Gegenden die Rede, dann ist immer der Standpunkt des ursprünglichen Schreibers zu berücksichtigen, also Antiochien, Aleppo oder Bagdad.

⁹¹ Vgl. Fingernagel 2010, S. 146f.

Getreidearten und Speisen, die aus Getreide hergestellt werden, Hülsenfrüchte und Bodenfrüchte, Weizenkuchen (6. und 7. Quaternio) einschließlich Theriake (Gegengifte oder „Himmelsarznei“) und die vier Jahreszeiten (7. Quaternio), getrocknete Weinbeeren und Feigen, die vier Winde, Gewinnung und Verwertung von Milch, Salz und Brot (8. Quaternio), Geflügeleier, Geflügel und Wildvögel (9. Quaternio), Fleischarten von wilden Tieren und Haustieren, Innereien, Fische, Wein (10., 11. Quaternio), Wasser, Spezereien (Mandelöl, Olivenöl, Zucker, Zuckerrohr, Rosenwasser, Moschus, Kampfer, Honig, Essigsirup, Kerzen im 12. Quaternio⁹²), das Jagen, Fechten, Sommer- und Winterkammern, Schamröte, Zorn, Trunkenheit, Erbrechen, Schlaf, Erzählen, Reiten, Bewegen und Liebesleben⁹³ (13. Quaternio), Gesang, Freude, Kleiderherstellung und Krammetsvögel (Ternio).⁹⁴

Der arabische Ursprung zeigt sich noch in manchen Wörtern und Darstellungen: Existierten keine Übersetzungen, wurden Begriffe mit „id est“ umschrieben. Bei Tieren, die es in Italien nicht gab, erfolgte eine Orientierung an heimischen Arten. Statt einer Gazelle in *carnes gazelarum* auf fol. 71v (Abb. 28) wurde ein flüchtendes Reh gemalt. Das Kamel auf fol. 74r wiederum wurde mit der Kuh kombiniert: *carnes uachine et camelorum* und gleichzeitig mit dieser beim Fleischer vorgeführt.

Die Herstellungsweise einiger Speisen, die heute besonders in Italien sehr beliebt sind, stammte aus dem arabischen Raum, beispielsweise ist *recocta* auf fol. 62r eigentlich Ricotta. Ebenso konnte man die Produktion von Teigwaren dem arabischen Einfluss verdanken.

Dass diese Handschrift mit 205 Miniaturen sowohl quantitativ als auch qualitativ viel zu bieten hat, steht außer Zweifel, und sie mag für die Benützer auch wirklich ein unterhaltsames „Hausbuch“ gewesen sein. Wie aber wurden Text und Bild zueinander in Verbindung gesetzt? Wurde bei Beschwerden nachgeschlagen? Wenn Probleme oder Entscheidungen anstanden? Oder sollte es einfach darum gehen, sich an den Tätigkeiten der einfachen Leute zu ergötzen?

Fol. 42r (Abb. 18) trägt die Überschrift *Liquiritia*⁹⁵. In der rot eingefassten Miniatur sehen wir zwei Menschen auf einem Feld stehen, sie blicken einander freundlich an, der Mann auf der rechten Seite hält ein Pflänzchen in der Hand und sie erscheinen einander sehr zugetan. Den Bildhintergrund dominiert ein Baum. Die Süßholzpflanze am Boden ist gut erkennbar. Die Geschichte der beiden Menschen bleibt offen, dass es eine

⁹² Vgl. Unterkircher 2004, S. 22f.

⁹³ Vgl. Unterkircher 2004, S. 3f.

⁹⁴ Vgl. Fingernagel 2010, S. 146f.

⁹⁵ Vgl. Schubert 2006, S. 164f: Die Wurzel des Süßholzes, auch Honigwurz genannt, wurde als Süßmittel verwendet und war in seiner Bedeutung dem Honig nachgereiht. Die Lakritze, ein Süßholzprodukt, diente auch medizinischen Zwecken. Zucker wurde im Mittelalter als Gewürz verstanden.

Liebesgeschichte sein könnte, liegt nahe. Die beiden Dargestellten gehören einer gut situierten Bevölkerungsschicht an, ihre vornehme Ausstattung lässt dies erkennen: Das wäre der überlange, fein gemusterte, hellblaue Kleiderstoff der Frau, die langen spitzen Schuhe, die beide tragen, die hochgeschlossene rote Pellanda des Mannes. Seine Kleidung ist kürzer, sodass man die roten Strümpfe gut erkennen kann. Beide Personen sind blond und die auffallend graziöse Fingerhaltung unterstreicht ihr vornehmes Auftreten.

Darunter findet sich zur *Liquiritia*, dem Süßholz, folgende Information:

Liquiritia: complexio_calida et humida temperate. Electio: recens, cuius radix media inter grossam et subtilem, lenis, equalis substantie. luvamentum: confert raucedini uocis et asperitati gutturis et prouocat urinam, aperit opillationes nutritiuorum et renum. Nocumentum: eius succus facit abominationem et debilitat appetitum. Remotio nocumenti: cum passulis. Quid generat: bonum sanguinem. Conuenit omnibus complexionibus, omni etati, tempore et regione

Süßholz: Komplexion: warm und gemäßigt feucht. Vorzuziehen: frisches, dessen Wurzel nicht zu dick und nicht zu dünn ist, weich und von gleichmäßiger Substanz. Nutzen: gut gegen Rauheit der Stimme und raue Kehle, treibt den Harn, öffnet Verstopfungen der Nährwege und der Nieren. Schaden: sein Saft ruft Ekel hervor und schwächt den Appetit. Verhütung des Schadens: mit Weinbeeren. Was es erzeugt: gutes Blut. Zuträglich für alle Komplexionen, für jedes Lebensalter, jede Jahreszeit und in jeder Gegend.⁹⁶

Der Text beansprucht nicht mehr als vier Zeilen, was nicht weiter verwunderlich ist, denn die Schreiber tendierten gerade im 14. Jahrhundert immer stärker zu Verkürzungen der Wörter.⁹⁷ Wir erfahren, dass das Süßholz durch seine warm-feuchte Komplexion nicht nur für kalte und trockene Komplexionen sondern für alle menschlichen Charaktere geeignet ist. Zu erkennen sind diese Tatsachen anhand der Darstellung nicht, auch nicht der beschriebene therapeutische Nutzen.

Text und Bild stehen insofern in Beziehung, als dass das beschriebene Objekt in der Miniatur vorkommt und im dargestellten Handlungsablauf integriert ist. Auf die Beschreibung des Objekts, seinen Nutzen und Schaden oder sein Vorkommen, wird im Bild nicht eingegangen, will man etwas über die Eigenschaften erfahren, dann muss der Text auch gelesen werden.

⁹⁶ Unterkircher 2004, S. 80.

⁹⁷ Vgl. Mazal 1975, S. 33f.

4.5. Die Bilder – Innovation und Tradition in der Miniaturenwerkstatt

In vielen Handschriften bestimmte der Schreiber das Layout, zuerst wurde ein Text kopiert und danach, an den gekennzeichneten Stellen, illuminiert.⁹⁸ Da es sich beim Wiener Tacuinum um eine Bilderhandschrift handelt, oblag die Gestaltung der Seiten nicht einem Schreiber. Die Konzeption und vielleicht auch bestimmte Ausführungen gehen in unserem Fall auf einen Hauptmeister zurück, die Miniaturen des Quaternios von fol. 88r bis 95v wurden von einem zweiten Meister, so Franz Unterkirchner, ausgeführt.⁹⁹ Schlosser schreibt über den Hauptmeister: „Sein Können reicht über das eines leidlich geschickten Illuminators nicht hinaus; die Figuren sind höchst ungleich, bald sorgfältig und detailliert, bald sehr flüchtig, selbst liederlich ausgeführt.“¹⁰⁰ Trotzdem brauchte der Schöpfer eine gute handwerkliche Schulung und eine scharfe Beobachtungsgabe. Der Hauptmeister kennzeichnet sich durch einen klaren, farbenfreudigen Stil aus, die Umrisse sind scharf, die Gesichter am häufigsten im Profil, oft aber auch in einer Dreiviertelansicht wiedergegeben. Der zweite Meister liebt weiche Konturen, die ineinander verfließen und ein sehr malerisches Sfumato ergeben.

Im Bildaufbau finden sich nun einige konzeptionelle Ideen, die den von Schlosser treffend formulierten „frischen, kecken Realismus“ durchaus zur Ehre gereichen. Pächt unterstreicht ebenso die Innovationen der Tacuinumillustrationen innerhalb der Trecentotradition, doch verweist er sie des puren „Sachrealismus, dem eine optisch geschlossene Vorstellung des Bildganzen noch fehlte“.¹⁰¹ Diese Tatsache ist keinesfalls zu bestreiten, vor allem, wenn man bedenkt, dass die Handschriftenproduktion in der Werkstatt einem arbeitsteiligen Prozess unterlag und somit von unterschiedlichen Künstlern bewerkstelligt wurde.¹⁰² Die Konzeption bezog sich auf das Gesamtprodukt, aber um ein Werk dieses Umfangs herzustellen, bedurfte es doch mehrerer Aspekte, die aufeinander abgestimmt werden mussten: Eine Vorlage, in diesem Fall eine andere Tacuinum-Version, musste übernommen werden, Wünsche des Auftraggeber waren zu berücksichtigen, moderne, zu jener Zeit übliche Darstellungsmuster, die wir heute als *internationalen Stil* bezeichnen, sollten eingebracht werden. Innerhalb dieses Reglements bleibt gerade bei einem derartigen Umfang noch genug Spielraum, um Innovationen, die dem Werk seine „Frische“ geben, einfließen zu lassen. Die Tacuinum-Handschriften sind nicht die einzigen Vertreter des neuen „Sachrealismus“, Pächt spricht nicht umsonst von

⁹⁸ Vgl. Jakobi-Mirwald 2004, S.132f.

⁹⁹ Vgl. Unterkirchner 2004, S. 22f.

¹⁰⁰ Schlosser 1895, S. 144f.

¹⁰¹ Pächt 1952, S. 176.

¹⁰² Vgl. Jakobi-Mirwald 2004, S.148f.

einer hoch entwickelten Profankunst in Oberitalien, die letztendlich zur Entwicklung der Kalenderbilder führte und diese neue Art von Realismus in den Norden transportierte.¹⁰³

Wie sollte nun ein Werkstattmeister vorgehen, um diese Fülle an Material unter den beschriebenen Bedingungen geordnet und in einem überschaubaren Zeitraum zu bewältigen?

Grundsätzlich konnten die Darstellungen in unterschiedliche Kategorien aufgeteilt werden, zu denen auf bestehende Vorlagen zurückgegriffen werden konnte: Diese Kategorien wären zum einen Außenraum/ Natur und zum anderen Innenraum/ Architektur. Hier gibt es zwei gänzlich unterschiedliche Aufgabenstellungen. Architekturdarstellungen verlangen eine andere Bildkomposition und sind nicht für alle Objekte im Tacuinum geeignet. Damit ergibt sich für die Maler eine grundlegende Aufteilung, denn es werden Landschaftsmaler und die Architekturspezialisten benötigt. Bis zur fol. 43r waren Landschaftsmaler erforderlich, die die Natur in Form eines Gartens oder Ackers gestalten mussten. Ab fol. 43v spielte Architektur eine wichtige Rolle, entweder als komplettes Raumkonstrukt und oder als architektonisches Versatzstück in der Natur.

Darstellungen in der Natur konnten in jene des höfischen Milieus und jene des bäuerlich-handwerklichen eingeteilt werden. Je nach zu beschreibendem Objekt war es dem Meister möglich, die Szene einem der beiden Bereiche zuzuordnen. Manche Themen waren determiniert. Lebensmittelverarbeitung beispielsweise betraf den bäuerlichen Bereich. Musische Betätigungen konnten dem Adel zugerechnet werden. Wurden diese beiden Inhalte geklärt und auch auf die örtliche Zuordnung festgelegt, so waren für die Mitarbeiter schon wesentliche Darstellungsmuster vorgegeben.

Die Arbeit konnte beginnen, wären da nicht Zwischenbereiche gewesen, deren weiter Gestaltungsspielraum spezielle Entscheidungen verlangte. Der Großteil der Handschrift zeigt konkrete, greifbare Objekte, allerdings wurden auch Abstrakta wie Zorn, Freude, Schamröte, Nachtwachen oder Schlaf besprochen, Begriffe, die in der Handschrift mit dem höfischen Milieu verbunden werden. Die Darstellung der vier Winde und der vier Jahreszeiten musste ebenfalls gelöst werden.

Die Ordnung entspricht im Grunde jener aus der alten Tacuinum-Vorlage. Neu dazu genommene Objekte werden in dieses System integriert, und in manchen Fällen scheint sich zwischen den einzelnen Abbildungen eine narrative Folge zu entwickeln.

¹⁰³ Vgl. Pächt 1950, S. 43f.

4.5.1. *Liustichum* – Darstellung in der freien Natur

unter besonderer Berücksichtigung des höfischen Aspekts

Eine längere Abfolge von Szenen, die sich im Freien abspielen, wird vor allem zu Beginn der Handschrift zur Darstellung gebracht. Vom ersten bis zum fünften Quaternio werden zahlreiche Pflanzenobjekte abgehandelt, deren Präsentation im Freien gut geeignet erschien. So konnten die ersten fünf Lagen ohne größere Komplikationen in einem einheitlichen Schema gestaltet werden. Sehr oft sind sie mit Personen aus der wohlhabenden Bevölkerungsschicht ausgestattet. Es sind dies Männer und Frauen, die sich einer lustvollen Beschäftigung in der Natur hingeben, dem Verkosten von Früchten, dem Einsammeln derselben, den erbaulichen Gesprächen, dem Tanz, der Minne oder der geselligen Konversation. Vornehme Personen im modischen Outfit werden hier mit den beschriebenen Objekten präsentiert. Der Horizont auf fast halber Bildhöhe begrenzt die Landschaft nach hinten. Ein Blick in die Ferne ist noch nicht gegeben, zumeist ziert ein Baum den Bildhintergrund, die Pergamentfarbe stellt auch gleichzeitig den Himmel dar.

Liustichum, der Liebstöckel, fol. 36r (Abb. 19), ist ein typisches Beispiel für eine aus dem höfischen Milieu inspirierte Szene. Man erfährt nun im Text, dass der Liebstöckel warm und trocken im 2. Grad ist. Vorzuziehen sind frische, grüne und wohlriechende Blätter. Er öffnet Verstopfung an Leber und Milz und treibt den Harn, der Geruch schadet dem Kopf. Der Schaden kann durch Salzwasser verhindert werden. Allerdings erzeugt er warmes Blut, ist aber zuträglich für Menschen mit kalter *Complexion*, für Geschwächte im Herbst und Winter und in kalten Gegenden.

Entlang des Horizonts wachsen dichte Stauden von Liebstöckel mit der typischen Blattsilhouette. Ganz vorne, fast am Rand der Miniatur, ragt der für diesen Codex typische zerklüftete Schollenrand in die Szene hinein. Darüber steht ein einander zugewandtes Paar: eine sitzende junge Dame und ein stehender junger Mann. Hier, vor den sie umfangenden Liebstöckelstauden unter der Baumkrone wird nicht gearbeitet, sondern eine vornehme Unterhaltung geführt.

Aus den Kräuterstauden heraus erwächst ein mächtiger Baum, dessen Krone den gesamten oberen Miniaturbereich ausfüllt. Dieser Baum ist nicht eindeutig zu identifizieren, rötliche Früchte schimmern durch die länglichen Blätterbüschel. In der gesamten Handschrift begegnet uns immer wieder diese dekorative Pflanze, die geschickt für eine ausgewogene Komposition sorgt. Wenn sie sich so wie auf dieser Seite als Mittelpunkt der Darstellung erweist, um die sich die Figuren gruppieren, spricht Pächt angesichts des symmetrischen Arrangements von einer eindeutigen Reminiszenz an das Apfelbaummotiv mit Adam und Eva.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Vgl. Pächt 1950, S. 36f.

Sehr auffallend und farblich kontrastierend wird die sitzende Frau in der Mitte ins Bild gerückt. Die Haltung ist eine, die sowohl in diesem Codex als auch in zahlreichen zeitgleichen Darstellungen versatzstückartig Verwendung findet (Abb. 20, Abb. 21). Sie sitzt gerade, hat eine Hand am Knie abgelegt und blickt zu ihrem Gegenüber, die andere Hand streckt sie dem stehenden Mann entgegen. Das zum Betrachter gewandte Knie wird durch die farbige Aufhellung auch optisch in die Nähe gerückt, der Fuß ist nach vorne geschoben, die Gewandraffung findet hinter ihrem Gesäß statt. Es handelt sich um eine Seitenansicht, genau wie bei dem ihr gegenüber sitzenden jungen Mann. In vornehmer, pastellroter Kleidung streckt er ihr eine Frucht mit beiden Händen. Wir blicken hier auf eine liebliche Szene, die einem höfischen Roman entnommen sein könnte.

Praktischerweise konnte sich der Künstler bei der stilistischen Ausführung der sitzenden weiblichen Figur Anleihen aus der christlichen Ikonografie holen und sie der neuen Funktion anpassen. So kehrt die sitzende Frauenfigur in der Handschrift noch einige Male wieder: einmal mit Früchten, einmal mit einem Kranz, einmal mit Haselnüssen und einmal mit einer Harfe in ihrem Schoß (Abb. 20).

Das zuletzt genannte Beispiel, fol. 13v (Abb. 20), *Rutab, id est datilus*, Rutab, das sind Datteln, in der eine junge Frau mit einer Harfe, die sie auf ihrem Oberschenkel abstützt, unter einem Dattelbaum verweilt, hat ein bekanntes Vorbild. Dieses Harfe spielende Mädchen findet sich auch in Giovannino de Grassis Skizzenbuch (Abb. 21). Auf den ersten Blick haben wir es also hier mit einer Reminiszenz an dieses Sujet zu tun: ein sitzendes, junges Mädchen, Harfe spielend, mit stoffreichem Gewand, einem tiefen Dekolteé und aufgesteckten blonden Haaren. Bei genauerer Betrachtung wird klar, wie raffiniert im Skizzenbuch diese Haltung aufgebaut ist: In einer Dreiviertelansicht sitzt die junge Dame auf einem grünen Kissen, ihren Kopf wendet sie eine Vierteldrehung zur Seite. Die eigentliche Besonderheit ist die Position des Instruments an ihrem Oberkörper und die grazile Haltung beim Zupfen der Saiten. Die zartgliedrigen Finger kommen in dieser Position sehr effektiv zur Geltung. Die ganze Komposition der Figur scheint sich in dieser Händstellung zu zentrieren. Die Durchsicht zwischen dem blauen Kleidungsstoff schafft Raum für die Fingerhaltung ihrer linken Hand. Die Verkürzung der zum Zupfen der Saiten abgewinkelten Finger ist zeichnerisch nicht einfach zu lösen. Die anmutige Wendung des Kopfes in die andere Richtung verleiht der Figur einen leichten Schwung. Diese schwingende Bewegung fehlt der Harfespielerin im Wiener Tacuinum gänzlich. Figur und Instrument weisen in eine Richtung und wirken vergleichsweise einfach, obwohl die Darstellung noch immer viel Anmut ausstrahlt. Interessant ist, dass dieses Sujet des musizierenden Mädchens im Lütticher Codex nicht vorkommt, was der These Segre Lutz' entgegenkommt, dass dieser Codex nicht in der De Grassi Werkstatt entstanden ist.

Die Verwendung dieses Motivs unterstreicht die Nähe zum Visconti – De Grassi Umfeld. Diese Miniatur im Wiener Tacuinum ist ein schönes Beispiel dafür, wie um 1400 Künstlermobilität und Musterbücher zur Verbreitung von Ideen und Konzepten beitrugen.¹⁰⁵

Die Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit den Darstellungen in der freien Natur gilt besonders der Gesamtkomposition, die sich in dieser symmetrischen Variante doch einige Male im Codex wiederfindet. Nicht alle Abbildungen weisen allerdings dieses strenge Arrangement auf, die Anzahl der Figuren, Bäume und Sträucher variiert. Bei all diesen zu integrierenden Bestandteilen versuchten die Maler, auf eine ausgewogene Gesamtkomposition zu achten. Die Personen werden in die darzustellende Pflanzenlandschaft möglichst sinnvoll integriert und mit den notwendigen Accessoires ausgestattet. Da es sich bei einem Großteil der Darstellungen um höfische Sittenschilderungen handelt, gab es einen festgesetzten Motivrahmen, der verarbeitet werden musste. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Miniaturen durch unterschiedliche Hände gingen, bis der letzte in der Reihe, in den meisten Fällen der Pflanzenmaler, dafür zu sorgen hatte, eine gewisse Einheitlichkeit in der Gesamtkomposition herzustellen.

Auch wenn aus diesen Gründen in den Figuren- und Pflanzenarrangements noch stark ihr additiver Charakter erkennbar ist, so schwingt dennoch ein neuer Ansatz in der Bildauffassung mit, die Otto Pächt vor allem in den nicht höfischen Szenen zu erkennen glaubt: Das Verschwinden des Versatzstückartigen und das Integrieren der Figuren in ihre Umgebung.¹⁰⁶ Und tatsächlich, sieht man von den symmetrisch angeordneten Bildmotiven ab, gibt es auch zahlreiche Ansätze, die Personen möglichst natürlich in der Landschaft zu positionieren.

Eine besonders gelungene Verbindung einer Figur mit ihrer Umgebung, wie Pächt sie beschreibt, scheint auf fol. 27r (Abb. 22) *Spinachie*, Spinat, gelungen zu sein. Die Bäuerin erreicht mit einem Korb Spinat auf dem Kopf soeben das Gartentor. Die gesamte Bildkomposition wirkt sehr geschlossen und einheitlich: links ein perspektivisch verkürztes Tor, eine Frau mit einem geflochtenen Korb auf dem Kopf balancierend und einer Spindel in der Hand, ein weit nach hinten reichender Horizont, der mit Spinatpflanzen bedeckt ist und dazwischen Bäume und Sträucher. Bei genauerer Betrachtung wird allerdings klar, dass die Gesamtkomposition auch deshalb so geschlossen erscheint, weil es den Miniaturen gelungen ist, möglichst viele Bildkomponenten blattfüllend zusammenzuführen. Von einer konstruierten Perspektive ist auch diese Darstellung noch weit entfernt: Die

¹⁰⁵ Vgl. Schmidt 2005, S. 241f.

¹⁰⁶ Pächt 1950, S. 36.

einheitliche Größe der Spinatpflanzen lässt dies erkennen, und hinter dem Gartentor ist die Horizontlinie plötzlich verschwunden.

Diese bäuerlichen Szenen mit arbeitenden Menschen finden sich hauptsächlich im vierten Quaternio, dabei werden die unterschiedlichsten Feldarbeiten vorgeführt. Tätigkeit und Kleidung spiegeln sogleich einen anderen gesellschaftlichen Status wider. *Galenga*, Galgant (ein Ingwergewächs) auf fol. 32v zeigt gar einen fernöstlich wirkenden Mann mit langem Krausbart beim Ernten der Pflanze. Das Reizvolle an den Miniaturen ist die Tatsache, dass immer wieder auf Orientalisches angespielt wird, wie wir es später im Kapitel der Winde nochmals sehen werden. Der Auftraggeber wollte auf jeden Fall auch zeigen, dass ihm diese Kontakte nicht fremd sind. Zudem bleibt die Tatsache des arabischen Ursprungs immer noch bestehen.

Eine Besonderheit, die alle Darstellungen in der Natur aufweisen, ist die vorne am Bildrand auftretende Erdschollenstruktur. Der Maler lässt den Boden, auf dem sich die Figuren bewegen, nicht einfach mit dem Bildrand aufhören, sondern malt zerklüftetes Erdreich, so, als wäre ein Stück Land aus der Erdoberfläche herausgeschnitten worden und würde den Blick freigeben auf „ingerissenes“ Erdreich. Dieses Stilmittel entsprach einer visuellen Konvention seit Giotto. Diese Bodenformationen finden sich in zahlreichen Malereien oder Fresken und sind ein gängiges Stilmittel, um Boden nicht nur darzustellen, sondern auch erlebbar zu machen.

Lediglich der Meister des 12. Quaternio verzichtete auf diese Art der Darstellung der Bodenformation.

Höfische Szenen finden natürlich auch *in* Gebäuden statt, doch ausgesprochene Innenraumdarstellungen treten erst ab der Mitte des Codex auf.

4.5.2. *Intestina id est busecha*. Einraumhäuser und ihr sozialer Aspekt

Ab dem sechsten Quaternio wurden für die Ausführung der Handschrift Aspekte der Darstellung von Innenräumen interessant. Diese Szenen bedurften einer differenzierten Komposition, und die Maler mussten sich mit den Darstellungsmöglichkeiten eines Raumes auseinandersetzen. Hauptsächlich zwei Gebäudekonzepte standen für die Miniaturen bereit: zum einen jenes, bei dem eine Handlung nur im Inneren des Hauses stattfindet, und ein weiteres, bei dem sich die Handlung nach außen hin entwickelt. In vielen Fällen konzentriert sich die Darstellung auf das Innere des Hauses, was keine zusätzliche Gestaltung der umgebenden Natur erfordert. Der oder die Maler verwendeten dafür ein vorhandenes Schema und variierten es. Bei diesem Konzept fällt der Blick von außen auf ein Gebäude, das im Wesentlichen als eine Art „Raumschachtel“ in die freie

Natur platziert wird.¹⁰⁷ Für den Maler stellte sich nicht die Frage nach Außen- oder Innenraum, sondern für ihn existierte Raum, und in diesen vorhandenen Raum wird ein Innenraum in Form eines Architekturkonstrukts (Haus, Kirche, Burg) eingesetzt. Dadurch ergibt sich automatisch eine Beziehung zwischen Außenraum und Innenraum, ein bildimmanenter Austausch zwischen diesen beiden Bereichen wird durch Fenster, Türen oder Arkaden ermöglicht und für den Betrachter nachvollziehbar.¹⁰⁸ Spielt sich eine Handlung im Inneren eines Gebäudes ab, muss außerdem auf eine der vier Außenwände verzichtet werden. Durch die so entstandene „Schauöffnung“ bleibt die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter weiterhin bestehen.¹⁰⁹ Bestimmte Objekte des Tacuinums bedürfen dieser Innenräume, daher musste der Maler Schauplätze einrichten und ausstaffieren, um eine Erzählung zu ermöglichen. Für das „Herrichten“ des Schauplatzes gab es bestimmte Muster in der Darstellung, denen er getrost folgen und die er mit eigenen Beobachtungen anreichern konnte.

Innenräume im Codex werden großteils mit Personen der bäuerlichen Bevölkerung kombiniert, vor allem deshalb, weil sich viele dieser beschriebenen Objekte für eine Ver- und Bearbeitung im Haus gut eignen. Hier wären die Verarbeitung von Milch, Fleisch und Getreide als Beispiele zu nennen. Fol. 81r mit dem Titel *Intestina id est busecha*, Eingeweide (Abb. 24, rechts), bietet ein gutes Beispiel für den Einblick in den Arbeitsalltag der einfachen Bevölkerung. Der Beginn des Textes lautet nochmals *Viscera et intestina*, was soviel heißt wie „Eingeweide und Innereien“. Beachtlich ist in diesem Abschnitt des Tacuinums, dass man erfährt, dass wirklich alle Körperteile geschlachteter Tiere zubereitet und verzehrt wurden und der nicht mehr verzehrbare Rest in anderen Handwerkszweigen Verwendung fand.¹¹⁰ Mit den Kapiteln *Capita*, Köpfe von Tieren, fol. 76v, *cerebra animalium*, Hirn von Tieren, fol. 77r, *oculi animalium*, Tieraugen, fol. 77v, *pedes et tibie*, Füße und Beine, fol. 78r, *corda animalium*, Herzen von Tieren, fol. 78v, *ubera*, Euter, fol. 79r, *testiculi*, Hofen, fol. 79v, *epata animalium*, Leber von Tieren, fol. 80r, *splenes*, Milz, fol. 80v und *adepts et pinguedo*, Fett und Speck, fol. 81v, beanspruchen die zu den minderen Fleischteilen zählenden Innereien mit ihren Darstellungen fast ein komplettes Quaternio der Handschrift. Die hochwertigeren Fleischstücke hingegen gehören allgemein zum Bereich *carnes*, werden aber nicht als einzelne Stücke beschrieben, sondern nur im Zusammenhang mit dem gesamten Tier, von dem sie stammen. Die vorgeführten Verarbeitungsmethoden illustrieren zwar nicht den Text,

¹⁰⁷ Vgl. Kemp 1996, S. 16f.

¹⁰⁸ Vgl. Kemp 1996, S. 16f.

¹⁰⁹ Vgl. Kemp 1996, S. 29f.

¹¹⁰ Vgl. Schubert 2006, S. 104f: Talg oder Unschlitt war ein wichtiger Handelsartikel für Lederer, Schuster, Seiler, Messingbrenner, Kerzenmacher und Seifensieder. Außerdem verblieb die Haut den Pergamentern.

weisen aber doch erfreulichen Informationsgehalt auf. Man erfährt einiges über Architektur, Einrichtung, Gebrauchsgegenstände, Zubereitung und Arbeitsaufteilung der Personen.¹¹¹

Nun erfährt man auf fol. 81r im Text, dass Eingeweide von ihrer *Complexion* her kalt und trocken im 2. Grad sind und daher für Menschen mit „warmem Magen, in dem die Speisen heiß werden“¹¹², was wohl für Choleriker spricht, geeignet sind. Sie schaden Menschen mit Krampfadern und werden auch schwer verdaut. Nun folgt die Verhütung des Schadens: gut kochen, dann mit Essig, Pfeffer, Galgant (Ingwergewächs) und ähnlichem würzen. Sie erzeugen schweres Phlegma und sind für Jugendliche im Winter und in gebirgigen Gegenden zu empfehlen.¹¹³

Die Miniatur auf fol. 81r, *Intestina id est busecha*, zeigt die Front eines Hauses, angefangen von der Bodenplatte bis zum Dach. Das zweistöckige Gebäude trägt kein gewöhnliches Walmdach, sondern wird nach dem Kranzgesims durch eine Zinnenreihe abgeschlossen. Es handelt sich dabei um jene typischen Ghibellinen- oder Schwalbenschwanzzinnen, die im 14. Jahrhundert als beliebtes Bauelement im oberitalienischen Raum galten. Darunter befindet sich eine Fensterreihe, die ein Obergeschoß darstellt, obwohl es im Verhältnis zum Untergeschoß viel zu niedrig geraten ist. Die Biforienfenster, durch einen halbrunden Bogen überfangen, zeigen feine Zierformen im Bogensegment und angedeutete Kapitelle in der Fensterteilung. Getrennt wird dieses Geschoß durch ein Gurtgesims mit eingearbeitetem Rundbogenfries. Den Hauptteil der Miniatur jedoch nimmt das Erdgeschoß ein, in das man durch eine korbbogenförmige Öffnung Einblick erhält.¹¹⁴

Ein Großteil der Darstellung gibt also den Blick frei auf einen Innenraum, der offensichtlich als Arbeits- und Speiseraum dient. Er erstreckt sich nach hinten, in einer Mischung aus Vogelschau und Frontalansicht, ähnlich den Teppichlandschaften, aber sehr wohl schon mit der Ambition, den rückwärtigen Bereich des Hauses perspektivisch verkleinert zu zeigen. Durch die Perspektivierung und der damit gewonnenen Bodenfläche wird

¹¹¹ Vgl. Vavra 1984, S. 286f. Die Tacuinum-Miniaturen finden zuweilen Eingang in die Gender-Diskussion, wie Vavra zeigt. Den Realitätsgehalt mittelalterlicher Frauendarstellungen in Arbeitssituationen bezeichnet sie als sehr gering, vor allem in Monats- oder Jahresbildern, wobei auch sie die Tacuinum-Sanitatis-Handschriften in diese Ansicht mit einbindet.

¹¹² Unterkircher 2004, S. 119.

¹¹³ Vgl. Unterkircher 2004, S. 119f.

¹¹⁴ Vgl. Méhu 2008, S. 64f: Méhu beschreibt die Entwicklung des Hausbaus in Europa seit dem 12. Jahrhundert folgendermaßen: Das Erdgeschoss dient handwerklichen und landwirtschaftlichen Tätigkeiten, gewohnt wird in den oberen Etagen (es sind selten mehr als zwei bis drei Stockwerke). Die Fassade ist zur Straße hin von Fenstern durchbrochen und zeigt aufwändige Bauplastik. Die Rückseite ist schlicht gehalten. Der Wohnbereich besteht aus zwei oder mehreren Zimmern, so dass man eine „gute Stube“ einrichten kann. Bei der Massivbauweise ist auch ein Wandkamin möglich. Der Fußboden besteht aus festgestampften Lehmschichten, in reicheren Häusern aus Tonkacheln.

zusätzlich Handlungsraum geschaffen. Ein Durchgang im hinteren Bereich markiert einen Ausgang, der den Raum als durchgehenden Handlungsraum vorbereitet. Der Mauerdurchbruch wird noch durch zwei vergitterte Fensterchen flankiert. Vorne rechts am unteren Ende der Mauer scheint eine Säulenbasis angedeutet, die noch vor der Bodenplatte des Gebäudes fußt. Links fehlt die Säulenbasis, ein Bottich markiert den Übergangsbereich von innen nach außen, genau betrachtet, steht er außerhalb des Gebäudes, obwohl er für die Verwendung im Innenraum gedacht ist.

Im Raum vorne befinden sich zwei Frauen und hinten zwei Männer. Eine der Frauen kocht an einer offenen bodenebenen Feuerstelle. Das Holz ist direkt am Boden aufgestapelt, darüber hängt der Kessel, um den mächtige Flammen züngeln. Das starke Feuer bringt den Inhalt zum Sieden, eine Garmethode, die im Mittelalter häufiger anzutreffen war als das Braten. Gebratenes gab es nur in der Oberschicht.¹¹⁵ Der Rauch zieht durch einen trichterförmigen Kamin ab. Ein Rauchabzug dieser Art wird im ganzen Codex in fast allen Innenraumdarstellungen gezeigt. Interessant ist, was die blau gekleidete Frau rechts im Bild gerade umrührt. Es könnten die im Text beschriebenen Eingeweide und Gedärme sein¹¹⁶, zumindest erkennt man in der hellen Brühe längliche Streifen, die sie mit ihrem riesigen Holzkochlöffel durchmischt. Diese Gedärme befinden sich auch vor der rot gekleideten Frau im viereckigen Bottich auf dem Boden. Diese zweite Frau bereitet sitzend mit einem Messer oder vielleicht einem Schabbein das Gargut vor. Im Hintergrund verkosten zwei Männer das Zubereitete, von dem es ja heißt: „wenn sie zuerst gut gekocht und dann mit Essig, Pfeffer, Galgant und ähnlichen Dingen zubereitet werden“¹¹⁷ ist der Verzehr ungefährlich. Man kann also annehmen, dass die Speise in der Schüssel etwas mit den beschriebenen Innereien zu tun hat. Der blau gekleidete sitzende Mann isst mit den Fingern, was absolut der mittelalterlichen Tradition entsprach. Teller kannte man nicht, Fleischspeisen wurden bissfertig tranchiert auf Brotscheiben angerichtet. Da die Gabel mit dem Kirchenbann belegt war, steht sie auch hier nicht zur Verfügung. Das Messer des Sitzenden ist wohl sein eigenes.¹¹⁸ Ein Krug und zwei Gläser, wahrscheinlich mit Wein gefüllt, stehen auf dem Tisch. Auffallend ist das fein gewebte Tischtuch, das man in dieser Form in der Handschrift selten findet. Der Hund füllt den freien Platz in der Mitte. Die Tätigkeiten der einzelnen Personen verleiten zu Spekulationen über Arbeitsaufteilung im Haushalt.

¹¹⁵ Vgl. Schubert 2006, S. 104f.

¹¹⁶ Vgl. Schubert 2006, S. 107f. Gemeint sind in diesem Zusammenhang Kaldaunen oder Kutteln. Sie müssen vor dem Kochen in Salzwasser gründlich vom Talg befreit werden.

¹¹⁷ Unterkircher 2004, S. 119.

¹¹⁸ Vgl. Rumm-Kreuter 1987, S. 232f.

Diese offenbar mühelos aufgebaute effiziente Raumgestaltung birgt einen stringenten chronotopischen Ansatz zur Konstruktion des Bildganzen.¹¹⁹ Durch die Öffnung der Fassade erhalten wir Einblick in naturgemäß „verdeckte“ Vorgänge, die hiermit einer Allgemeinheit präsentiert werden. Das geschlechtsspezifische Rollenverständnis hinsichtlich Raumzuweisung sei nur am Rande erwähnt.¹²⁰ Interessant aber erscheint in dieser Miniatur die Verschmelzung von Raum- und Zeitenfolge, die sich wie ein Handlungsstrom durch das gesamte Bildgefüge zieht. Vorne links mit dem Bottich, am Übergang zwischen dem Außen und dem Innen beginnt eine Geschichte: Die noch unverarbeiteten Eingeweide, kaum dem Schlachttier entnommen (die entsprechenden Darstellungen finden sich auf fol. 72v bis 74v), liegen hier und eröffnen einen neuen Handlungsstrang. Die rot gekleidete Frau schabt an dem am Mauerrand festgemachten Stück, sie widmet sich nur dieser Tätigkeit, wendet sich keinem der anderen Protagonisten zu. Die Handlung geht weiter, denn danach werden die bearbeiteten Innereien sogleich verkocht. Auch diese Frau kommuniziert mit niemandem, im Gegenteil, sie kehrt ihrer Arbeitsgenossin sogar den Rücken zu. Betrachtet man die Gesichter, erscheint es fast, als wäre dieselbe Frau nur in einem anderen Stadium der Arbeit gezeigt. Vor der blau gekleideten Frau steht eine leere Schüssel auf einem Schemel und wartet, gefüllt zu werden. Die nächste Handlungseinheit wird damit vorbereitet. Die selbe Schüssel findet sich hinten am Tisch wieder, diesmal ist sie gefüllt. Der rot gekleidete Mann hat sie wohl soeben geholt und stellt sie gerade auf dem Tisch ab, während der blau gekleidete schon mit dem Verzehr beschäftigt ist. Der Tisch bietet für die beiden Männer einen passenden Aktions- und Kommunikationsraum und für die Bildgestaltung ein wichtiges Element, um die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten dieses Raumes zu demonstrieren. Die Türöffnung in der hinteren Ecke führt hinaus in andere Bereiche des Gebäudes, die nach dem Verzehr der Mahlzeit aufgesucht werden können, wie beispielsweise das obere Stockwerk. Der Hund in der Mitte der Szene bleibt als Vermittler, er füllt den Raum und zeugt dennoch schon von einer sehr lebensnahen, das Milieu erfassende Darstellung. Was diese Komposition auf jeden Fall zeigt, ist nicht nur ein Bild, sondern eine ganze Geschichte, ein ganzer Comicstrip, um es in der Sprache des 20. Jahrhunderts auszudrücken. Der Miniator hat es geschickt geschafft, komplexe Abläufe in einem Bild unterzubringen.

Eine Variante dieses Schemas findet man gegenüber auf fol. 80v (Abb. 24, links) *Splences*, Milz. Auch hier erkennt man eine Hausfront mit geöffnetem Untergeschoß, einem viel zu niedrigen Obergeschoß und einem schlichten Gesims. Das Walmdach, das

¹¹⁹ Vgl. Kemp 1996, S.31f.

¹²⁰ Vgl. Kemp, S. 31f: Ausgehend von Bachtins literarischen Forschungen, wie in literarischen Quellen Räume durch Männer und Frauen ausgefüllt werden, verweist Kemp kritisch auf die nicht immer eindeutig trennbare Zuordnung von Mann/ Außenraum - Frau/ Innenraum.

eine Art Ziegelmuster aufweist, trägt einen gotischen Rauchfang. Die Fenster des Obergeschoßes weisen nur einfache Rundbögen auf. Auffallend ist jedoch die Zimmerdecke des Erdgeschoßes. Der Schlichtheit der übrigen Architektur wird hier eine vornehme Deckengestaltung verpasst. Die quadratische Gliederung mit Kreuzchenmuster taucht im Codex in mehreren Darstellungen auf. Hier stellt sich so etwas wie ein modulares System von Innenraumelementen dar, das je nach Gestaltungswillen des Künstlers zum Einsatz kommt. Auch mit der kleinen Wandnische neben dem Rauchabzug hat sich der Maler etwas Besonderes für diesen Raum einfallen lassen. In diese Nische mit Zwischenboden sind Gegenstände des Alltags eingestellt, die ikonografisch schon ein wenig an die Detailfreudigkeit der späteren Genremalerei des Nordens erinnern. Der Handlungsstrom beginnt in dieser Bildkonstruktion bei der offenen Türe links: Nachdem der Herr des Hauses die Milz geholt hat, bereitet er sie vor, der Bub brät sie am offenen Feuer und kann sie auch gleich mit einem Stück Brot verzehren.

Für den Einsatz von Architektur finden sich im Wiener Tacuinum auch zahlreiche Zwischenstufen. Nicht in jedem Fall wird das Gebäude so nahe an den Rand gerückt, wie hier. Die Öffnung des Raumes ist so weit vorne, dass sich Raumgrenze und Bildgrenze beinahe aufheben und sich unserer Vorstellung von Innenraum nähern. Es gibt Darstellungen, in denen Außen- und Innenraum viel stärker aufeinander bezogen sind (Abb. 14, 23, 25, 53 links oben und rechts unten, 60) und diese Durchlässigkeit in unterschiedlicher Form vermitteln. Beispielsweise sehen wir in der fol. 98r (Abb. 53) *Verecondia*, Schamröte, eine Szene, die sich noch nicht ganz im Inneren des Hauses abspielt, aber auch nicht mehr im Freien. Es scheint, als stünden diese Personen in einem Vorraum, der durchaus auch offen sein könnte. Dass dem nicht so ist, beweist die Bogenöffnung links, die einen Eingang markiert. Durch das Fehlen jeglicher Möbel ergibt sich der Eindruck eines Vorzimmers, aus dem eine geöffnete Tür nach hinten in die Wohnräume verweist. Farblosigkeit und spartanische Ausstattung unterstreichen in dieser Miniatur das der Schamröte implizierte Fehlverhalten des Mädchens, genauso wie die zum Dunkel geöffnete Tür den bevorstehenden Hausarrest evoziert. Auf die Handlung der Personen wird später eingegangen, die durchdachte Raumgliederung schafft eine ideale Aktionsfläche, um einen Handlungsablauf auch inhaltlich aufzuladen.

Eine andere beliebte Architekturvariante ist jene, die im Codex für unterschiedliche Verkaufsgeschäfte herangezogen wird. Grundsätzlich funktioniert die Darstellung wie bei dem eingangs beschriebenen Beispiel, jedoch wird durch einen eingezogenen Mauerteil im unteren Bereich eine Ladentischsituation herbeigeführt (Abb. 14). In dieser Verkaufsarchitektur scheint für unser heutiges Verständnis das Fehlen der Vorderwand durchaus motiviert zu sein. In der Miniatur auf fol. 62v (Abb. 25) *Sal*, Salz, führt uns der Maler noch eine weitere raffinierte architektonische Konstruktion für den gewiss

wohlhabenden Salzhändler vor Augen: Das Obergeschoß ragt, gestützt durch Trägerbalken, über den Ladentisch hinaus. Zudem wurde das Mauerwerk aufwändig ornamental ausgestaltet. In der hinteren Zimmerecke türmt sich ein Berg Salz: *Salarium* galt als das wichtigste und teuerste Handelsprodukt im Mittelalter, das den enormen Aufstieg einer Stadt bedeuten konnte.¹²¹ Dieser Vorbau mit der Untersicht auf eine aufwändige Holzkonstruktion findet sich im Codex nur dieses eine Mal.

Als beliebteste Architekturform erweisen sich die von Kemp so treffend bezeichneten „Einraumbäuser“ (Abb. 17, links, Abb. 24), die bisweilen gar als „Einraummöbel“¹²² fungieren (Abb. 17, rechts). Nach diesem Schema und dem des leicht zu variierenden Ladentisches konnten zahlreiche Bilder bewältigt werden. Zuweilen wurden die Gebäude etwas aufwändiger gestaltet, was einen ausgesprochenen Abwechslungsreichtum für die Handschrift bedeutet. Umso aufregender werden jene Seiten, die das Modell abändern und zu anderen Lösungen ansetzen, wie beispielsweise auf fol. 102r (Abb. 23) *Equitatio*, Reiten: Eine Frau ist im Begriff, sich über die Stiegen in das Gebäude zu begeben. Der fragile Vorbau, den sie gerade erreicht hat, mit der dazugehörenden Treppe ist eine einzigartige architektonische Darstellung im Codex. Daneben, an der Vorderseite des Hauses, schauen zwei Paare aus den beiden Fenstern im Obergeschoß. Man erfährt hier nichts über den Innenraum, die Frontseite bleibt geschlossen, die Protagonisten zeigen sich allerdings am Fenster und beobachten die beiden Reiter im Vordergrund. Die Hausarchitektur weist im Gegensatz zu den anderen Gebäudedarstellungen in dieser Handschrift noch ausgeprägtes gotisches Formengut auf, das sich ansonsten nur mehr in kleineren Details zeigt. Der Großteil der Architekturformen des Wiener Tacuinums gehört der Frührenaissance an.¹²³

Auch die zweite Variante, bei der Architektur und Außenraum in einen direkten Aktionsrahmen treten, soll hier nochmals erwähnt werden. Zwar finden sich diese Darstellungen in nicht so großem Umfang, aber dennoch wurden immer wieder Szenen, die sich in einem Art Zwischenbereich abspielen, eingebracht. Beispielsweise zeigt die fol. 99v (Abb. 53, rechts unten) *Vomitus*, Erbrechen, einen Mann, der sich vor seinem Haus übergibt. Die Hälfte des Bildes nimmt die Architektur des Hauses ein. Der Übergang von innen nach außen wurde durch eine offene Ecksituation ermöglicht. Dort steht eine Person, die sich eigentlich noch im Haus befindet, aber ebenso mit dem Geschehen davor verbunden ist.

¹²¹ Vgl. Schubert 2006, S. 45f: Das staatliche Salzmonopol Venedigs verhalf der Lagunenstadt unter anderem zu ihrem wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg.

¹²² Vgl. Kemp 1996, S. 21f. Als „Einraummöbel“ wird vor allem die beliebte Darstellung eines Bettes, das den ganzen Raum ausfüllt, bezeichnet.

¹²³ Vgl. Unterkircher 2004, S. 24.

Viele Abbildungen, die einen Innenraum und somit eine Architekturposition aufweisen, habe ich unter die Prämisse des handwerklich-bäuerlichen Aspekts gestellt. Das trifft beim Großteil der Abbildungen auch zu, dennoch treten Ambivalenzen auf, die keine eindeutige Zuordnung zu „handwerklich/ bäuerlich“ oder „adelig/ höfisch“ ermöglichen. Die äußere Ausstattung des Hauses auf fol. 81r (Abb. 24, rechts) mit den Zinnen und den gotischen Doppelfenstern, dem aufwändigen Gurtgesims, dem Herd, dem Tisch und dem Tischchen würden auch zu einem vornehmen Haushalt passen. Die dargestellten Personen entsprechen bisweilen einem anderen Bild: Die Kleidung der Frauen ist sehr schlicht gehalten und oft tragen sie eine Schürze bei ihren häuslichen Tätigkeiten. Sie können sich nicht mit der reich ausgestatteten Kleidung der Adligen messen, aber sie sind keinesfalls als arm anzusehen. Folgt man jedoch der Argumentation Schuberts, so sind Verarbeitung und Verzehr von Innereien immer auch ein Indikator für Armut, die aber hier keinesfalls zu erkennen ist.

Die Innereien waren eigene Marktartikel, deren Verzehr nicht aus Freude sondern aus der Not heraus geschah.¹²⁴ Spezialisierte Händler, die „Kotzmengler“ kauften sie auf, verkauften sie den „Garbrätlern“ oder „Sudlern“ (was dem Sieden entspricht) und diese bereiteten sie für Arme zu.¹²⁵ Den Innereien wird im Codex breiter Raum gelassen, ohne dass sich uns der Eindruck von Armut aufdrängt. Die Zubereitungsmethoden werden detailfreudig vorgeführt, und das Ambiente wirkt sehr ansprechend, obwohl es sich um den Lebensraum von Menschen gehandelt haben musste, die gezwungen waren, Innereien zuzubereiten.

Als ambivalent kann in diesem Zusammenhang die Stellung der Handwerksfamilien und Kaufleute allgemein angesehen werden. Durch Handel und gesteigerte Produktnachfrage kommt es in diesen Gesellschaftsschichten zu hohem sozialen Ansehen und Wohlstand, der sich im äußeren Erscheinungsbild niederschlägt. Wirklich arme oder gar hungernde Menschen werden im gesamten Codex selten gezeigt, allen scheint es trotz schwerer und unangenehmer Arbeit gut zu gehen, denn Essen und Trinken wird hier reichlich vorgeführt.

4.5.3. *Aqua salsa* und *Carnes gazelarum*.

Die traditionelle Teppichlandschaft zu Land und zur See

Manche Themen verlangten eine spezielle Darstellung von Außenraum, nämlich dann, wenn umfangreiche Szenen im Freien untergebracht werden mussten. Im Wiener Codex betreffen das vor allem die Jagdszenen, die auch traditionell noch stark in einer

¹²⁴ Vgl. Schubert 2006, S. 107f: Dazu zählen auch Kopf, Rüssel, Ohren, Zunge, Schwanz, Füße, Beinstücke, Milz, Magen und Lunge.

¹²⁵ Vgl. Schubert 2006, S. 108f.

geschichteten Allansichtigkeit verankert waren, wie wir sie zum Beispiel aus dem berühmten Hirschzimmer in Avignon kennen. Der Blick in die Landschaft im Sinne der Zentralperspektive war zu diesem Zeitpunkt noch nicht entwickelt. Es war also logisch, dass für aufregende Szenerien im Freien viel Platz geschaffen werden musste, und das passierte durch die altbewährte Technik des Übereinanderschichtens. Beispiele gab es dafür im Sakralbereich, wo vor allem auf Fresken vielfigurige Szenen der Heiligengeschichten für die Gläubigen aufbereitet wurden. Immer häufiger entstanden Freskierungen mit profanen Inhalten, die formal dieselbe Technik aufwiesen.

Auch im Wiener Tacuinum kam diese Technik der malerischen Schichtung zum Einsatz. Wo Wasser als wesentliches Element benötigt wurde, bedienten sich die Künstler dieses formalen Musters, um Handlungsabläufe aufzuzeigen. Auf fol. 88r (Abb. 26) *Aqua salsa*, Salzwasser, schafft es der Maler, drei Schiffe, eine Insel und Festland unterzubringen. Das Meer erscheint nach oben gezogen und schließt mit steilen Wellen ab. Das Blau wird durch hellere Wellenmuster belebt, und im Wasser herrscht rege Betriebsamkeit: Eine Galeere, die gleich drei Banner mit dem Georgskreuz trägt, rudert hinter einer Inselfestung vorbei. Die zahlreichen Ruderer sind sorgfältig hintereinander aufgereiht. Im Vordergrund mühen sich auf einem kleinen Schiff und einer Kogge jeweils zwei Matrosen mit ihren Segeln ab.¹²⁶ Die wilden Wellenbewegungen sind wohl die Ursache für deren aufgeregtes Hantieren. Der Künstler setzte hier, um die drei Schiffe samt Insel unterbringen zu können, den Horizont nach oben. Vergleicht man diese übliche Vorgehensweise mit der Lütticher Miniatur (Abb. 27), die sich auf eine sehr gekonnte Zeichnung des Schiffes beschränkt, so stellt man hier eine völlig andere Auffassung von „Meer“ bzw. in unserem Fall „Salzwasser“ fest.

Der Künstler des Lütticher Codex wusste gewiss genau um den Aufbau dieses Fahrzeuges Bescheid. Die perspektivische Darstellung der Takelage und der schrägen Aufsicht des Schiffdecks wirken sehr überzeugend, auch die schaukelnde Bewegung des Fahrzeuges im Wasser ist erkennbar. Gerade im unteren Bereich zeichnen sich noch zarte Wellengänge ab, Konturen dreier Fische sind auszunehmen. Die Wasseroberfläche endet mit dem realistisch angenommenen Horizont und wurde nicht nach oben aufgeschichtet. Diese Zeichnung singular betrachtet würde den Lütticher Codex ob seiner fortschrittlich anmutenden Abbildung in einen späteren Zeitraum ansiedeln.

Der hoch angesetzte Horizont konnte auch das Platzproblem in den Jagdszenen lösen: Der nach oben geklappte Waldboden schafft Raum für Verfolgungsszenen zwischen Tier und Mensch. Auf fol. 71v (Abb. 28) *Carnes gazelarum*, Gazellenfleisch, verfolgen im

¹²⁶ Vgl. Neubecker 1977, S. 46f: Sowohl Galeeren, die wegen ihrer Unabhängigkeit von Winden häufig zum Einsatz kamen, als auch Koggen, die bewährten Handelsschiffe, wurden ausgiebig und sichtbar beflaggt. Die Kogge verfügte allerdings nur über ein riesiges Segel. Die Galeeren wurden gut sichtbar mit zahlreichen Flaggen ausgestattet.

oberen Bereich der Miniatur zwei Hunde ein Reh, gemeint ist aber laut Titel die Gazelle. Der Jäger marschiert hinterher und deutet den Hunden nach. Die aufregendste Szene spielt sich allerdings im Vordergrund ab. Hier wird ein erlegtes Tier, das bereits auf dem Rücken liegt, von vier Hunden gerissen, und ein Jäger verpasst ihm noch zusätzlich einen Stich mit dem Speer. Ein zweiter Jäger hält einen Hund zurück. Alle sechs Protagonisten scharen sich um dieses sich im Todeskampf windende Tier.

In den lateinischen Tacuinumversionen kam die Jagd nicht vor, diese ist ein Novum in den trecentesken Bilderhandschriften. Die lateinische Version wiederum orientierte sich ebenfalls nicht mehr exakt an der ursprünglichen Liste Ibn Butlans, sie wurde im Zuge der Übersetzung mit italienischen Vorlieben angereichert. Dass in der Wiener Handschrift drei ausführliche Jagdszenen vorkommen, ist wohl der Passion Gian Galeazzo Viscontis für die Jagd zuzuschreiben.¹²⁷ Nicht umsonst finden wir in seinem Stundenbuch sein Dedikationsportrait im *pas de page* von Szenen einer Hirschjagd umgeben (Abb. 29).

So ergibt sich wiederum eine enger Konnex zu Giovannino de' Grassis Werkstatt. Aus seinem Bergamo-Skizzenbuch stammt auch die berühmte Jagdszene, an der sich der Tacuinummaler orientierte (Abb. 30). In dem bekannten Sujet stürzen sich sieben Hunde auf das erlegte Wildschwein in ihrer Mitte. Dieser wilde Kampf der Hunde mag auf die Künstler und Betrachter sehr anregend gewirkt haben, sodass modifizierte Fassungen immer wieder als beliebte Darstellungen auftauchen, eine der berühmtesten ist die des Kalenderbildes des Duc de Berry aus dem 15. Jahrhundert. Die Jagdszene im Wiener Codex und das Bergamo-Blatt unterscheiden sich im Detail wiederum sehr stark. Ähnlich, wie wir es im Fall der Harfenspielerin gesehen haben, fand auch hier eine Rezeption statt, doch die Ausführung unterscheidet sich grundlegend: Die Grundidee des erlegten Tieres als Zentrum des Angriffs ist vorhanden, doch wiederum weichen wesentliche Details vom Musterbuchblatt ab. Die feinen Abschattierungen in der Ausführung der Tiere fehlen zwar, doch hat der Tacuinumkünstler noch einige gut beobachtete Details hinzu gefügt.

Der Lütticher Codex, dessen Entstehungszeit nicht einwandfrei gesichert ist, beinhaltet diese ausgeprägte Ikonografie der Tierjagd nicht. Vielleicht kannte der Künstler dieses Musterblatt noch nicht oder dieser Codex entstand früher. Im Fall des *Carnes gazelarum* hängt das Tier bereits zur Verarbeitung im Verkaufsladen. Zwei Jagdszenen finden sich im Lütticher Codex, eine Verfolgung müssen die Hasen über sich ergehen lassen und einige haben gute Chancen, mit dem Leben davon zu kommen. Eine zweite Jagdszene zeigt ebenfalls ein Wildschwein als Beute, es wird von zwei Hunden verfolgt. Die Darstellungen im Lütticher Codex sind im Vergleich mit der Wiener Handschrift perspektivisch ähnlich ausgeführt. Auffallend erscheinen die beiden Jäger, die hinter der

¹²⁷ Vgl. Hoeniger 2006, S. 77f.

Landschaft wie hinter einem Paravent auftauchen (Abb. 32). Auf abgestufte Größenverhältnisse wurde hier noch nicht speziell geachtet. Hinter der Hügelkuppe erscheint der Jäger, als würde er aus einer Kulisse hervortreten.

Dieses Stilmittel war durchaus üblich, im Sakralbereich findet man es ebenso beim Großmeister Altichiero, dessen Nähe zum Tacuinum vor allem von Segre Lutz propagiert wird.¹²⁸

In Altichieros Fresko *Anbetung der Hirten* in der Paduaner Capella di San Giorgio (Abb. 32) zeigt er eine Epiphanie vor einem sehr felsigen Abhang, man könnte fast den Eindruck einer Steilwand gewinnen, womit die Aufschichtung nach oben gerechtfertigt wäre. Jedoch ragen, als handelte es sich um Pappkulissen, im linken Hintergrund zwei Figuren aus der Felsformation. Ihre Größe entspricht in etwa denen der Hirten im Vordergrund. Kopfzerbrechen über Perspektive haben diese Größenverhältnisse um 1400 noch nicht ausgelöst. Was aber in dieser zeitgleichen Darstellung Altichieros dennoch verwundert, ist die nahezu perfekte zentralperspektivische Führung zwischen den Felsformationen im oberen Bereich. In den zeitgleichen Landschaftsdarstellungen folgt die Gliederung der Landschaft eher einer empirischen Perspektive. Die Stadtarchitektur erscheint verkleinert, aber nicht im notwendigen Ausmaß. Die Tiefenerstreckung der Landschaft beschränkt sich zu der Zeit auf diagonale Linien, die nie zu einem zentralen Fluchtpunkt zusammenlaufen, sondern immer von Bildrand zu Bildrand.¹²⁹ Aus diesem Kompositionsrahmen heraus sind auch die beiden Kulissenfiguren Altichieros zu betrachten, sie bilden eine diagonale Verbindung mit den herbeieilenden Hirten und bilden ein wichtiges Moment der Raumkomposition, ebenso wie die am gegenüberliegenden Bildrand gezeigte Stadtansicht.

Ein ähnliches Prinzip der diagonalen Raumgliederung funktioniert auch im Wiener Codex. In *Carnes gazelarum* (Abb. 28) treffen wir einerseits auf eine altbewährte Teppichlandschaft, aber mit der Erkenntnis, dass die Pflanzen im Hintergrund kleiner wirken. Die Bäumchen links in der Mitte sind bereits kleiner gemalt, um ganz oben am Rand nochmals verkleinert zu werden. Der Künstler hat also die Verkleinerung in der Entfernung durchaus eingebracht. Andererseits wird bei den eingefügten Menschen und Tieren auf ein Vorne oder Hinten keine Rücksicht genommen. Sie werden versatzstückartig in die Landschaft eingefügt, wie es der Bildinhalt vorgibt.

Altichieros Fresko, das etwa zur selben Zeit im nicht allzu weit entfernten Padua entstanden ist, zeigt trotz ähnlicher Raumauffassung auch sehr moderne Gestaltungsmittel. In seiner Figurengruppe im rechten Vordergrund, aber auch bei Maria

¹²⁸ Vgl. Fossi-Todorow 1964, S. 83: Altichiero erhielt seine Schulung bei Turone in Verona. Die Fresken im Palast der Scaliger, die Vasari erwähnte, sind verloren. Sein Votivfresko der Familie Cavalli in S. Anastasia in Verona ist nach seiner Paduaner Zeit um 1385-90 anzusetzen.

¹²⁹ Vgl. Schmidt 2005, S. 242f.

mit Jesus im Holzhäuschen schafft es der Künstler, durch Überschneidungen und farbliche Differenzierung ein überzeugendes Raumgefüge herzustellen.

Dass der Wunsch, möglichst viel an Erzählung auf einer Wandfläche unterzubringen, noch eine ganze Weile einem Aufklappen der Landschaft entgegenkommt, zeigt sich auch an den berühmten Fresken des Adlerturms zu Trient (Abb. 33). Sie werden deshalb auch immer mit dem Wiener Tacuinum in Verbindung gebracht, weil Fürsterzbischof Georg von Liechtenstein diese Handschrift um 1400 in seinen Besitz brachte. Die Umstände des Besitzerwechsels sind nicht bekannt, doch sein Wappen ließ er an prominenter Stelle noch vor dem Inhaltsverzeichnis auf fol 1v (Abb. 12) anbringen.

Die Monatsfresken im sogenannten *Adlerturm* des umstrittenen Bischofs zeigen Menschen im Jahresverlauf bei ihren verschiedensten Tätigkeiten. Auch hier finden wir ein buntes Gemisch aus Alltagsszenen und höfischen Begebenheiten, aus Architektur- und Naturkulisse. Da sich die Wandmalereien über alle vier Wände des Turmes verteilen, sind die Ausmaße, die der Künstler zu bewältigen hatte, auch entsprechend groß. Die Teppichlandschaft erweist sich hiermit als ideal, um dem kunstsinnigen Stadtherrn visuelle Abwechslung zu liefern. Explizite Übernahmen aus dem Wiener Tacuinum gibt es nicht, auch wenn sich der Codex in seinem Besitz befand. Jedoch scheinen die Personen des Freskos aus dem Pariser Manuskript entnommen worden zu sein. Das Jänner-Fresko, das Schneeball werfende Männer und Frauen zeigt, entspricht dem fol. 96v des Pariser Codex ms. 1673. Hoeniger vermutet, dass Georg von Liechtenstein Zugriff auf Verde Viscontis Manuskript hatte, als er im engen Kontakt mit der Erzherzogin von Österreich und der Gräfin von Tirol stand. In diesem Zusammenhang verweist Hoeniger immer noch auf die Möglichkeit eines verloren gegangenen Exemplars oder eines Musterbuchs mit Zeichnungen, das in den Werkstätten zirkulierte und von dem auch das Wiener Tacuinum profitierte.¹³⁰

Man kann allgemein feststellen, dass sich im Wiener Tacuinum die Darstellungen in der freien Natur vor einem schlichten Hintergrund mit tief liegendem Horizont abspielen. Lediglich in den sehr figurenreichen Szenen wird auf die Möglichkeit der nach oben aufgeschichteten Landschaft zurückgegriffen, um komplexe Szenen zeigen zu können.

4.5.4. Der *Bäumchenmaler*

Ein grundlegendes Muster, das sich ebenfalls durch die gesamte Tacuinum-Handschrift zieht, ist jenes des unermüdlichen *Bäumchenmalers*. Die Möglichkeiten für diesen Künstler sind äußerst vielfältig: In den 135 Landschaftskulissen wird in der Regel der Horizont kaum mehr als bis zum ersten Drittel oder bis zur Hälfte der Miniatur

¹³⁰ Vgl. Hoeniger 2006, S. 63f.

hochgezogen. Was übrig bleibt, ist sehr viel freie Fläche, die gefüllt sein will. Einen dekorativ ausgestatteten Hintergrund, wie ihn zahlreiche Prachthandschriften dieser Zeit aufweisen (beispielsweise auch das kurz zuvor begonnene Stundenbuch des Gian Galeazzo Visconti) gibt es hier nicht. Bei den wenigen Jagdszenen wird der Boden wie ein Tablett angehoben, um Platz für die Tierverfolgung zu gewinnen. Ansonsten bleibt dem *Bäumchenmaler* viel Raum, um seine schablonenartig angelegten Bäume unterzubringen. Werden diese in den Landschaftsbildern oft als Blattfüller eingesetzt, so haben sie in den Architekturkulissen, in denen sie ebenfalls häufig vertreten sind, schmückenden, fast verspielten Charakter. Die Darstellung der Pflanzen entspricht einer gewissen internationalen Vorliebe, eine Farbabstufung von dunkel auf hell vor vorzunehmen. So wurden auch im Wiener Codex die Bäume zuerst dunkelgrün ausgeführt, manchmal dunkelbraun, um sodann mit helleren Details ausgestaltet zu werden. Eine Technik, die sich an zahlreichen Fresken und Buchillustrationen beobachten lässt¹³¹, aber auch in der Tapisseriekunst. Der Bäumchenmaler musste dabei sehr flexibel sein, er hatte zwar genug Raum, musste sich aber immer an der Gesamtkomposition orientieren. Die Bäume und die Pflanzen, die auch Thema der Seite sein können, bilden oftmals den Abschluss der Ausführung.

Das übliche Kompositionsschema einer Handschrift beginnt mit dem Vorritzen der Bildfläche und der Textlinien, die auch in diesem Codex zu erkennen sind. Der seitliche rote Bildrand wird durch solche Blindlinien unterhalb der Bilder fortgesetzt und bildet so die Spaltenbegrenzung für den Schriftteil. Die fünf waagrechten Linien dienen dem Schreiber.¹³² Da es sich hier um eine Bilderhandschrift mit relativ wenig Text handelt, ist anzunehmen, dass in diesem Fall zuerst die Miniatur entstand.

Im ersten Schritt mussten eine oder mehreren Figuren gemalt werden, von deren Zusammenspiel hing die Gestaltung der Umgebung ab. Handelte es sich um Gebäude, so blieb für den Bäumchenmaler wenig zu tun, doch bei all den Szenen in der freien Natur blieb genug Platz für Bäume, Sträucher und Gräser. Die rote Umrahmung des Bildes wurde zumeist am Schluss angebracht (Abb. 34). Das 12. Quaternio, das stilistisch eine ganz andere Richtung aufweist, wurde ebenfalls mit diesen Bäumchen ausgestattet. Die durch sehr weiche Konturen gekennzeichnete Malweise dieses Meisters wurde von den scharf gemalten Pflanzendekorationen begleitet (Abb. 35). Auch wenn der exakte kräftige Malstil dieses Meisters manchmal im Widerspruch zur übrigen Komposition steht, so bewirkt er beim Durchblättern der Handschrift eine gewisse malerische Vereinheitlichung derselben.

¹³¹ Zum Beispiel findet sich diese Art der Baumdarstellung auch in der Wenzelsbibel, im Jagdbuch des Gaston Phebus und in den Fresken des Adlerturms.

¹³² Vgl. Unterkircher 2004, S. 4f.

4.5.5. *Granata acetosa* und *Citonia*. Frauen und Männer à la mode

In den Folien 4r bis 42v finden sich, wie bereits beschrieben, auffallend häufig Szenen, die an ein adeliges Umfeld denken lassen. Frauen und Männer, die sich höflich und gesittet miteinander unterhalten oder sich mit leichter Gartenarbeit beschäftigen, werden hier vorgeführt. Den gehobenen Status erkennt man naturgemäß an der wertvollen und aufwändig verarbeiteten Kleidung.

Die Frauenkleidung unterliegt in der Handschrift grundsätzlich zwei Schemata. Zum einen tragen die Frauen eng anliegende, tief ausgeschnittene Kleider, die im Französischen als *cotes hardies* oder *Cottardite* und im Italienischen als *Cyprianae* bezeichnet werden, zum anderen aber weite, hoch geschlossene und sehr stoffreiche *Pellandes*, die der *Houppelande* entsprechen.¹³³

Die junge Dame in der Miniatur auf fol. 7v (Abb. 36, links) *Granata acetosa*, saurer Granatapfel, trägt ein ganz besonders aufwändig verarbeitetes Beispiel für eine italienische Form des *cotes hardies*. Typisch für dieses Kleidungsstück sind die besonders enge Passform und das tiefe Dekolleté, wie es auch gegenüber auf fol. 8r (Abb. 36, rechts) zu sehen ist. Von der Hüfte an jedoch fällt diese *Cyprianae* glockig auseinander und lässt auch einiges an Überlänge erkennen. In Valentina Viscontis Aussteuerlisten tauchen diese *Cottardites* ebenfalls auf.¹³⁴ Vergleicht man die Abbildungen aus dem *Stundenbuch des Bertrando dei Rossi* (Abb. 37), einem Vasallen der Familie Visconti, mit jenem aus dem Wiener Codex, so kristallisiert sich eine besondere Aufmerksamkeit für die Mode heraus, denn Kleidung bedeutete immer auch Einordnung in ein soziales Gefüge.¹³⁵

Im *Stundenbuch des Bertrando dei Rossi* wird die heilige Ursula und einige ihrer jungfräulichen Begleiterinnen in den modernen norditalienischen Kleidern des späten 14. Jahrhunderts gezeigt. Die Heilige und ihre Leidensgenossinnen entstammen hier ebenso einer vornehmen Adelschicht, sie tragen zum Teil gemusterte (Seiden-)Stoffe und teilweise Untertuniken, die in etwa dem Stil der dargestellten Frauen im Wiener Tacuinum entsprechen. Hals und Schultern sind - zum Leidwesen der Kleriker – unbedeckt, und die Brüste scheinen dem Ausschnitt zu „entwischen“.¹³⁶ Wirft man allerdings einen Blick auf Michelino da Besozzos *Apotheose Giangaleazzo Viscontis* von 1402, dann hält sich dieser Trend in der Frauenmode noch einige Zeit.

Die Kleidung der Dame auf fol. 7v zeichnet sich nicht nur durch die modische *Cyprianae* aus, sondern auch durch die besonders auffallend gestalteten Ärmel. Unter dem zartrosa

¹³³ Vgl. Scott 2007, S. 88f und 93f.

¹³⁴ Vgl. Scott 2007, S. 92f: Zu Valentinas Aussteuer zählten fünf *Cottardites*, von denen vier passende Gugeln hatten.

¹³⁵ Vgl. Keupp 2008, S. 284f.

¹³⁶ Vgl. Scott 2007, S. 88f.

Kleid trägt die Frau offenbar noch etwas Dunkelblauses, von dem zumindest die voluminösen Ärmeln hervor blicken. Dazu wurden die Innenfutter der *Cyprianae* grün ausgenäht und plissiert. Da sie die Unterärmel für ihre Tätigkeit umgekrempelt hat, wirkt diese gefaltete Innenseite besonders originell. Sollte sich Caterina Visconti in irgendeiner Form im Codex gerne wiedergefunden haben wollen, so war sie, was die Kleidung betrifft, gut repräsentiert.

Im Wiener Codex ist besonders auffallend, dass alle Figuren, die einem adeligen Milieu angehören, vor allem mit sehr weiten, zumeist umgeschlagenen Ärmeln ausgestattet sind. Der Trend der eng anliegenden und tief ausgeschnittenen Frauenkleidung tritt bald in Konkurrenz mit der Entwicklung der *Pellanda* bzw. *Houppelande*. Beide Kleidungsformen wurden nebeneinander und sogar abwechselnd getragen, wie es auch in diesem Codex gezeigt wird. Die stoffreiche *Pellanda* mit den weiten Ärmeln und eng anliegenden Unterärmeln ist im Gegensatz zur *Cottardites* oder *Cyprianae* sehr voluminös, hoch geschlossen und direkt unter dem Busen gegürtet.¹³⁷ Durch die Überlänge wäre sie für körperliche Tätigkeiten nicht geeignet. Schon gar nicht mit den topmodernen, spitzen roten Schuhen, die dazu getragen werden, wie auf fol. 104v (Abb. 38) *Gaudia*, Freude, ersichtlich ist. Die *Pellanda* wird hier in einer besonders aufwändigen Form gezeigt: Die Ärmel scheinen besonders lang und gar mit Fell gefüttert zu sein. Der Kragen reicht bis zum Kinn, und eine seitliche Knopfreihe hält ihn zusammen. Die Überlänge des Gewandes ist hier ganz deutlich zu erkennen. Die Schuhspitze, die hervorsteht, kreuzt sich gar mit der des Partners.

Auch die Männermode erweist sich im Wiener Tacuinum als äußerst variantenreich und steht jener der Frauen um nichts nach. Bis zum 14. Jahrhundert trugen beide Geschlechter Kleid oder Rock, wobei das Kleid bzw. der Rock des Mannes nicht mit dem Kleid der Frau vergleichbar war. Männer trugen kürzere Tuniken, die vorne offen sein konnten. Eine Ausnahme bildeten bestimmte Personengruppen wie Richter, Staatsmänner, Geistliche oder Greise, sie trugen immer langes Gewand.¹³⁸

Auf fol. 8r (Abb. 36, rechts) *Citonia*, Quitten, erhalten wir ein außergewöhnliches Beispiel männlichen Schicks: Ein junger Mann mit weiter, fast bodenlanger *Pellanda* steht hier unter dem Quittenbaum. Als besonders modisch galten die gezaddelten Enden der Kleidung. Seine *Pellanda* ist nicht nur andersfärbig gezaddelt sondern sogar mehrfach geschlitzt. Die Ärmel sind sehr weit, und auf der Außenseite verläuft ebenfalls ein Zaddelung bis zur Halskrause, die mit dem grünen Innenfutter abschließt. Im ganzen Codex findet sich kein so aufwändig verarbeitetes Kleidungsstück mehr an einem Mann. Dennoch gewinnt man beim Durchblättern der Handschrift den Eindruck, als ließe die

¹³⁷ Vgl. Scott 2007, S. 93f.

¹³⁸ Vgl. Aries 1978, S. 118f.

Ausführung der Männerkleidung oft einiges mehr an Detailfreudigkeit erkennen. Sind es bei den Frauen im Grunde immer lange Kleider, eng oder weit geschnitten, mit Ausschnitt oder Halskrause, so variiert beim Mann die Länge, die Weite, die Hosenverarbeitung und die sehr aufwändige Gestaltung des Saumes.¹³⁹

Der neue Trend in der Herrenmode, eng anliegende kurze Oberbekleidung zu tragen, findet bei den Chronisten nur wenig Anklang: „... sie [nahmen] die schändliche und verderbliche Mode anderer Länder an und traten im Schnitt der Kleider aus den Fußstapfen ihrer Vorfahren, indem sie sich kurze und knappe, vielmehr freilich schandbare Röcke machen ließen, so dass man meist den Oberschenkel und das Gesäß sehen konnte, und so enge, dass sie kaum zu atmen vermochten. Um die Brust stopften sie sich aus mit Baumwolle, dass sie Weiberbrüste zu haben schienen. Um den Bauch waren sie so geschnürt, dass sie Windhunden glichen. Auf der Rückseite pressten sie sich mit den Bändern so, dass sie kaum und nur mit langsamen Schritten gehen konnten“¹⁴⁰. Diese sehr aufschlussreiche Beschreibung eines böhmischen Chronisten lässt einige Rückschlüsse auf den Stellenwert der Männerkleidung zu. Mit derart engen *Pellandas* sind die jungen Männer im Codex zwar ausgestattet, dafür aber mit sehr kurzen, wie auf fol. 24r Sinapi (Abb. 39) der Senf. Hier trägt der Jüngling eine sehr kurze *Pellanda*, mit einem hohen Kragen, der am Rand noch zusätzlich gekräuselt ist und einen hellen Saumrand aufweist. Diese Art des Kragens wird bald nicht mehr mit den gegabelten Bärten der Männer vereinbar sein.¹⁴¹ Die weiten Ärmel sind umgeschlagen und gezaddelt. Ein Gürtel hält die *Pellanda* in der Tailenmitte fest zusammen. Solche dermaßen kurzen Kleidungsstücke waren in ganz Europa hochmodern, wie auch die Abbildung aus den *epistre au roi Richart* (Abb. 40) von 1395/ 96 zeigt. Sie wurden aber auch in ganz Europa kritisiert. Jean de Venette ortet den Modus der kurzen Kleidung vor allem im niederen Adel, der „den der Rüstung nachempfundenen kurzen Röcken“ als ein ideales Medium zur Selbstdarstellung nützte.¹⁴²

Die eng anliegenden Beinlinge wurden normalerweise durch Bänder am *bruochgürtel*, das ist der Gürtel der *bruoch* (mhd. Unterhose), angenestelt (Abb. 42). Mit dieser kurzen Mode musste aber eine neue Form der Unterhose entwickelt werden, die Beinlinge wurden

¹³⁹ Vor allem in den ersten drei Lagen hat sich ein Maler besondere Mühe mit den Säumen der Männerkleidung gegeben, die detailreiche Zaddelung wurde mit einem feinen Pinsel als gleichmäßiges Muster ausgeführt.

¹⁴⁰ Keupp 2008, S. 292. Keupp gibt hier die Meinung des böhmischen Chronisten Benesch Krabice von Weitmühl wieder. In der Literatur findet man immer wieder Attacken gegen die sehr enge oder offenerzige Mode gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Zumeist betrifft es die Frauen. Die Kritik macht aber auch deutlich, welchen Stellenwert das äußere Erscheinungsbild für den Mann gehabt haben musste, wenn er sich diesen Strapazen aussetzte.

¹⁴¹ Vgl. Scott 2007, S. 101.

¹⁴² Vgl. Keupp 2008, S. 293f.

zusammengenäht und es entwickelte sich eine Art Strumpfhose mit Schamkapsel.¹⁴³ Auf fol. 24r erkennt man, dass es noch nicht so weit ist, die Entwicklung beginnt am Anfang des 15. Jahrhunderts, und sieht man sich das Gesäß genau an, scheint noch die braune *bruocho* hervorzublitzten.

Es gibt noch eine Steigerung in der Rockkürze: Die beiden Fechter auf fol. 96v (Abb. 41) *Luctatio*, sind überaus kurz bekleidet, doch erkennt man sehr gut, dass das Problem der Hosen und Strümpfe noch nicht zufriedenstellend gelöst wurde. Beim linken Fechter haben sich die Beinlinge von den Nestelbändern gelöst, die Unterhose ist völlig sichtbar, doch erweist sie sich zum Glück schon als eine weniger stoffreiche Variante.¹⁴⁴ Beim rechten Fechter scheint die Unterhose zu fehlen, aber vielleicht hält das dunkle Riemchen zwischen den *Pobacken* einen Stoffteil, der sich vorne am Gemächt befindet, fest. Die roten Beinlinge des Jünglings wurden besser befestigt, nämlich direkt am Obergewand.

Die Ressentiments gegenüber dem spitzen Schuhwerk, den Schnabelschuhen, fielen nicht geringer aus. Diese Mode erfreute sich gerade in adeligen Kreisen höchster Beliebtheit, obwohl sie jeder Maxime der Nützlichkeit widersprachen.¹⁴⁵ Im trockenen Klima Italiens wurden Strümpfe vermutlich mit Ledersohlen versehen, um den optischen Übergang von den Beinen zu den Füßen nicht zu unterbrechen.¹⁴⁶ Die Spitze vorne musste trotzdem verstärkt werden, was beispielsweise mit Hilfe Wergs oder eines Walknochens geschehen konnte, zumindest wurde dieses Mittel bei einem seltenen Schuhfund von 1396 angewendet (Abb. 43). Die Schnabelschuhe wurden, wenn man sich deren Darstellungen in den verschiedensten Handschriften vor Augen führt, bestimmt gerne getragen und dienten auch im Wiener Tacuinum immer wieder als Stilmittel einer bestimmten sozialen Gruppe.

Die Kleidung der meisten arbeitenden Personen zeigt sich einfacher und weniger farbtintensiv. Der Unterschied ist beim Durchblättern des Codex deutlich erkennbar, eine Differenzierung im äußeren Erscheinungsbild sollte auf jeden Fall stattfinden.

Kopfschmuck und Haarpracht variieren: Vornehme Jünglinge tragen blonde Haare mit geradem Schnitt, die Ohren sind verdeckt wie auf fol. 13v (Abb. 20) oder 42r (Abb. 18). Anfang des 15. Jahrhunderts trugen die Männer wieder Spitzbärte, diese findet man im ganzen Codex nur acht Mal, sie sind das erste Anzeichen einer neuen Modeströmung, wie man beispielsweise auf oder 97r (Abb. 54) erkennen kann. Sehr oft werden die

¹⁴³ Vgl. Wikipedia 2010: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beinlinge> (20.7.2010).

¹⁴⁴ Vgl. Kania 2010, S. 121f. Aus der stoff- und faltenreichen *bruocho* des Hochmittelalters wird durch Ersetzen des *bruocho* durch einen Tunnelzug ein knappes, fast tangaartiges Höschen im späten 15. Jahrhundert.

¹⁴⁵ Vgl. Keupp 2008, S. 286f: Keupp verweist auf einen Bericht des Mönches Ordericus, dem zufolge Graf Fulko von Anjou missgestaltete Füße hatte. Um diese besser zu verbergen, ließ er sich spitz zulaufende Schuhe anfertigen.

¹⁴⁶ Vgl. Scott 2007, S. 97f.

älteren Männer mit „zeitlosen“ Vollbärten ausgestattet, ebenso die orientalisches anmutenden Personen. Frauen, aber vor allem Männer der bäuerlich-handwerklichen Bevölkerung, tragen Kopfbedeckungen, zu denen hauptsächlich alle Varianten der Gugel zählen (Abb. 44, rechts).

Kinder werden im Codex immer wieder gezeigt. Ihre Darstellung wirkt sehr indifferent, denn im Grunde handelt es sich um verkleinerte Erwachsene (Abb. 25, Abb. 50). Kindheit unterlag im 14. Jahrhundert keiner so differenzierten Betrachtung wie heute, der Begriff war auf eine Periode beschränkt, in der ein Mensch ohne fremde Hilfe nicht überleben konnte. Kaum konnte sich ein Kind physisch zurecht finden, unternahm es alles mit den Erwachsenen. Fähigkeiten erwarb es einzig durch Lernen, und nicht immer konnte es in der eigenen Familie bleiben.¹⁴⁷ Dieser Begriff von Kindheit spiegelt sich auch in der Kleidung wider. Es gab keine Kinderkleidung. Die Zeit der Kindheit innerhalb der Familie und der Gesellschaft war zu kurz und unbedeutend, als dass ihr mehr Aufmerksamkeit zukommen sollte.¹⁴⁸ Viele Kinder starben früh, andere nahmen seine Stelle ein. Gefühlsmäßige Bindungen und soziale Kontakte entwickelten sich außerhalb der Eltern-Kind-Beziehung.

Im Codex werden nicht sehr viele Kinder dargestellt. Kleinkinder findet man kein einziges Mal, die etwas älteren wirken wie die Erwachsenen, nur in verkleinertem Maßstab.¹⁴⁹

Erst ab dem 14. Jahrhundert entwickelte sich eine eigene Art der Kinderbekleidung. Zuvor trugen sie dasselbe wie die älteren.¹⁵⁰ Diese Entwicklung ging mit einem neuen Verständnis der Kindheit einher, das sich zuerst auf Knaben auswirkte, denn sie erhielten lange bequeme Tuniken, wie man sie möglicherweise schon auf fol. 62v (Abb. 25) *Sal* vorfinden kann. Mädchen blieben länger der traditionellen Lebensweise verhaftet, sie trugen von Anfang an dieselben Kleider wie erwachsene Frauen.¹⁵¹ Erst ab dem 17. Jahrhundert trugen Kinder eigene, für ihr Alter typische Kleidung.¹⁵²

Die Lebendigkeit des Wiener Tacuinums ist nicht nur in der für damalige Umstände durchgehend profanen Motivwahl zu sehen, sondern auch in der detail- und variantenreichen Ausstattung der Figuren. *Cyprinae* und *Pellandes* kommen in den unterschiedlichsten Ausführungen zur Darstellung, und die Männer werden in zahlreichen mitteleuropäischen Modevariationen präsentiert. Es scheint fast, als hätte es für die Männermode ein viel breiteres Spektrum an Möglichkeiten gegeben, als für die

¹⁴⁷ Vgl. Ariès 1978, S. 46f.

¹⁴⁸ Vgl. Ariès 1978, S. 93f.

¹⁴⁹ Vgl. Ariès 1978, S. 47f.

¹⁵⁰ Vgl. Müller 2003, S. 203f.

¹⁵¹ Vgl. Ariès 1978, S. 125f: Die Sonderstellung blieb vorerst den Kindern der wohlhabenden bürgerlichen und adeligen Familien vorbehalten. Die Kinder der Handwerksfamilien und Bauern trugen weiterhin die Kleidung der Erwachsenen.

¹⁵² Vgl. Ariès 1978, S. 113f.

Frauenmode. Zudem werden immer wieder fernöstliche Protagonisten dargestellt, deren Äußeres noch zusätzliche Varianten der Kleidung präsentiert.

4.5.6. *Ventus occidentalis*. Die Winde und ihre Darstellung

Die mittelalterliche gesunde Lebensauffassung wurzelt sehr stark in einem dem ganzheitlichen Sinne verschriebenen Vier-Elemente-Denken, das eingangs schon beschrieben wurde. Dem Element Luft kommt dabei eine ebenso große Bedeutung zu wie den anderen drei Elementen, allerdings ist diese in seiner Konsistenz weniger leicht fassbar. Im Lütticher Codex wird auf fol. 36v (Abb. 15), der *Aer epidimicus*, der verpesteten Luft, eine Miniatur gewidmet. Es zeigt sich hier schon die Schwierigkeit, das Element Luft bildlich darzustellen, das gelingt in diesem Fall durch diffuse Wellen, die in Richtung der Figuren ausströmen. An den auf dem Boden liegenden Tieren wird bereits die tödliche Wirkung der Luft erkennbar.

Um eine Spur einfacher gestaltet sich die Darstellung von Luft, wenn man sie in Form der Winde einbringen kann. Dass die vier Winde und die Richtung, aus der sie kommen, für die Betroffenen von Bedeutung waren, zeigt schon, dass diese in den vier Haupthandschriften allesamt vorkommen. Das Wissen um die Auswirkungen der Winde ist bis heute noch in der ländlichen Bevölkerung vorhanden. Die Vermutung, dass vor 600 Jahren eine noch viel profundere Beobachtung stattgefunden hatte, liegt nahe.

Im Wiener Codex sind ebenfalls alle vier Winde dargestellt. Auf fol. 57v (Abb. 44) wird in Form des *Ventus occidentalis*, des Westwindes, gezeigt, dass auch die Lüfte dem sechsteiligen Schema der übrigen Objekte unterliegen. Wir erfahren, dass der Westwind von gemäßigter Trockenheit im ersten oder zweiten Grad ist. Vorzuziehen wäre er, wenn er sich vom Norden her dreht. Er fördert die Verdauung, schadet aber durch Zittern und Kälte. Der Schaden kann durch Erwärmung und mit Tüchern verhindert werden. Er ist den gemäßigten Komplexionen zuträglich und zwar in jedem Lebensalter in östlicher Gegend.¹⁵³ Wie schon in den zuvor erwähnten Bild-Text-Besprechungen findet sich auch hier kein illustrativer Verweis, doch weist diese Miniatur einige Besonderheiten auf, die im Codex einzigartig sind.

Das Motiv zeigt einen tief liegenden Horizont mit zwei sich auftürmenden Hügelformationen am linken und rechten Rand, um in der Mitte für zwei dahin schreitende Männer Raum zu lassen. Dunkelblaue Wolken ziehen auf, und die Sonne verschwindet hinter der linken Hügelgruppe.

Was sind nun diese Besonderheiten? Das ist einerseits die Ausführung des Himmels. Auf keiner Darstellung in der Handschrift ist der Himmel anders als durch die Pergamentfarbe

¹⁵³ Vgl. Unterkircher 2004, S. 95f.

erkennbar. In dieser Abbildung wird zwar auch der Pergamenthintergrund frei gelassen, aber gerade nur so weit, dass genug Raum für die beiden Figuren bleibt. Über den Marschierenden jedoch verläuft im linken oberen Bereich ein Wolkenband, das durch dunkle Pinselstriche einen bedrohlichen Charakter erhält. In das Wolkenband hinein erstrahlt eine dunkelrote Sonne, die gerade hinter dem linken Hügel aufzugehen scheint. Das Wolkenband verläuft nicht im Anschluss an den in der Handschrift üblichen Horizontansatz, sondern über einer zweiten gedachten Linie, als würde der Horizont erst viel weiter oben beginnen. Wir kennen diese Form der Wolkenpositionierung von Kinderzeichnungen, in denen nach einem gebührenden „luftleeren“ Raum erst der Himmel, symbolisiert durch Wolken, angesetzt wird.

Bemerkenswert sind andererseits die beiden dahin schreitenden Männer, die ob ihres Aussehens einen interessanten Aspekt in der Darstellung schaffen. Beide sind im Profil gezeigt. Sie tragen keine europäische Kleidung. Besonders auffällig erscheinen ihre Kopfbedeckungen. Der linke Mann trägt eine hoch aufragende zugespitzte pastellrote Zipfelmütze mit einem breiten Zierband im Stirnbereich. Der zweite Mann trägt einen weiß-roten Turban. Unter den Kopfbedeckungen ragen mächtige gewellte Bärte und lange im Wind wehende Haare hervor. Auf den kurzen Tuniken haben am Oberarm und am Kragen breite Zierbordüren angebracht. Die Männer tragen Pfeil, Bogen und Speere, zwar schauen sie nicht unfreundlich drein, doch wirken sie durch ihre wehenden Bärte etwas Furcht einflößend. Der starke Westwind bewegt auch die beiden Bäume im Hintergrund. Die Baumkronen biegen sich stark nach rechts, auch die Bärte und Haare und die gesamte Kleidung werden nach rechts verblasen. Die Windrichtung ist also eindeutig auszumachen.

Die Bezeichnung *Ventus occidentalis* für diese Form der Darstellung birgt eine zusätzliche Ironie. Der Wind weht also von Westen nach Osten. Demnach muss die Sonne hinter der Hügelgruppe am Untergehen sein. Und wem bläst der Westwind ins Gesicht? Den beiden Männern aus dem Osten. Hat hier der Künstler einen versteckten Verweis auf die althergebrachte Orient-Occident-Tradition einfließen lassen? Der Orient, als der Ursprung sämtlichen im Mittelalter verwendeten medizinisch-therapeutischen Wissens, wird hier durch zwei Männer symbolisiert, die furchtlos dahin schreiten. Die Ausdehnung des osmanischen Reiches ist in Italien für einige Zeit gebannt. Ihnen bläst der strenge Wind des Okzidents entgegen. Somit wäre diese Illustration auch eine interessante Auslegung einer weltanschaulichen Situation. Ist diese Interpretation des Westwindes nun auch in den anderen zeitgleichen Handschriften anzutreffen?

Die Darstellung im römischen Codex ms. 4182 zeigt auf der pag. CX *Ventus occidentalis* eine Szene im Meer: Im oberen Bereich befindet sich eine Insel mit einer Festung, auf der ein Georgskreuz-Banner im Wind flattert. Im Vordergrund schaukelt ein größeres Schiff im

Meer, es ist allerdings am Ufer durch zwei Taue festgehalten. An Bord tummeln sich Matrosen. Der Inhalt zum selben Thema ist völlig anders angelegt und entspricht eher der Darstellung auf fol. 88r (Abb.26), *Aqua salsa*, im Wiener Codex.

Identisch erscheint allerdings die Darstellung des *Ventus Septentrionalis* auf pag. CVIII, des Nordwindes (Abb. 45). Sie entspricht ziemlich genau jener des *Ventus occidentalis* im Wiener Codex. So, als hätten die Künstler die „alte“ Handschrift kopiert und inhaltlich etwas durchgemischt.

Auch hier erkennen wir denselben Bildaufbau mit dem dunkelblauen Himmelsband, der Sonne, aufgehend oder untergehend, und den beiden an den Rändern hochgezogenen Hügelketten. In der Mitte des Bildes marschieren zwei orientalisches anmutende Männer. Sie tragen rotes Obergewand mit blauem Innenfutter, die Ärmel sind halblang, und man erkennt das langärmelige Untergewand. Weiters sind sie mit blauen engen Hosen ausgestattet, und der vordere mit roten Schuhen, einer Armbrust und drei Pfeilen. Der Mann dahinter trägt braune, zusammengeschnürte Lederstiefel, drei Speere und einen mächtigen Säbel. So sind sie von rechts nach links marschierend dargestellt, wobei ihnen der Nordwind ins Gesicht bläst, wie an ihren wehenden Bärten gut zu erkennen ist. Der Bildaufbau ist also fast ident mit dem der Wiener Vorlage.

Im Pariser Codex Ms. 1673 finden sich die beiden Orientalen ebenfalls wieder, allerdings müssen sie hier gegen den Südwind, *Ventus meridianus* (Abb. 46), antreten. Ihrem Äußeren nach erscheinen sie hier aber nicht dermaßen exotisch, wie in den anderen Codices.

Sollte nun der Meister aus dem Wiener Codex, welcher laut Kurth etwas früher entstanden ist als der Römische, die raffinierte Idee für den Westwind ausgearbeitet haben, so wurde dieser Einfall bei der nächsten Ausführung nicht mehr übernommen, zumindest nicht für den Westwind. Die Idee findet sich wieder im Nordwind des römischen Codex. Wenn den beiden Männern aus dem Osten der Nordwind entgegen bläst, so kann die Aussagekraft eine ganz andere sein, oder die Darstellung ist ein reines Zufallsergebnis.

Die drei anderen Winde im Wiener Codex erscheinen weniger spektakulär: Der Ostwind, *Ventus orientalis* auf fol. 57r (Abb. 50) zeigt Mutter und Kind, die dem Haus zueilen, da der Wind offenbar Regen mit sich bringt. Im Südwind, *Ventus meridianus* auf fol. 58r (Abb. 44, rechts), wandert ein einfach gekleideter Mann mit einer Lanze, dessen aufgedrehte Gugel im Wind flattert, der Windrichtung entgegen. Und schließlich bläst der Nordwind, *Ventus septentrionalis* auf fol. 58v, einem bäuerlich wirkenden Paar hinterher.

Vergleicht man sie mit dem römischen Codex, so wurden die Motive des Ost- und Südwindes aus dem Wiener Codex lediglich vertauscht. Der so raffiniert komponierte Westwind wird zum Nordwind und für den Westwind wurde eine ganz andere Szene auf

See gewählt. Eine enge Beziehung zwischen Meer und Wind mag angesichts der geografischen Lage durchaus plausibel sein. Warum fehlt sie dann in der Wiener Handschrift?

Im etwas früher entstandenen Lütticher Codex kommen die vier Winde ebenfalls vor, obwohl auf den ersten Blick die Darstellungen stilistisch und ikonografisch stark divergieren. *Ventus meredionalis* (Abb. 47), der Südwind, wird durch zwei sich unterhaltende Frauen gezeigt, die wärmer angezogen sind und deren Schals im Wind flattern. Der auffälligste Unterschied jedoch ist der Wind, der hier in allegorischer Manier als pustender Kopf über den beiden Personen die Luftströmung erzeugt. Beim Nordwind, dem *Ventus septentrionalis*, bläst derselbe Kopf von rechts unten, beim *Ventus occidentalis* (Abb. 48) von rechts oben und beim *Ventus orientalis* (Abb. 49) von links unten. Die Luftströmung wird durch feine Federstriche noch zusätzlich verdeutlicht.

Die Darstellung des Windes als allegorische Figur wurde im Wiener Codex nicht als notwendig erachtet, wie überhaupt in diesem keine wie auch immer geartete Allegorie aufscheint. Abläufe werden durch genaue Beobachtung der Situationen vorgeführt. So erkennt man den Wind eindeutig an den sich im Wind bewegenden Bäume und zusätzlich an der Kleidung, die sich ebenfalls der entsprechenden Luftströmung anpasst. Diese Auffassung im Wiener Codex ist schon sehr explizit anders als in der Lütticher Version, um nicht zu sagen, sie entspringt einem neuen Muster des Denkens, wie es dem der Renaissance entspricht.

Und doch gibt es auch wesentliche Gemeinsamkeiten, die man in diesem Zusammenhang festhalten muss: Auch im Lütticher Codex findet sich für den *Ventus occidentalis* die Darstellung der beiden orientalischen Gestalten wieder (Abb. 49).

Die Federzeichnung zeigt, wie zwei Männer von links in Richtung Hauseingang gehen, rechts befindet sich ein Torbogen und von oben drüber bläst ihnen der pausbackige Westwind entgegen. Die beiden Männer tragen lange Gewänder, doch vor allem ihre Kopfbedeckungen wirken fremdländisch und entsprechen in etwa jenen aus dem Wiener Codex, die ebenfalls eine aufstehende Mütze und einen Turban zeigen. Einer der beiden hält eine Armbrust, der andere einen Pfeil, jedoch so unscheinbar, dass sie unter keinen Umständen dem wild dahin marschierenden Paar in der Wiener Handschrift entsprechen. Die Idee, dass den beiden Orientalen der Westwind ins Gesicht bläst, hatte, wenn schon, dann hier ihren Grundstock.

Ebenso ambivalent in der Darstellung verhält es sich mit dem Ostwind. Die Federzeichnung zeigt wieder den pustenden Ostwind, diesmal von links unten, der einem Mann von hinten so stark anbläst, dass sich sein Umhang über seinen Kopf türmt. Er eilt dem nahestehenden Gebäude entgegen.

Die Ikonografie des wehenden Umhangs findet sich auch im Wiener Codex auf fol. 57r (Abb. 50) *Ventus orientalis*, wieder: Von hinten bläst der Wind so stark, dass er einer Frau den Umhang über den Kopf weht, ein kleiner Junge rennt ihr hinter her, sie erreichen aber sogleich das vor ihnen stehende Haus. Die Auswirkung des Ostwinds erkennt man wieder eindeutig an denen sich im Sturm wiegenden Bäumen, auf den pausbäckigen Bläser wird verzichtet. Dafür braut sich, um dem Unbill noch Nachdruck zu verleihen, eine braune Regenwolke, die auch schon ihre Tropfen herab prasseln lässt, über den beiden heimeilenden Personen zusammen.

Das eindringliche Motiv des wehenden Umhangs, der auch gleichzeitig als Regenschutz fungiert, wurde also in dieser Abbildung wieder von dem früheren Codex übernommen. Süd- und Nordwind wurden eigenständig gelöst, oder, wenn man der Argumentation Hoenigers folgt, dem verschollenen Tacuinum entnommen.

Im Vergleich der Winde wird klar, dass sich die Motive ähneln, aber unterschiedlich eingesetzt werden. Eine besonders naturnahe Auffassung spiegelt sich im Wiener Tacuinum deutlich wider. Auf die althergebrachte Darstellung des pausbackigen Windbläfers wird hier völlig verzichtet.

Betrachtet man den Westwind als singuläres Werk, so fasziniert es durch seine doppelsinnige Aussagekraft. Möglicherweise folgen die vier Winde einem inhaltlichen Schema, das wir nicht mehr zu entschlüsseln vermögen. An anderen Stellen der Handschrift lässt sich hingegen eine Vernetzung der scheinbar eigenständigen Bilder herbeiführen. Im folgenden Kapitel sollen diese inhaltlichen Bezüge gezeigt werden.

4.5.7. *Ira*, der Zorn. Narratives in und zwischen den Bildern

Grundsätzlich werden die einzelnen Objekte nach den im Kapitel 4.4. beschriebenen Gesichtspunkten abgehandelt. Durch die Aneinanderreihung ergibt sich jedoch vordergründig keine durchgehende Erzählstruktur, die Akteure wechseln von Seite zu Seite und ob der eine oder andere Mitbürger verewigt wurde, kann nicht mehr sicher festgestellt werden. Die Darstellung eines Zeitgenossen würde schon genügend erzählerische Bezüge geliefert haben.

Trotz des vorgegebenen Rahmens, der sich an den aneinandergereihten Objekten zu orientieren hatte, vermitteln einzelne Bilder oder gar Bilderfolgen narrative Muster.

Diese Muster sind wahrscheinlich nicht mehr restlos aufzuklären, aber ich möchte mich hier Wolfram Pichlers Ausführungen anschließen, dass nämlich in mittelalterlichen Bildsystemen sehr wohl eine „textartige“ Anordnung vorherrscht und die Bilder eines

Systems in mehr als nur einer Dimension miteinander verbunden sind.¹⁵⁴ Dass innerhalb eines Bildgefüges in scheinbar simultanen Handlungen auch eine zeitliche Ebene miteingebunden sein kann, wurde bereits auf fol. 81r *Intestina id est busecha* gezeigt. Pichler spricht in diesem Fall von „gewebeartigen Strukturen“.

Im Fall der Miniatur auf fol. 40r (Abb. 51) *Fructus mandragore*, Alraunfrucht, wird außerdem der Bezug zu einer mythologischen Ebene hergestellt. Es handelt sich dabei auch um die einzige Darstellung im Codex, die vom Sujet her nicht der Realität entsprechen kann.

Eine Pflanze mit sehr langen, flachen Blättern und roten Früchten wächst genau an der Horizontlinie. Der Wurzelbereich der Pflanze erscheint freigelegt und man sieht anstatt der Wurzel Oberkörper und Kopf eines Menschen, der scheinbar schlafend und in der Erde steckend die Alraunblätter am Kopf balanciert. Ein Seil verbindet den Hals dieses Menschen mit dem eines Hundes. Das Tier frisst gerade, während daneben, abgewendet von der Pflanze, ein Mann steht, der dem Hund bedeutet, in eine andere Richtung zu laufen. Die Wurzel der Alraunfrucht ähnelt unter Umständen einer menschlichen Figur. Der Sage nach ist sie allerdings so giftig, dass ein Mensch sie nicht angreifen darf. Die einzige Möglichkeit, die Pflanze zu ernten, ist, sie an einer Schnur zu befestigen und diese von einem Hund aus der Erde ziehen zu lassen.¹⁵⁵ Der Hund würde diese Ernte nicht überleben. Es handelt sich dabei um eine schon seit Dioskurides bekannte Szene. Die Wurzel der Alraune mag auf diese Art geerntet worden sein, aber der dargestellte Menschenkopf ist in diesem Fall wirklich nur ein Symbol für die ganze Frucht.

Obwohl sich die Illustratoren im ganzen Codex sehr stark an den Tätigkeiten der Personen in ihrer Umgebung orientierten, übernahmen sie in diesem Fall das tradierte Modell. Vielleicht stand hier der Wunsch im Vordergrund, alte Überlieferungen beibehalten zu müssen oder vielleicht war diese Darstellung der Szene so beliebt, dass man keinesfalls darauf verzichten wollte.

In Anbetracht dessen mutet die Darstellung im Lütticher Codex durchaus modern an. Auf fol. 16v (Abb. 52) *Fructus mandragore*, sieht man, wie ein reisender Kaufmann einer jungen Frau eine Mandragorawurzel überreicht. Beide Figuren stehen vor einem Hauseingang, im Hintergrund erkennt man ein Gebäude mit Stiegenaufgang. In dieser Darstellung findet man keinen Hinweis auf die überlieferte Geschichte des speziellen Ernteverfahrens. Die Pflanze wechselt den Besitzer und die Dame streckt erwartungsvoll die Hände danach aus. Die Wurzel ähnelt hier einer männlichen Puppe, und allgemein wurde ihr nachgesagt, dass sie der Besitzerin Fruchtbarkeit und Liebesglück verleihen

¹⁵⁴ Vgl. Pichler 2010, S. 113f: Pichler bezieht sich in seinem Text auf Kemps Ausführungen zur Analyse des Prodigus-Fensters der Kathedrale von Bourges.

¹⁵⁵ Vgl. Telesko 2001, S.15f.

solle.¹⁵⁶ In dieser Handschrift wurde auf die traditionelle Darstellung verzichtet und stattdessen eine Verkaufssituation gezeigt. Durfte hier ein Künstler neue Formen der Darstellung vorführen? Oder wollte ein Auftraggeber eine andere Gewichtung des Themas, nämlich jene, Fruchtbarkeit und Liebesglück zu erlangen?

Wie man schon beim Thema Winde gesehen hat, dürfte der Lütticher Codex nicht das unmittelbare Vorbild für die Wiener Handschrift gewesen sein. Statt dessen wurde wieder auf eine antike Vorstellung des Themas zurückgegriffen. Ein Rückgriff, der nicht als „altmodisch“ zu werten ist, sondern als bewusste Einbettung in eine gefestigte Tradition gesehen werden kann.

Eine Bezugnahme auf Traditionelles konnte durchaus im Sinne eines Auftraggebers geschehen, der damit auch Altbewährtes zu seinem Repertoire zählen durfte. Das wiederum bietet Gelegenheit, auf einen der wichtigsten Kunstmäzene der Zeit hinzuweisen: Gian Galeazzo Visconti. Opsomer begründet dessen Patronage des Lütticher Codex mit seiner Präsenz in diversen Darstellungen. Geht man davon aus, dass Profildarstellungen mit dem auffälligen Spitzbart tatsächlich als eine Art Portrait gewertet werden können (Abb. 29), so findet sich auch im Wiener Codex immer wieder der Hinweis auf ihn und seine Familie: Auf fol. 86r *Vinum album*, der Weißwein, reicht ihm eine Dame, vielleicht Caterina Visconti, eine Frucht. Daneben beobachten, die Söhne Giovanni Maria und Filippo Maria die Szene. Vielleicht ist er auch der vornehme Reiter auf fol. 87v *Vinum citrinum*, zitronenfarbener Wein, der von dem Hausbesitzer einen Becher Wein erhält. Diese Zuschreibungen könnten ebenso für die fol. 86r, 97r (Abb. 54) und 104v zutreffen. Für den Auftraggeber muss es auf jeden Fall von Bedeutung gewesen sein, diesen mächtigen Landesfürsten in der Handschrift verewigt zu haben.

Stimmen diese Zuschreibungen, so ist den Miniaturen allein schon aufgrund der dargestellten Persönlichkeit ein großes Potenzial an „Geschichten“ mitgegeben.

Abgesehen von diesen durchaus möglichen Verweisen sind in der Handschrift noch weitere Geschichten in und zwischen den Bildern versteckt. In der Bilderfolge 98r bis 99v (Abb. 53) ergibt sich eine inhaltliche Auffädung von aufeinanderfolgenden thematisch unabhängigen Stationen. Beginnend mit dem Begriff *Verecondia*,¹⁵⁷ Schamröte, der ein junges Mädchen mit drei Männern in einem *Vor*-Raum zeigt. Das Mädchen steht in einer schuldbewusst anmutenden Geste vor einem älteren bärtigen Mann. Er trägt langes, rotes Gewand mit blauem Unterfutter und eine rote Gugel. Der Zeigefinger seiner rechten Hand richtet sich auf das Mädchen, die linke Hand unterstreicht diesen Gestus. Die beiden jüngeren Männer dahinter blicken ebenfalls zu ihr, wobei der grün gekleidete von seinem

¹⁵⁶ Vgl. Opsomer 1991, S. 58f.

¹⁵⁷ Vgl. Unterkircher 2004, S. 136f. Nach einem Vergleich der V-Buchstaben muss die Übertragung nicht *Uerecondia* sondern *Verecondia* heißen.

Freund offenbar tröstend um die Schulter gefasst wird. Der Freund weist mit seinem Zeigefinger eindeutig auf ihn. Abgesehen von der sehr beredten Situation wird auch durch die eindeutigen Gesten der Hände klar, wer die Schuldige ist und wer der Leidtragende.

Die kommunikative Aufladung der Situation mag im 14. Jahrhundert noch präsenter gewesen sein, wenn man bedenkt, wie eng auch der Konnex zu literarischen Vorlagen war.

Obwohl die Figuren sehr schablonenhaft und etwas steif wirken, bekommt die Szene durch die Platzierung der Dargestellten und deren Gestik ein stark erzählerisches Moment. Emotionalität ist den Gesichtern der Personen nicht eindeutig abzulesen. Die Profile und Dreiviertelprofile unterliegen in dieser Handschrift einem Schema, das sich zumeist in einem neutralen Lächeln äußert. Klärend für eine Situation erweist sich sehr oft die Sprache der Hände, die erst die Beziehung zwischen den Personen herstellt.

Eigentlich müsste man diese Geschichte bereits auf fol. 97r (Abb. 54) *Camere estuales*, Sommerkammern, beginnen lassen: Im Portikus des Hauses erhält ein sehr ähnlich dargestelltes Mädchen von einem Verehrer drei Rosen. Der Verehrer gleicht niemand Geringerem als Gian Galeazzo Visconti, wenn man wiederum die Dedikationsminiatur und die Vergleiche im Lütticher Codex heranzieht. Die Situation könnte pikant gewesen sein. Zwischen dieser Szene und jener auf fol. 98r erscheint eine harmlose Darstellung des *Camere hyemales*, Winterkammern.

Die Geschichte entwickelt sich aber erst ab fol. 98r (Abb. 53, links oben) *Verecondia*, der Schamröte, im Text stünde sogar, dass der Schaden „durch Erneuerung von Vernunft und Verschwiegenheit“¹⁵⁸ verhütet werden kann, was wohl nicht passiert ist, wie man hier erkennt, denn das Mädchen muss sich offensichtlich schämen. Die Geschichte erfährt ihre Fortsetzung auf fol. 98v (Abb. 54) *Ira*, Zorn. Man erkennt sehr deutlich, wie sich der Zorn auswirken kann. Ein älterer Mann mit Glatze steht mit beinahe entblößtem Oberkörper rechts im Bild und hält mit beiden Händen krampfhaft ein Tuch, in das er vor Zorn und Wut hinein beißt, wahrscheinlich, um noch schlimmere Taten zu verhindern. Zwei Männer kommen von links, der ältere zeigt auf den Zornigen, der jüngere folgt und blickt etwas ratlos. Das Oberteil der Kleidung hat sich der Mann offenbar schon vor Wut fast vom Leibe gerissen. Die Ikonografie ist durchaus bekannt, man findet sie in Giottos Darstellung des Zorns in der Arenakapelle (Abb. 55), denn hier reißt sich eine Frau im Zorn die Kleider vom Leib. Besondere Emotionalität erhält die Figur durch den beinahe entblößten Oberkörper. Verdeckt man das Gesicht des Mannes in der Miniatur, gleicht der übrige Körper beinahe dem einer Frau, sowohl was die Taille betrifft als auch den leicht sichtbaren Brustansatz. Letztendlich dürfte sich der Künstler des Tacuinums doch für eine

¹⁵⁸ Unterkircher 2004, S. 137.

männliche Figur entschieden haben, wie die Glatze deutlich zeigt. Die inhaltliche Aussage verändert sich damit völlig, denn für den Mann muss der Grund seines Ärgers wohl eine Frau gewesen sein, was zum Bild davor passen würde.

Die Geschichte geht weiter, denn ein probates Mittel gegen Zorn ist *Ebrietas*, Trunkenheit, wie man auf fol. 99r (Abb. 53, links unten) erfährt. Am besten geeignet war wohl Rotwein, um Ärger zu vergessen. Verbunden mit einem Würfelspiel konnte man seinen Kummer bestimmt schnell überwinden. Wieder stehen drei Männer beisammen, der Sitzende links scheint dem Wein besonders zugetan, er trinkt gerade und wirft dabei einen bedeutungsvollen Blick in Richtung Betrachter. Die Folgen des Trinkens sind unvermeidlich: *Vomitus*, Erbrechen. Auf fol. 99v (Abb. 53, rechts unten) wird der unvermeidliche Vorgang anschaulich geschildert: Der Trunkenbold, hier handelt es sich aufgrund der Kleidung um die gleiche Person wie auf fol. 99r, übergibt sich vor dem Haus in gebückter Stellung, seine Frau hält ihm den Kopf und eine zweite weibliche Person steht händeringend vor der Tür. Interessant ist hier auch die Position des Hauses. Die Leserichtung der Miniatur auf fol. 99r beginnt links mit den Trinkenden, die Tür rechts ist bereits geöffnet, um den Verlauf der Handlung zu markieren. Auf fol. 99v wird der Chronotopos des Hauses geteilt mit der Handlung im Freien. Hier wiederum hat die Geschichte im Inneren des Hauses links begonnen, um sich sodann im Außenbereich weiter zu entwickeln.

Diesen vier aufeinander folgenden Miniaturen fehlt die Stringenz in der Figurendarstellung, ein explizites Erzählen einer Geschichte ist nicht vorhanden, doch hinter der Zusammenstellung der Objekte steckt ein narratives Moment, das der Hauptmeister möglicherweise bewusst gesteuert hat.

Bilder können ganz anders angelegt werden und vielleicht auch anderen Mustern folgen. Das wird ganz besonders deutlich, wenn man die entsprechenden Objekte im Lütticher Codex betrachtet. Auf fol. 65v zeigt *Verecondia* (Abb. 56, links) eine Frau und deren Tochter mit über der Brust gekreuzten Händen, die Respekt bezeugen sollen. Vor ihnen steht ein Besucher, der sie willkommen heißt. Übersetzt wird *Verecondia* mit Schüchternheit, was Opsomers Interpretation der Szene auch durchaus plausibel erscheinen lässt.¹⁵⁹ Auch hier folgt auf *Verecondia Ira* (Abb. 56, rechts), Zorn. Diesmal allerdings in Gestalt einer Frau, die sich vor Wut den Oberkörper entblößt, was wieder der Darstellung in der Arenakapelle entsprechen würde. Zwei Freundinnen schauen der Wütenden verwundert zu. *Ebrietas*, Trunkenheit, findet wieder unter Männern statt und

¹⁵⁹ Vgl. Opsomer 1991, S. 156: Opsomers Übersetzung ins Französische lautet *Trinité*, was so viel wie Schüchternheit bedeutet und mit ihrer Interpretation der Miniatur gut zusammen passt, obwohl der verkürzte lateinische Text dem des Wiener Tacuinums gleicht.

Vomitus, Erbrechen, wiederum ist ähnlich dem Wiener Codex aufgebaut: Man sieht auch hier eine Frau, die dem Erbrechenden den Kopf hält.

Die Ikonografie des Zorns verweist also durchaus wieder auf ein bekanntes Muster, die weibliche Zuschreibung entspricht der Giotto-Vorlage. Auch die Darstellung des Erbrechenden dürfte eine gewisse Tradition haben. Eine sinnstiftende Einheit wird im Lütticher Codex jedoch nicht in der Art erzeugt, wie in der Wiener Handschrift. Hier muss ich jedoch anmerken, dass es auch im Fall des Lütticher Codex einer genaueren Betrachtung bedürfte, um den erzählenden Rahmen entschlüsseln zu können.

Keine Erzählung im herkömmlichen Sinn, aber eine logische Abfolge von Tätigkeiten bilden die Szenen von fol. 71v bis 74v. Hier werden alle essbaren Fleischarten, die zu der Zeit bekannt waren, in dieser Reihenfolge aufgezählt: Gazellenfleisch, Hasenfleisch, Widderfleisch, Ziegenfleisch, Kalbfleisch, Fleisch von Kühen und Kamelen, Schweinefleisch.

Gazellen und Kamele kannte man nicht aus der Natur, hier wurden bekannte Tiere verändert: Das Reh wurde als Gazelle dargestellt und das Kamel erweist sich als Mischung aus Pferd und Kuh mit langem Hals und Höker.¹⁶⁰ All die Schlachttiere wurden nicht einfach nach Gutdünken dargestellt, sondern in eine sinnvolle Reihe - von der Jagd bis zum verarbeiteten Zustand - gebracht. So werden Gazellen und Hasen zuerst gejagt, danach folgen im Bildvordergrund die einzelnen Stationen der Schlachtung, bei der auch die anderen Tiere vorgeführt werden. Gleichzeitig erfährt man im Bildhintergrund, wie die einzelnen Prozesse der Tierverarbeitung aussehen: Dies wären jene vom Vorgang des Ausblutens, über das Abziehen der Haut und dem Zerteilen der Fleischstücke. An diesen Geschehen sind wieder zahlreiche Personen beteiligt, was einer genauen Strukturierung des Bildes bedurfte. Zu den Gehilfen gesellt sich immer wieder ein vornehmer Mann, der sich offenbar die besten Fleischteile aussuchen darf (Abb. 57). Diese komplizierten Szenen zeichnen sich auch durch teils makabren Handlungsreichtum aus: Zum Beispiel durch eine Ziege, die noch ihr Junges säugt, während im Hintergrund schon die aufgeschnittenen, blutenden Artgenossen hängen. Ein Kalb, vor dem der Fleischer mit dem Riesenhammer steht; ein Widder, dem gerade das Messer an die Kehle gesetzt wird und ein Schwein, vor dem schon eine Frau kniet, um das Blut aufzufangen, das gleich aus seinem Hals sprudeln wird (Abb. 57). Nach dieser Auffädung von Schlachtszenen folgen von fol. 75r bis 81v jene, die die Verarbeitung der Fleischstücke zeigen.

Ein Vergleich mit dem Lütticher Codex lohnt sich auch in diesem Fall. Diese Abfolge von der Jagd bis zur Schlachtung wurde anders gewichtet. Das Hasenfleisch wird als Jagdszene präsentiert, allerdings befindet es sich an letztgereihter Stelle, obwohl die Jagd

¹⁶⁰ Vgl. Unterkircher 2004, S. 17: Nur im Wiener Codex werden Gazellen genannt, im römischen und im Pariser verzichtete man auf die Darstellung dieses Tieres.

am Anfang stehen müsste. Dafür wird eine zusätzliche Jagdszene allgemeiner Natur noch einmal im Zusammenhang mit „Reiten“ und „Fechten“ an einer anderen Stelle eingebaut. Die Schlachtszenen sind in den Personendarstellungen weniger umfangreich (Abb. 58), sie erscheinen, wie die meisten Miniaturen in diesem Codex, zumeist auf zwei bis drei Handelnde konzentriert. Aufbau und Bildfolgen könnte man in manchen Passagen als willkürlich ansehen oder sie mögen einem anderen Schema folgen, dessen Aufschlüsselung hier zu weit führen würde.

Was in diesem Vergleich zum Ausdruck kommt, ist, dass es in und zwischen den Bildern Verbindungen gibt, die wir nicht mehr hinreichend interpretieren können. Wir wissen auch nicht, auf welche Art dieses Buch „gelesen“ wurde. Wie hat der Betrachter das Medium genützt? Wurde es einfach aufgeschlagen und „quer“ gelesen? Wurden von vornherein immer mehrere Bilder auf einmal ins Auge gefasst, weil man um gewisse Zusammenhänge wusste? Jede Seite kann für sich *ein* Bild sein.¹⁶¹ Der Typus eines Nachschlagewerks ist der Handschrift noch gegeben, aber ist sie das wirklich? Ich habe versucht, an einigen wenigen Beispielen mögliche Vernetzungen aufzuzeigen. Dass gerade in diesem Kapitel vieles nicht besprochen werden kann, möchte ich nochmals ausdrücklich erwähnen.

Jede der Handschriften hebt sich durch seine eigene Qualität von den anderen ab, der Lütticher Codex durch die besonders fein komponierten Federzeichnungen, der römische durch die Einheitlichkeit der Darstellungen und der Pariser durch die vor allem architektonische Detailfreudigkeit. Die Wiener Handschrift fällt durch ihre ausgesprochene Lebendigkeit und durch den großen Figurenreichtum der einzelnen Szenen auf. Obwohl an jeder Handschrift mehrere unterschiedliche Maler mitgearbeitet haben, birgt auch jede ihre Geschichten. Von einem rein handwerklichen Vorgang kann hier nicht mehr die Rede sein, wenn man sich vorstellt, welche Zusammenhänge sich in und zwischen den Bildern zusätzlich eröffnen mögen.

4.5.8. Der *andere* Meister

Bei einer so umfangreichen Bilderhandschrift kann jegliche Bewertung nicht zwangsläufig auf den gesamten Codex umgelegt werden, denn er ist immer noch das Ergebnis eines arbeitsteiligen Vorganges, der in sich immer wieder ganz offensichtliche Brüche aufweist. Die Gründe können, wie an jedem Arbeitsplatz, mannigfaltig sein: sei es durch einen Krankheitsfall, eine neue Arbeitsaufteilung, einen schlechten Tag eines Mitarbeiters oder ein neues Mitglied. Interessant am Wiener Codex ist, dass offensichtlich eine komplette

¹⁶¹ Vgl. Pichler 2010, S. 111f.

Lage, nämlich der 12. Quaternio, stilistisch völlig anders gelagert ist und den optischen Gesamteindruck der Handschrift zuerst einmal deutlich unterbricht.

Obwohl nun diese 12. Lage durch ihren anderen, sehr weichen Stil auffällt, erweist sie sich innerhalb der 16 Miniaturen als relativ einheitlich. Fast hat es den Anschein, als wäre diese Lage von einem Meister alleine bewältigt und sodann dem Gesamtwerk wieder eingefügt worden. Inhaltlich umfasst sie sämtliche Wasserarten: Salzwasser, Quellwasser, warmes Wasser, Regenwasser, Schnee und Eis, alaunhaltiges Wasser und die Spezereien: Mandelöl, Olivenöl, Zucker, Zuckerrohr, Rosenwasser, Moschus, Kampfer, Honig, Essigsirup und Kerzen.

In der fol. 90r (Abb. 59) *Nix et glacies*, Schnee und Eis, erkennt man deutlich die unterschiedliche Auffassung in der Landschaftsgestaltung. Über die gesamte Miniatur türmt sich eine phantastisch anmutende Berglandschaft mit spitz auslaufenden Bergzipfeln. In der Mitte dieses Bergmassivs befindet sich ein zugefrorener See. Einige Stellen der Hügelgruppen erhielten weiße Übermalungen, um den Eindruck einer Winterlandschaft zu erwecken.

Schneelandschaften sind zu dieser Zeit noch recht selten, die frühesten repräsentativen Beispiele sind wohl in den Fresken des Adlerturms von Trient (vor 1407) und in den *Tres Riches Heures* (vor 1416) zu finden.¹⁶² Trotzdem wird im Wiener Tacuinum eine Auseinandersetzung mit dem Thema angeregt: Der angedeutete Schnee und das zugefrorene Gewässer sind der deutlichste Hinweis auf den Winter. Im Vordergrund tragt ein Maultier mit Brennholzbündeln auf dem Rücken dahin, der Besitzer marschiert hinterher.

Stilistisch handelt es sich in dieser Miniatur um eine sehr „weiche“ Art der Malerei. Die Bergformationen zeichnen sich durch fließende Grün-Braun-Schattierungen aus, nur der Schnee wirkt an manchen Stellen etwas aufgesetzt. Das Maultier samt Brennholz und der Mann wiederum wurden in warmen Brauntönen ausgeführt, weiße Höhungen schaffen wiederum einen sanften Kontrast in der Darstellung. Das Gesicht des Mannes zeigt eine sehr feine Modellierung, die im Vergleich mit den Figuren der übrigen Lagen eine ganz andere künstlerische Umsetzung aufweist. Sind in vielen Darstellungen die Gesichter durch starke Konturierung charakterisiert, so vermitteln jene im 12. Quaternio eine sehr malerische und weiche Pinselührung, die kaum mit sehr dunklen oder schwarzen Konturen aufwartet. Aufhellungen und Abdunkelungen passieren nur in abgestuften Übergängen. Der einzige Kontrast, der den Figuren und Gegenständen zukommt, ist der der sanften weißen Akzentuierung, für die dieser Maler eine besondere Vorliebe gehabt haben dürfte.

¹⁶² Vgl. Pächt 1952, S. 178f.

Nicht nur die Figuren mit den weich gemalten Gesichtszügen und den weißen Höhungen fallen in diesem Quaternio besonders auf, auch die Gebäude wurden anders konstruiert. Dächer sind nicht nach einem einheitlichen Modus dargestellt: manchmal erscheint nur ein flach abschließendes Obergeschoß, manchmal ein Balkon, manchmal Türme und Zinnen. Der Künstler versuchte, jede Architekturlösung sehr individuell zu gestalten, er orientierte sich dabei kaum an den Vorgaben seiner Werkstattkollegen.

Als Vergleich bieten sich zwei der zahlreichen Ladentischsituationen an: Zum einen die auf fol. 43r (Abb. 14) bereits erwähnte Weizenstärke aus dem sechsten Quaternio und zum anderen der auf fol. 93v (Abb. 60) dargestellte *Muscus*, Moschus. Betrachtet man in beiden Fällen den Ladentisch, so erkennt man eine völlig andere Vorgehensweise. Im Falle des *Amiliums* wird eine Aufsicht auf den Tisch geboten. An die Bogenöffnung schließt sofort ein Obergeschoß mit einfachen Fenstern an. Außer bei der Miniatur auf fol. 62v (Abb. 25) *Sal*, findet sich diese Lösung bei allen dargestellten Verkaufsgeschäften. Anders verhält es sich im 12. Quaternio. Hier verwendet der Künstler eine konsequente zentralperspektivisch anmutende Ansicht, sowohl was den Ladentisch als auch den gesamten Innenraum betrifft. Die Oberseite der Verkaufsfläche bleibt verdeckt, da der Betrachter einen entfernten Standpunkt einnimmt. Das Besondere an diesen Darstellungen ist die Vorführung einer perspektivischen Verkleinerung nach hinten. Der Ladentisch auf fol. 93v (Abb. 60) erscheint wie ein räumliches Gebilde, dessen Raumlinien nach hinten führen und die Schattierung unterstreicht den Eindruck eines natürlichen Lichteinfalls. Der Maler führt uns diese Idee der perspektivischen Verkleinerung noch einige Male vor. Vor allem die Schattierungen, die mit diesen Raumkonstrukten einhergehen, entsprechen einem durchdachten Schema: Wenn Licht von vorne und oben einfällt, ist die Zimmerdecke dunkel. Die rückwärtige Wand stellt er sich dadurch wieder hell angestrahlt vor und die seitlichen Wände sind nur vorne hell und werden nach rückwärts dunkler. Einen raffinierten Kontrast stellt er, wenn nötig, mit noch tieferen Raumschichten dar, diese malt er komplett dunkel, um die Verkaufsobjekte hervorzuheben. Der sehr malerische Duktus und der gezielte Einsatz von sehr Hell und ganz Dunkel verleiht diesen Miniaturen eine starke Spannung im malerisch-weichen Gesamteindruck. Alle sechs Ladentischsituationen, die diese Lage enthält, zeichnen sich durch sehr individuelle Lösungen aus. Dieser Künstler hat sich für jedes Geschäft sehr unterschiedliche architektonische Lösungen einfallen lassen, die zusätzlich zu seinem Malstil ins Auge springen.

Von der Figurenkomposition her beschränkt sich dieser Meister auf allerhöchstens zwei Personen, auf die sich allerdings die ganze Szene zu konzentrieren scheint. Sie sind umgeben von zahlreichen Details aus ihrem Verkaufsraum. In dieser anschaulichen Umgebung zeichnen sie sich zudem noch durch einen sehr intensiven Kontakt, den sie

zueinander haben, aus. Schon allein die Hände mit den langen spitzen Fingern lassen eine äußerst kommunikative Situation entstehen.

Das malerische Sfumato dieses Meisters vermittelt innerhalb der Handschrift einen ganz neuen Eindruck, bei dem sich die Frage stellt, ob es nicht auch ein Wunsch des Auftraggebers war, von einem bestimmten Künstler der Werkstatt eine komplette Lage gestaltet zu bekommen. Vielleicht lag es aber auch im Ermessen des Verantwortlichen, den Spezereien und dem Wasser eine andere Form zu geben. Immerhin handelt es sich bei dem Großteil dieser Objekte um sehr wertvolle Handelsgüter, denen durchaus eine andere Gestaltung zukommen konnte.

Um allerdings ein kleines Stück Einheitlichkeit für das Gesamtprodukt zu gewährleisten, kam auch in diesem Quaternio der typische Stil des bereits erwähnten *Bäumchenmalers* zum Einsatz, der sich auf vier Seiten einbringen durfte (Abb. 35).

4.5.9. *Glandes*. Eicheln für das Antoniussschwein. Armut im Mittelalter

Die Bilder des Wiener Tacuinums wurden in den Kapiteln bisher auf ihre stilistischen, ikonografischen und inhaltlichen Muster, die für den leitenden Meister unter Umständen eine Hilfe waren, untersucht. Das letzte Kapitel beschäftigt sich nun mit einem Aspekt, der nicht grundlegend Thema der Handschrift war: der Armut. Die einzelnen Miniaturen lassen sich, wie eingangs besprochen, in ein adelig-höfisches oder handwerklich-bäuerliches Milieu einordnen. Die Beschränkung auf diese beiden Gruppen vereinfacht den inhaltlichen und stilistischen Aufbau der Handschrift, spart jedoch einen anderen hohen Prozentsatz der Bevölkerung, der für das Mittelalter prägend war, aus: die Armen.¹⁶³

Eine Definition der Armut muss immer im Zusammenhang mit der zu betrachtenden Gesellschaft erfolgen, als elementarste Begriffsbestimmung gilt: Armut bedeutet einen Mangel an lebenswichtigen Gütern.¹⁶⁴ Oder, anders formuliert: „Wer keine Rücklagen für Zeiten der Erwerbslosigkeit, für Arbeitsunfähigkeit, für Not- und Teuerungszeiten anlegen kann, wer also von der Hand in den Mund lebt, ist – so sah es bereits Thomas von Aquin – arm.“¹⁶⁵

Dass Armut im Mittelalter viele Gesichter hatte, zeigen die unterschiedlichen Kategorien, denen „Arme“ zugeteilt werden können. In den städtischen Handwerkszünften nahmen die „fleißigen Armen“ einen sozial untergeordneten Rang ein. Diese Lohnarbeiter in den unterschiedlichen Berufsfeldern, die trotz ihrer Arbeit ihren Lebensunterhalt und den ihrer Familie nicht sichern konnten, wurden *sottoposti* genannt. Oft waren sie heillos

¹⁶³ Vgl. Mollat 1978, S. 158f: Mollat spricht von 35-40% an Armen in vielen europäischen Städten.

¹⁶⁴ Vgl. Schmidt 2011, S. 40f.

¹⁶⁵ Schubert 2006, S. 27.

verschuldet und mussten die Einrichtungen von Bruderschaften oder Fürsorgestationen in Anspruch nehmen.¹⁶⁶ Diese ehrbaren Armen, die immer noch Mitglied der sozialen Gruppe blieben, waren den Mitbürgern vertraut.¹⁶⁷

Die Bettler wiederum unterliegen einer differenzierten Betrachtung, Bettelmönche und Pilger, die aus religiösen Gründen arm sind, genossen im mittelalterlichen Europa hohes Ansehen.¹⁶⁸ Anders verhielt es sich mit umherziehenden Bettlergruppen, diese standen der etablierten Ordnung feindlich gegenüber, sie lebten in Gemeinschaften oder Banden am Rande der Gesellschaft.¹⁶⁹

Egal welcher Kategorie ein armer Mensch des Mittelalters angehörte, er unterlag einer unmittelbaren Folge, die die Armut mit sich brachte, dem Hunger.¹⁷⁰ Nur eine kleine Oberschicht konnte tatsächlich ohne Nahrungsorgen leben, während der Großteil der Bevölkerung um das tägliche Überleben zu kämpfen hatte. Jede Krankheit, jede Hungersnot und jede Teuerung konnte verheerende Auswirkungen auf den Alltag haben. Hungersnöte traten noch im 15. Jahrhundert mit einer Regelmäßigkeit im Abstand von sieben bis dreizehn Jahren auf.¹⁷¹ Ein Grund für die knappen Ressourcen an Grundnahrungsmitteln waren klimatische Veränderungen, die unter dem Begriff „Kleine Eiszeit“ bekannt wurden: Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts führten kalte Winter und feuchte Sommer zu Missernten von Getreide und Wein.¹⁷² Was hier sehr allgemein formuliert und altbekannt erscheint, bedeutete für den „gemeinen Mann“¹⁷³ im Mittelalter gerade noch Überleben oder Sterben. „Fames et mortalitas“ bleiben für die Chronisten untrennbare Begriffe, die Chroniken sind es auch, die über die Hungersnöte und über das Sterben der Bevölkerung Aufschluss geben.¹⁷⁴

Alle regelmäßig auftretenden Krisenzeiten, die zumindest die Hälfte der Bevölkerung betrafen, erforderten Maßnahmen von jenen, die das Privileg genossen, nicht betroffen zu

¹⁶⁶ Vgl. Mollat 1978, S. 147f: Aus florentinischen Rechnungsbüchern des Hospitals Santa Maria Nuova ließen sich anhand der Löhne von Familienvätern Kalorienwerte errechnen. Der Nominalwert der Löhne reichte demnach für 1000 Kalorien anstatt der benötigten 3500. Ihr Lohn reichte nicht, um ihre Ernährung zu sichern.

¹⁶⁷ Vgl. Mollat 1978, S. 16f.

¹⁶⁸ Vgl. Althammer 2011, S. 43f.

¹⁶⁹ Vgl. Mollat 1978, S. 15f: Das organisierte Bettlertum, auch *Gueuserie* genannt, entstand im 14. Jahrhundert und erreicht im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Sie stammten zwar auch aus armen Schichten, doch kompromittierten sie durch ihr Verhalten die ehrbaren Armen.

¹⁷⁰ Auf die Kategorie der freiwillig Armen habe ich in diesem Zusammenhang bewusst verzichtet.

¹⁷¹ Vgl. Schubert 2006, S. 27f.

¹⁷² Vgl. Clemens 2011, S. 118f.

¹⁷³ Vgl. Schubert 2006, S.28f: Der Begriff „gemeiner Mann“ wird oft synonym mit „armer Mann“ genannt. Er hat im Gegensatz zum „Reichen“ keinen politischen Anspruch, gehört aber sehr wohl als Bürger zur Stadtgemeinde.

¹⁷⁴ Vgl. Schubert 2006, S. 34f: In der Auflistung der europäischen Hungersnöte erkennt man eine Mindestdauer von zwei Jahren, die Menschen sind gezwungen, das Saatgetreide zu essen, sodass ein verregener Sommer gleich zwei Notjahre nach sich zieht, bis sich die Vorräte wieder stabilisiert haben. In dieser Zeit des Darbens besteht Mangel an Protein und Vitamin A, sodass es zu einer Zunahme an Infektionskrankheiten kommt.

sein.¹⁷⁵ Wurden in der Spätantike und im Frühmittelalter unter der Prämisse der christlichen Caritas zahlreiche Vorkehrungen zur Armenfürsorge getroffen, so wandelte sich dieses Aufgabengebiet immer mehr zu einer kommunalen Angelegenheit.¹⁷⁶ Mit der Herausbildung einer politisch eigenständigen Stadtgemeinde erhielt auch die Armenfürsorge eine andere Trägerschaft, die manchmal zur bischöflichen Konkurrenz wurde.¹⁷⁷ In Verona lassen sich zum Beispiel zu Beginn des 13. Jahrhunderts (!) bereits 22 Hospitäler nachweisen.¹⁷⁸ Das bedeutet auf jeden Fall, dass Armut und Hunger zur Zeit der Entstehung der Handschrift im Alltag präsent gewesen sein müssen.

Aufgrund der vorhandenen Aufzeichnungen können Rückschlüsse auf den hohen Anteil an Armen in der städtischen und ländlichen Bevölkerung gezogen werden. Ihre permanente Präsenz gehörte zum Alltagsbild einer Stadt.¹⁷⁹ Wie wird nun diese Tatsache bei den zeitgenössischen Malern, die offensichtlich eine Vorliebe für realistische Details hatten, aufgenommen? Bei einem Anteil von 40-60% wirklich armer Bevölkerung, man könnte sagen, jeder zweite Mitbürger unterlag diesem Schicksal, konnten doch die Maler diese Realität nicht übersehen haben.

Der Faktor Armut wurde in die Darstellungen sehr wohl mit einbezogen. Auch wenn die Aspekte im Codex, die auf die Armut im Mittelalter hinweisen, nicht dem Ausmaß des wissenschaftlich Erwiesenen entsprechen, so waren sie dennoch vorhanden und wurden thematisiert.

Auf der fol. 15r (Abb. 61) *Glandes*, Eicheln, findet man ein Indiz dafür. Die Miniatur zeigt mittig und blattfüllend eine Eiche, deutlich erkennbar an den typischen mehrgliedrigen Blättern. Unter der Krone tummeln sich vier Schweine, drei von ihnen befinden sich dicht nebeneinander hinter dem Baumstamm, rechts des Stammes stehen der Hirte und links das vierte Schwein, den anderen zugewandt. An beiden seitlichen Bildrändern wurden noch die charakteristischen Pflanzenmotive beigefügt und am unteren Rand die ebenso für diesen Codex typische Schollenstruktur.

Wo sind also die Hinweise auf die Armut versteckt? In der Miniatur werden vier Schweine dargestellt, zwei braune und zwei schwarze. Jeweils einem wurde ein weißer Streifen um die Körpermitte gemalt. Das mittelalterliche Schwein, klein, hochwüchsig, mit langer Schnauzenpartie und an das heutige Wildschwein erinnernd, war als schnell wachsender,

¹⁷⁵ Vgl. Clemens 2011, S. 117f: Im Jahr 1363 werden aufgrund der Vermögenssteuerlisten 42% als steuerbefreit, der Unterschicht zugehörig und damit als existentiell gefährdet angesehen.

¹⁷⁶ Vgl. Clemens 2011, S. 112f: Neben den Xenodochien, einer Einrichtung für Fremde, Arme und Kranke, entstanden im frühmittelalterlichen Italien Diakonien, in denen Mönche die einheimischen Bedürftigen mit Nahrungsmitteln versorgten.

¹⁷⁷ Vgl. Clemens 2011, S. 114f.

¹⁷⁸ Vgl. Clemens 2011, S. 115f.

¹⁷⁹ Vgl. Schubert, S. 27f: Schubert bezeichnet die Armut sogar als die einzige „halbwegs treffende allgemeine Charakterisierung“ des Mittelalters. In seinen Quellen sind es 50-60% der Steuerzahler, die als besitzlos gelten oder in der Kategorie der kleinsten Vermögen fallen.

anspruchloser Allesfresser ein wichtiger Fleischlieferant.¹⁸⁰ Wohlbetuchte Bürger hielten sich Schweine einfach in der Stadt, oder ein „gemeiner Hirte“ betreute das gesamte Vieh einer Dorfgemeinschaft.¹⁸¹

Den Armen einer Stadt wurden immer wieder die sogenannten Antoniusschweine zur Verfügung gestellt. Gekennzeichnet waren sie entweder durch eine Glocke um den Hals oder durch eine weiße Markierung auf dem Rücken (Abb. 62).¹⁸² Der hl. Antonius der Große, der Wüstenvater, galt im Mittelalter als Patron der an *Ignis sacer* Erkrankten, der Speck der Schweine zählte zu den Heilmitteln gegen dieses Leiden.¹⁸³

Ignis sacer, die „heilige Krankheit“ oder „heiliges Feuer“ heißt auch *Antoniusfeuer*, oder Ergotismus, weil durch die Krankheit *cum intolerabili cruciatu* die Menschen zugrunde gehen. Ausgelöst wird sie durch eine Getreidevergiftung, den sogenannten Mutterkornbrand. Durch langes Lagern vor allem der Roggen- und Weizenähre wird diese Krankheit zumeist vermieden, doch in Notzeiten mussten die erst kurz gelagerten Vorräte verzehrt werden und so passierte es häufig, dass diese Vergiftung des Mutterkorns nicht abgebaut wurde.¹⁸⁴ Am Ausgang des 11. Jahrhunderts entstand aus einer Laienbruderschaft der Antoniterorden, der sich vor allem jenen widmete, die als erste und am heftigsten unter Hungersnöten zu leiden hatten. Dem Orden wurde das Privileg zugesprochen, seine für die Armenversorgung bestimmten Schweine frei weiden zu lassen.¹⁸⁵

In diesem Fall könnten die beiden gekennzeichneten Schweine auf fol. 15r (Abb. 61) ein Hinweis darauf sein, dass es diesen Orden sehr wohl im oberitalienischen Raum gab. Solcherart markierte Tiere gehörten demnach zu einem unverfänglichen Bild der Alltagswelt, das zwar keine direkte Auswirkung der Armut zeigt, aber ein Indiz für deren Vorhandensein darstellt.

Auf fol. 71r, *Animala castrata*, kastrierte Tiere, begegnen uns noch einmal zwei gekennzeichnete Schweine. Diese Miniatur, die zur Serie der Fleischarten gehört, zeigt zwei Hirten, die einen Ochsen, vier Hammel, zwei „Mönche“ (Ziegenböcke) und drei Borg (Eber) auf einer Waldlichtung beaufsichtigen.

¹⁸⁰ Vgl. Schubert 2006, S. 99f: Schweinefleisch war bis in die Neuzeit teurer und galt als qualitativ besser als Rindfleisch, vor allem, weil fettes Fleisch gesuchter und teurer war.

¹⁸¹ Vgl. Schubert 2006, S. 98f.

¹⁸² Zumeist werden die Antoniusschweine nur mit einer Glocke dargestellt, in Murau in der St. Matthäus-Kirche befindet sich ein Fresko, das ein Antoniusschwein mit Glocke und weißer Rückenmarkierung zeigt.

¹⁸³ Vgl. Kretschmer 2008, S. 382f.

¹⁸⁴ Vgl. Schubert 2006, S. 35f: Der Mutterkornpilz erzeugt schwarze, süß schmeckende Körner, die zwei Gifte enthalten, eines erzeugt eine Verdrehung der Glieder und das andere lässt diese abfaulen.

¹⁸⁵ Vgl. Moritz 1983, S. 44f.

Nicht nur die Schweine sind ein möglicher Verweis auf eine soziale Gegebenheit. Ganz offensichtlich wird versucht, in der Darstellung des „gemeinen Hirten“, der die Tiere auf fol. 15r beaufsichtigt, einen sehr armen Menschen zu zeigen. Der jugendliche, blonde Mann trägt ein schlichtes graugrünes und knielanges Übergewand, das in der Taille zusammengebunden ist.¹⁸⁶ Um die Schultern liegt ein schmaler Umhang mit einer kurzen Gugel und an seiner Seite baumelt ein grauer Beutel. Die Gugel und die angedeutete Zaddelung am Schal würden ihn ja durchaus als seinem Stand angemessen angekleidet dastehen lassen, wenn nicht die Hosen des Mannes von einer zusätzlichen Armseligkeit zeugten. Die Knie sind praktisch durchgewetzt, was eine beunruhigende Frage aufwirft: Hat er genug Einkommen, um seinen Lebensunterhalt abzusichern? Kann er sich eine anständige Kleidung kaufen?

Dieser ärmliche Gesamteindruck, den das durchlöchernte Gewand hervorruft, kontrastiert mit den übrigen Personen vor und nach dieser Doppelseite, denn analog zu dieser Miniatur wird auf der gegenüberliegenden Seite noch einmal das Thema abgehandelt. Im vergleichbaren düsteren graugrünen Farbspektrum erkennen wir auf fol. 14v (Abb. 61, links) *Carube*, Johannisbrot, einen Mann mit seiner Ziege. Er pflückt die Schoten der Johannisbrotfrucht, die Ziege wendet sich nach rechts, als würde sie sich sogleich zu der kleinen Herde von Schweinen gesellen wollen. Durch die reduzierte Farbwahl entsteht ein ärmlicher aber einheitlicher Gesamteindruck. Diese Doppelseite kann durchaus als Kontrapunkt innerhalb der ersten beiden Lagen gesehen werden.

War der Auftraggeber jemand, der aktive Armenfürsorge betrieb? Oder wollte er nur sehr selektiv mit der Armut konfrontiert zu werden?

In einigen Darstellungen tritt ein farblicher Bruch auf, der eine andere soziale Situation widerspiegelt. Dieses Prinzip tritt uns auch in der Reihe von Darstellungen, die die Milchverarbeitung zum Inhalt haben, entgegen.

Auf fol. 62r (Abb. 63) *Recocta*, Ricotta, sehen wir, wie Ricotta hergestellt wird. Die Gewinnung dieses Käses ist praktisch der letzte Schritt der Milchverarbeitung. Molke, die bei der Käseherstellung anfällt, wird nochmals erhitzt; auf diese Art entsteht eine geronnene Ricottamasse, die abgeschöpft wird. Eine Frau rührt am offenen Feuer die milchige Flüssigkeit im Kessel um, der Mann links verkostet den fertigen Käse und im Vordergrund sitzt ein weiterer Mann, der aus einer Schüssel Milch löffelt. Er trägt ein einfaches ungebleichtes Leinenoberteil, das um die Mitte zusammengebunden ist, an der Schulter und am Ellbogen klaffen zwei riesige Löcher. Mit der Hose ist es nicht viel besser bestellt, auch hier sieht man zwei Löcher, durch die die beiden Kniescheiben herausragen. Schuhe trägt er keine. Der Stab könnte ihn als Hirten ausweisen, der hier

¹⁸⁶ Vgl. Scott 2007, S. 103f. Die sehr begrenzte Farbpalette entstand aus der Mischung von schwarzen und weißen Wollsorten, die ein zweckmäßiges Grau ergaben.

seine Mahlzeit bekommt. Er teilt sich den Platz mit einem Hund, der schon begehrlche Blicke auf seine Mahlzeit wirft. Diese sehr ärmliche und zerschlissene Kleidung findet sich ansonsten im Codex nicht mehr.

Im Sinne einer narrativen Struktur lohnt sich auch hier der Blick auf die gegenüberliegende Seite und die Seiten davor. Die Milchverarbeitung beginnt auf fol. 59r und endet bei der besprochenen Miniatur auf fol. 62r. Die Bilder sind chronologisch angeordnet und farblich abgestimmt. Die Vorgehensweise passt durchaus zu jener, die bereits in den Schlachtszenen besprochen wurde: Die Produkte der Milchverarbeitung werden mit dem Fortgang der Handlung gekoppelt.

Ganz allgemein möchte ich feststellen, dass ab dem siebenten Quaternio nicht mehr diese Dichte an höfischen Gestalten zu finden ist, wie es sich zu Beginn der Handschrift darstellt. Die Personen entstammen einer durchaus wohlhabenden Handwerkerschicht. Wenn man aber von einem durchschnittlich 40-60%igem Anteil an wirklich armer Bevölkerung ausgeht, so wurde hier sehr selektiv in der Auswahl der Motive vorgegangen. Die Detailfreudigkeit der Bilder verrät einiges über das praktische Alltagsleben. Sie zeigt aber wenig über soziale Zustände, denen, wenn man die Forschungsergebnisse betrachtet, der Mangel anhaften musste.

Damit erweist sich dieses letzte Kapitel zum Thema Armut auch gleichzeitig als einzig kritischer Aspekt hinsichtlich der viel gelobten Realitätsnähe der Handschrift. Realitäten werden dargestellt, aber unter einem sehr selektiven Schema, das den visuellen Konzepten jener Zeit entsprach und unter der gegebenen Auftragssituation durchaus seine Berechtigung hatte.

Resümee

Mit den neun beschriebenen Aspekten habe ich versucht, mögliche Muster innerhalb der Handschrift herauszufiltern. Muster, die einem Werkstattleiter geholfen haben, um ein Werk dieser Größenordnung zu erstellen. Dass zuletzt aber doch Fragen offen bleiben und Vernetzungen nicht erkannt werden können, liegt an der Tatsache, dass im 21. Jahrhundert nicht mehr alle visuellen Zusammenhänge entschlüsselt werden können.

Die Person des Auftraggebers stand am Anfang jeglicher Kunstproduktion und war als Initiator nicht wegzudenken. Grundlegende Entscheidungen wie Umfang und Materialwahl gingen von ihm aus. Auf die Bedeutung des Pergaments im angehenden Papierzeitalter wurde bereits hingewiesen. Viel wichtiger war jedoch die inhaltliche Ausrichtung des Werkes. Der Schwerpunkt lag beim Wiener Tacuinum auf der Darstellung des höfischen und bäuerlichen Milieus. Das Gegensätzliche dieser Beziehung wurde immer wieder in

der Kleidung und den Tätigkeiten der Protagonisten verdeutlicht. Häufig flossen auch orientalische Bezüge ein, die sich wohl auf die weltoffene Haltung des Auftraggebers bezogen. Mit der äußerst realistischen Darstellungsform war der Besteller bestimmt zufrieden, dass allerdings der Realitätsbezug Grenzen hatte, versuchte ich im letzten Kapitel, *Glandes* – Armut im Mittelalter, aufzuzeigen.

War die inhaltliche Ausrichtung für den Hauptmeister geklärt, konnte er daran gehen, einen Aufbau der Handschrift zu entwickeln, um die kreativen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter richtig einzubringen. Die Landschaftsmaler hatten es verhältnismäßig einfach, denn viele Szenen spielen sich vor einer geraden zumeist tief liegenden Horizontlinie ab. Auf einen Goldhintergrund wurde verzichtet. Für die etwas aufwändigeren Teppichlandschaften, die der damaligen aktuellen Raumauffassung entsprachen, waren die entsprechenden Vorlagen vorhanden, wie man beispielsweise an Altichieros Fresko ersehen kann. Die Architekturmaler könnten ebenfalls in zwei Gruppen gearbeitet haben, eine malte die „einfacheren“ Hausvarianten und die andere widmete sich den komplizierteren Gebäudekonstruktionen.

Die Figuren selbst erweisen sich als äußerst differenziert in der Ausführung, vor allem was die Kleidung betrifft. Das Spektrum an modischen Details ist beachtlich. Möglicherweise gab es für die Kategorien adelig-höfisch und bäuerlich-handwerklich unterschiedliche Mitarbeiter. Diese mussten sich durch eine besondere Beobachtungsgabe ausgezeichnet haben, um dermaßen viele Kleidungsvarianten und -details darstellen zu können.

Der Pflanzenmaler hatte wahrscheinlich die Aufgabe, dem Großteil der Miniaturen den letzten Schliff zu geben, um eine gewisse Einheitlichkeit in der Gesamtkomposition zu erreichen.

Die 12. Lage wurde von einem anderen Meister geschaffen, was sich als interessanter Aspekt erweist. Vielleicht war es der Wunsch des Auftraggebers, von einem ganz bestimmten Künstler unter den Buchmalern ein komplettes Quaternio gestaltet zu bekommen.

All die Werkstattmitarbeiter konnten auf einen Grundstock an konzeptuellen Materialien zurückgreifen: Musterblätter waren bestimmt vorhanden und neueste Ideen wurden sicherlich kommuniziert. Zudem wiesen die sakralen und profanen Gebäude der Umgebung eine Ausstattung mit aufwändigen Bildprogrammen aus, bei denen man sich stilistische und ikonografische Anleihen holen konnte. Als Beispiel habe ich Altichiero da Zevio, der einige Zeit in Verona und danach in Padua arbeitete, angeführt. Der Einfluss Giotto's ist in seinen Werken, aber auch an einzelnen Figuren in der Handschrift erkennbar.

Im Verlauf der Arbeit habe ich immer wieder versucht, auf formale Bezüge hinzuweisen, was angesichts des Umfangs der Miniaturen nur sehr selektiv gelingen konnte. Dass der Stil einer Werkstatt wie der Giovannino de'Grassis im Oberitalien des späten Trecento präsent war, ist nahe liegend. Auch die Bedeutung der Viscontis in diesem Raum kann nicht oft genug erwähnt werden, das bezeugt die umfangreiche Literatur über diese Familie.

Wenn Schlosser von einem „leidlich geschickten Illuminator“ spricht, dann mag diese Kritik im Vergleich mit den „großen Künstlern“ der Zeit durchaus zutreffen.¹⁸⁷ Der konsequente Realismus, der das ganze Werk durchzieht, ist jedoch ein beachtliches Novum jener Zeit, das auch schon Pächt zu würdigen wusste: „It was the South Lombardy and the neighbouring regions of Upper Italy with their highly developed secular art, which prepared the ground for a radically new treatment of the Calendar cycle and imparted the new idea to the North.“¹⁸⁸ Zugunsten dieses neu entdeckten Realismus wurde im Wesentlichen auf allegorische Darstellungen verzichtet, einzige Ausnahme ist die besprochene *Fructus mandragora*, die Alraunfrucht.

In zwei Punkten bin ich verstärkt auf einen Vergleich mit dem Lütticher Codex ms. 1041 eingegangen, da Opsomer diesen Codex als einen Vorgänger des Wiener Tacuinums ansieht. Im Fall der Teppichlandschaften und der vergleichsweise „altmodischen“ Darstellung der Winde erscheint dies durchaus plausibel. Die Meinung über den Entstehungsort des Lütticher Codex divergiert in der Fachliteratur beträchtlich: Lombardei oder Venetien? Eine Untersuchung dieser Fragestellung würde eine eigene Auseinandersetzung erfordern.¹⁸⁹ Er mag eine der Vorlagen für das Wiener Tacuinum dargestellt haben, wurde aber nur sehr selektiv übernommen. Für mich persönlich war es faszinierend zu sehen, in welcher unterschiedlicher visueller Konzeption der Inhalt des Tacuinums letztendlich verarbeitet wurde.

Innerhalb von 100 Jahren entstanden diese neun Handschriften, von denen man annimmt, dass es zumindest noch ein weiteres Exemplar gegeben haben könnte. Die vier bekanntesten wurden in der Zeit des *Internationalen Stils* produziert. Nach einer Phase der intensiven Produktion von religiösen Werken stehen sie nun am Beginn einer Entwicklung, die profane Themenkreise zum Inhalt künstlerischer Aufträge werden lässt. Schmidt schreibt, dass wichtige Impulse „ab den [13]90er Jahren von den Niederlanden, von Böhmen und der Lombardei ausgegangen“ seien.¹⁹⁰ Die umfangreichen Bilderfolgen der Tacuinum-Handschriften erweisen sich als wichtiges Indiz für diese Aussage.

¹⁸⁷ Vgl. Schlosser 1895, S. 155f und Unterkircher 2004, S. 22f.

¹⁸⁸ Pächt 1950, S. 43.

¹⁸⁹ Vgl. Hoeniger 2006, S. 57f.

¹⁹⁰ Vgl. Schmidt 2005, S. 245f.

Dass vor allem die Visconti für die ersten Produktionen dieses beliebten Themas verantwortlich waren, lässt sich aufgrund der Aussteuerlisten und Darstellungen in den Handschriften recht gut zurückverfolgen. Immer wieder taucht der Vergleich mit Gian Galeazzos Portrait im *pas de page* des Visconti-Stundebuches (Abb. 29) auf. Männliche Profildarstellungen mit Spitzbärten geben Anlass zur Annahme, dass sich hier der Auftraggeber verewigen wollte. Das gilt sowohl für den Lütticher (Abb. 4) als auch für den Wiener Codex (Abb. 54). Es handelt sich hierbei um Vermutungen, die sehr wohl ihre Berechtigung haben, denn die Produktion einer so wertvollen und teuren Handschrift durfte durchaus auch gut sichtbar auf den Besteller verweisen.

Damit entstand also am Ende des 14. Jahrhunderts, in der Hochblüte der handwerklichen Buchproduktion, ein umfangreiches Werk, das in seiner Funktion als Bilderhandschrift ein angesehenes Repräsentationswerk darstellte. Dass dieses Werk einen hohen Einsatz vor allem an finanziellen Mitteln erforderte, zeigt allein schon die Menge an Tierhäuten, die zur Verfügung stehen musste. Die Pigmente waren ebenfalls wertvolle Arbeitsmittel, angemerkt sei jedoch, dass keine Goldbeschichtung zum Einsatz kam, und nicht zuletzt musste die Werkstatt für die Arbeit der Illuminatoren entlohnt werden. Ein Buch war also angelegtes Vermögen, das den gehobenen Status seines Besitzers hervorkehrte und dazu beitrug, Ansehen und Macht zu manifestieren.

Die früheste Dedikationsminiatur (Abb. 11) ergibt keinen gesicherten Hinweis auf den Auftraggeber, aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf den ersten Besitzer, nämlich die Familie Cerruti. Unklarheit besteht jedoch im Hinblick auf Wappen *und* Helmzier, die nur in der Zusammenschau über den Besitzer Auskunft geben. Einige Aspekte innerhalb der Handschrift verweisen auf das Umfeld der Familie Visconti als Auftraggeber. Es gab bestimmt nicht viele Interessierte, die sich die Produktion leisten konnten. Ob die Familie Cerruti dazu gehörte oder ob sie dieses Tacuinum als Geschenk erhalten hatte, kann nicht geklärt werden. Die Dedikationsminiatur wurde nicht, wie allgemein üblich zuvorderst angebracht, sondern lediglich nach dem Inhaltsverzeichnis, was, meines Erachtens stark dafür spricht, dass diese Handschrift ein Geschenk gewesen sein musste.

Die Bedeutung der Provenienzfrage tritt in den Hintergrund, wenn man das Gesamtwerk betrachtet. Der Codex s. n. 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek zeichnet sich durch einen besonderen Realismus in den Darstellungen aus. In der Zusammenschau mit den anderen Handschriften aus dieser Gruppe markiert dieser Realismus einen wichtigen Meilenstein der neuen Kunstauffassung um 1400.

Literaturverzeichnis

Althammer 2011

Beate Althammer, Bettler, in: Herbert Uerlings, Nina Trauth, Lukas Clemens (Hg.), Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, 10. April – 31. Juli 2011. Eine Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 600 „Fremdheit und Armut“, Universität Trier, Darmstadt 2011, S. 43-44.

Aries 1975

Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, München 1975.

Clemens 2011

Lukas Clemens, Armenfürsorge in den mittelalterlichen Städten Westeuropas, in: Herbert Uerlings, Nina Trauth, Lukas Clemens (Hg.), Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, 10. April – 31. Juli 2011. Eine Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 600 „Fremdheit und Armut“, Universität Trier, Darmstadt 2011, S. 112-119.

Crollanza 1886

Giovanni Battista Crollanza, Dizionario Sorico-Blasonico delle famiglie nobili e notabili Italiane. Estinte e fiorenti, Band 1, Pisa 1886.

Fingernagel 2010

Andreas Fingernagel (Hg.), Medizin im Mittelalter, in: Juden, Christen und Muslime. Interkultureller Dialog in alten Schriften (Ausstellungskatalog, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 7.5.2020 bis 7.11.2010, Wien), Wien 2010, S. 75–178.

Fossi-Todorow 1964

Maria Fossi-Todorow, Altichiero da Zevio, in: Germain Bazin u.a. (Hg.), Kindlers Malerei Lexikon, Band I. A-C, Zürich 1964, S. 83-84.

Hoенiger 2006

Cathleen Hoенiger, The Illuminated Tacuinum sanitatis Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400. Sources, Parons, and the Creation of a New Pictorial Genre, in: Jean A. Givens (Hg.), Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550, Aldershot 2006, S. 51-82.

Jakobi-Mirwald 2004

Christine Jakobi-Mirwald, Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung, Stuttgart 2004.

Kania 2010

Katrin Kania, Kleidung im Mittelalter. Materialien, Konstruktion, Nähtechnik, ein Handbuch, Köln 2010.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Keupp 2008

Jan Keupp, Das Erwachen der Mode. Momente des Wandels in der Kleiderwelt des Mittelalters, in: Peter Rückert, Sönke Lorenz (Hg.), Die Visconti und der deutsche Südwesten. Kulturtransfer im Spätmittelalter, Ostfildern 2008, S. 281-298.

Kretschmer 2008

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008.

Kurth 1911

Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege V, Wien 1911, S. 9-104.

Mazal 1975

Otto Mazal, Buchkunst der Gotik. Band 1 (Buchkunst im Wandel der Zeiten), Graz 1975.

Méhu 2009

Didier Méhu. Das Mittelalter. Von Fürsten und Kaufleuten, Mönchen und Leibeigenen, Kreuzrittern und Minnesängern dt. von Nikola von Merveldt, Annet Schütt, Freiburg 2009.

Merkel 2009

Kerstin Merkel, Die Sprache der Kleidung und der Mode im Mittelalter, Vorlesung UNI Wien, Institut für Kunstgeschichte, Wintersemester 2009/ 10.

Müller 2003

Mechthild Müller, Die Kleidung nach Quellen des frühen Mittelalters. Textilien und Mode von Karl dem Großen bis Heinrich III, Berlin 2003.

Moritz 1983

Werner Moritz, Das Hospital im späten Mittelalter. Ausstellung des Hessischen Staatsarchivs Marburg, Marburg 1983.

Neubecker 1977

Ottfried Neubecker, Heraldik. Wappen – Ihr Ursprung, Sinn und Wert, mit Beiträgen von J. P. Brooke-Little, Frankfurt am Main 1977.

Opsomer 1991

Carmélia Opsomer, L'art de vivre en sante, Lüttich 1991.

Pächt 1950

Otto Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XIII, London 1950, S. 13-47.

Pächt 1952

Otto Pächt, Eine wiedergefundene Tacuinum Sanitatis-Handschrift, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1952/ 53, S. 172–180.

Panini 2001

Silvia Panini (Hg.), Historia plantarum. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 459 „Tacuinum sanitatis“, Modena 2001.

Pichler 2010

Wolfram Pichler, Typologie des Bildes. Im Plural und im Singular, in: David Ganz, Felix Thürlimann (Hg.), Das Bild im Plural, Berlin 2010, S. 111-134.

Rumm-Kreuter 1987

Dario Rumm-Kreuter, Heizquellen, Kochgeschirre, Zubereitungstechniken und Garergebnisse in der mittelalterlichen Küche, in: Irmgard Bitsch (Hg.), Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit. Vorträge eines interdisziplinären Symposions vom 10.-13. Juni 1987 an der Justus-Liebig-Universität Gießen, Sigmaringen 1987.

Reifenscheid 1982

Richard Reifenscheid, Die Habsburger in Lebensbildern. Von Rudolf I. bis Karl I., Graz 1982.

Reinhardt

Volker Reinhardt, Geschichte Italiens von der Spätantike bis zur Gegenwart, München 2003.

Rückert 2008

Peter Rückert, Fürstlicher Transfer um 1400. Antonia Visconti und ihre Schwestern, in: Peter Rückert, Sönke Lorenz (Hg.), Die Visconti und der deutsche Südwesten. Kulturtransfer im Spätmittelalter, Ostfildern 2008. S. 11-48.

Schlosser 1895

Julius von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten kaiserhauses XVI, Wien 1895, S. 144-230.

Schmidt 2005

Gerhard Schmidt, Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Martin Roland (Hg.), Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblick. Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt, Band 2, Graz 2005, S. 239-250.

Schmidt 2011

Sebastian Schmidt, Arbeit, in: Herbert Uerlings, Nina Trauth, Lukas Clemans (Hg.), Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, 10. April – 31. Juli 2011. Eine Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 600 „Fremdheit und Armut“, Universität Trier, Darmstadt 2011, S. 40-41.

Schwarz 2002

Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult: Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002.

Schubert 2006

Ernst Schubert, Essen und Trinken im Mittelalter, Darmstadt 2006.

Scott 2007

Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, dt. von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (zuerst englisch: Medieval Dress and Fashion, London 2007).

Smeyers 1999

Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament, Leuven 1999.

Telesko 2001

Werner Telesko, Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter, München 2001.

Unterkircher 2004

Franz Unterkircher, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 2004.

Vavra 1984

Elisabeth Vavra, Überlegungen zum „Bild der Frau“ in der mittelalterlichen Ikonografie, in: Heinrich Appelt (Hg.), Frau und spätmittelalterlicher Alltag. Internationaler Kongress, Krems, 2. Bis 5. Oktober 1984, Wien 1986, S. 283-300.

Wachinger 2001

Burghart Wachinger, Erzählen für die Gesundheit. Diätetik und Literatur im Mittelalter. Vorgetragen am 25. November 2000, Heidelberg 2001.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Andreas Fingernagel (Hg.), Juden, Christen und Muslime. Interkultureller Dialog in alten Schriften (Ausst. Kat., Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 7.5.2020 bis 7.11.2010, Wien), Wien 2010, Abb. 91, S. 162.
- Abb. 2:** Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil 1: Süd- und Mittelitalien, Berlin 1968, Abb. 85, S. 54.
- Abb. 3:** Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege V, Wien 1911, Fig. 25, S. 47.
- Abb. 4:** Carmélia Opsomer, L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 3r, S. 31.
- Abb. 5:** Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, dt. von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (zuerst englisch: Medieval Dress and Fashion, London 2007), Abb. 69, S. 92.
- Abb. 6:** Luisa Cogliati Arano, Tacuinum sanitatis, Mailand 1973, S. 87.
- Abb. 7:** Luisa Cogliati Arano, Tacuinum sanitatis, Mailand 1973, S. 89.
- Abb. 8:** URL: <http://unidam.univie.ac.at> (2.9.2011).
- Abb. 9:** Andreas Fingernagel (Hg.), Juden, Christen und Muslime. Interkultureller Dialog in alten Schriften (Ausst. Kat., Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 7.5.2020 bis 7.11.2010, Wien), Wien 2010, Abb. 91, S. 158.
- Abb. 10:** Andreas Fingernagel (Hg.), Juden, Christen und Muslime. Interkultureller Dialog in alten Schriften (Ausst. Kat., Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek vom 7.5.2020 bis 7.11.2010, Wien), Wien 2010, Abb. 91, S. 154.
- Abb. 11:** Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.3v.
- Abb. 12:** Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.1v.
- Abb. 13:** Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege V, Wien 1911, Fig. 13, S. 32.

Abb. 14: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.43v.

Abb. 15: Carmélia Opsomer, L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 36v, S. 98.

Abb. 16a: URL: <http://www.natura-naturans.de/artikel/spagirik.htm> (2.9.2011).

Abb. 16b: URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:4-Elemente-Eigenschaften.jpg&filetimestamp=20100721080340> (8.10.2011).

Abb. 17: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.100v und 101r.

Abb. 18: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.42r.

Abb.19: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.36rv.

Abb. 20: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.13v.

Abb. 21: URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search> (20.7.2010).

Abb. 22: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.27r.

Abb. 23: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 102r.

Abb. 24: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 81r

Abb. 25: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 62v.

Abb. 26: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 88r.

Abb. 27: Carmélia Opsomer, L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 76v, S. 178.

Abb. 28: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol.71v.

Abb. 29: URL: <http://unidam.univie.ac.at> (2.9.2011).

Abb. 30: URL: <http://unidam.univie.ac.at> (2.9.2011).

Abb. 31: Carmélia Opsomer, L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 76v, S. 117.

Abb. 32: URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search> (26.7.2011).

Abb. 33: URL: <http://unidam.univie.ac.at> (2.9.2011).

Abb. 34: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 57v.

Abb. 35: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 91v.

Abb. 36: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 8r.

Abb. 37: Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, dt. von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (zuerst englisch: Medieval Dress and Fashion, London 2007), Abb. 73, S. 89.

Abb. 38: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 104v.

Abb. 39: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 24r.

Abb. 40: Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, dt. von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (zuerst englisch: Medieval Dress and Fashion, London 2007), Abb. 74, S. 96.

Abb. 41: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 96v.

Abb. 42: URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beinlinge> (20.7.2010).

Abb. 43: Margaret Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, dt. von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (zuerst englisch: *Medieval Dress and Fashion*, London 2007), Abb. 74, S. 97.

Abb. 44: Franz Unterkirchner, *Tacuinum sanitatis in medicina*. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 57v.

Abb. 45: Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum sanitatis*, Mailand 1973, S. 89.

Abb. 46: Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum sanitatis*, Mailand 1973.

Abb. 47: Carmélia Opsomer, *L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge*. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 78v, S. 182.

Abb. 48: Carmélia Opsomer, *L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge*. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 79v, S. 183.

Abb. 49: Carmélia Opsomer, *L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge*. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 80r, S. 185.

Abb. 50: Franz Unterkirchner, *Tacuinum sanitatis in medicina*. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 57r.

Abb. 51: Franz Unterkirchner, *Tacuinum sanitatis in medicina*. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 40r.

Abb. 52: Carmélia Opsomer, *L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge*. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 16v, S. 58.

Abb. 53: Franz Unterkirchner, *Tacuinum sanitatis in medicina*. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 7v, 98r, 98v, 99r, 99v.

Abb. 54: Franz Unterkirchner, *Tacuinum sanitatis in medicina*. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 97r.

Abb. 55: URL: <http://unidam.univie.ac.at> (2.9.2011).

Abb. 56: Carmélia Opsomer, *L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge*. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 65v, S. 156 und 66r, S.157.

Abb. 57: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 74v.

Abb. 58: Carmélia Opsomer, L`art de vivre en santé. Images et recettes du moyen âge. Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l`Université de Liège, Lüttich 1991, fol. 44v, S. 114.

Abb. 59: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 90r.

Abb. 60: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 93v.

Abb. 61: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 14v, 15r.

Abb. 62: URL:

<http://www.sagen.at/fotos/showphoto.php/photo/16637/size/big/date/1263476124>
(7.10.2011).

Abb. 63: Franz Unterkirchner, Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile-Ausgabe, Graz 2004, fol. 62r.

Gemäß § 54 UrhG Abs. 1 Z 3a handelt es sich hierbei um eine wissenschaftliche Arbeit, in welcher die verwendeten Bilder nicht den Hauptteil der Arbeit bilden und somit der freien Werknutzung unterliegen. Falls dennoch Bildrechte verletzt worden sein sollten, bitte ich um Kontaktaufnahme.

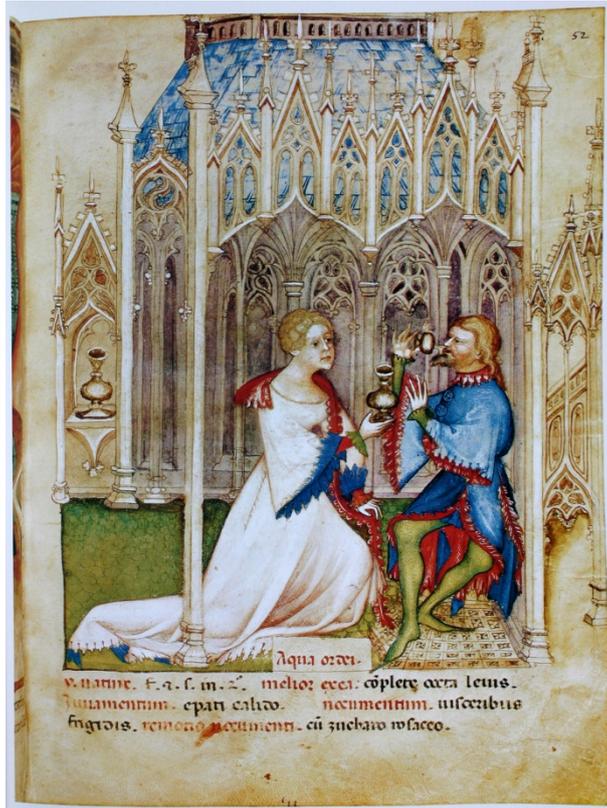


Abb. 5: Gerstenmilch, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Ende 14. Jh. Buchmalerei, Oberitalien, Paris, Bibliotheque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 1673, f. 52.



Abb. 6: *Frumentum*, *Theatrum sanitatis*, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Oberitalien, Rom, Biblioteca Casatanense Ms. 4182, c. LXXVIII.

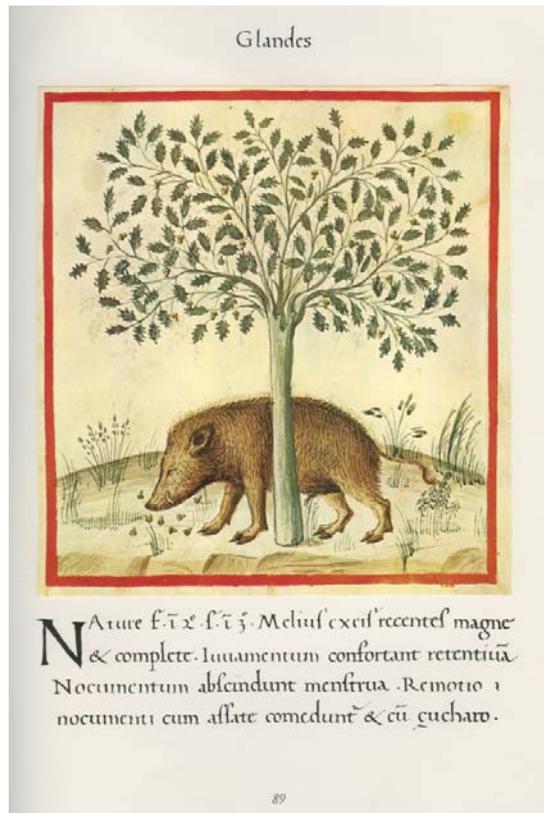


Abb. 7: *Glandes, Tacuinum sanitatis in medicina*, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Oberitalien, Rouen, Bibliotheca Municipalis, Ms. 3054, c. 29.



Abb. 8: *Tacuinum sanitatis in medicina*, Ende 1470, Buchmalerei, Nordrhein-Westfalen, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 9333.



Abb. 9: Lauch und Melonen, *Tacuinum sanitatis*, Verona oder Venetien, spätes 15. Jh., Buchmalerei, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5264, fol. 82v.



Abb. 10: Über die Früchte (Feige, Trauben, Pfirsich, Pflaume) *Tacuinum sanitatis*, Venetien, Ende 15. Jh., Buchmalerei, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2396, fol. 1v.



Abb. 11: Dedicationsminiatur, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 3v.

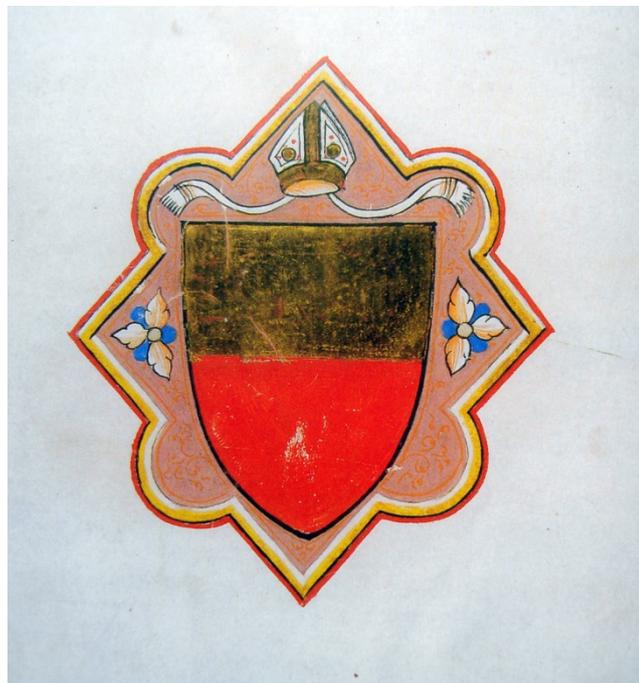


Abb.12: Dedicationsminiatur, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 1v.



Abb. 15: *Aer epidimichus*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 255 x 187mm, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 36v.

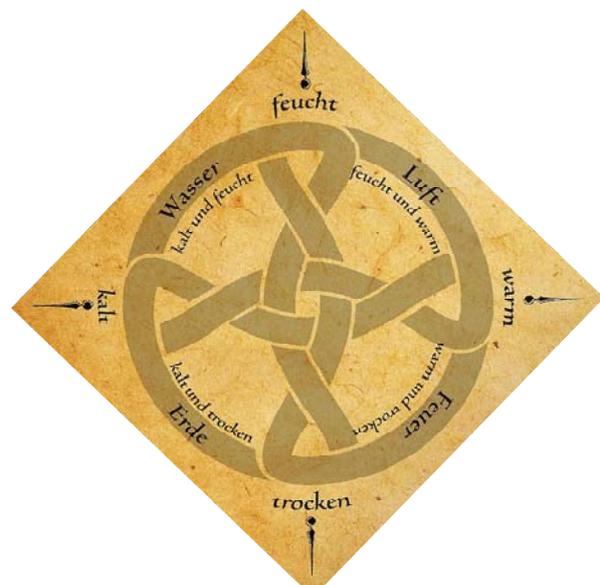


Abb. 16a (links): *Quinta essentia*, alchemistisches Lehrbuch in Versen von Leonhard Thurneysser, 1574, Basel.

Abb. 16b (rechts): *Die Darstellung der 4 Elemente und ihre Eigenschaften*. Takahashi 2009.



Abb. 20: *Rutab id est datilus*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 13v.



Abb. 21 *Taccuino dei Disegni*, *Musterbuch des Giovannino de Grassi*, Oberitalien, vor 1388, Buchmalerei, Biblioteca Civica, Bergamo.



Abb. 22: *Spinachie*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 27r.

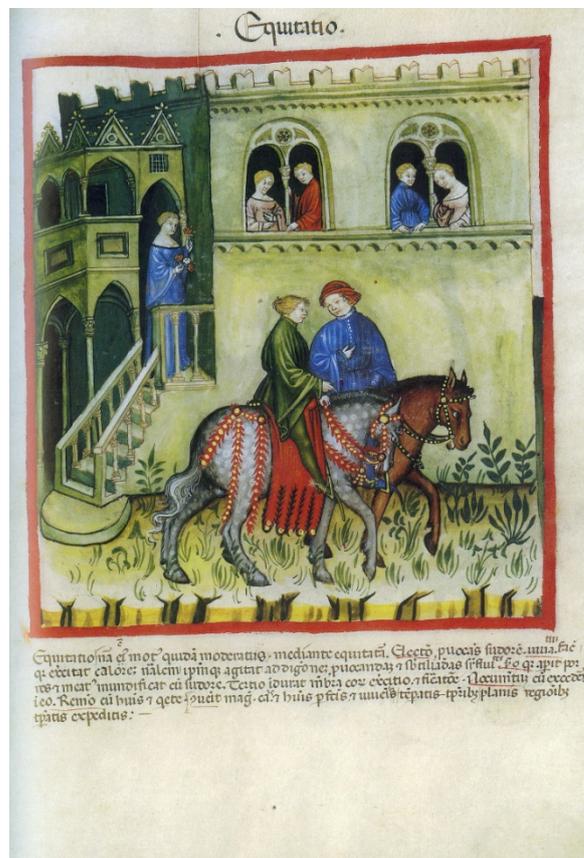


Abb. 23: *Equitatio*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 102r.



Abb. 26: *Aqua salsa*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 88r.



Abb. 27: *Aqua salsa*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 255 x 187mm, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 76v.

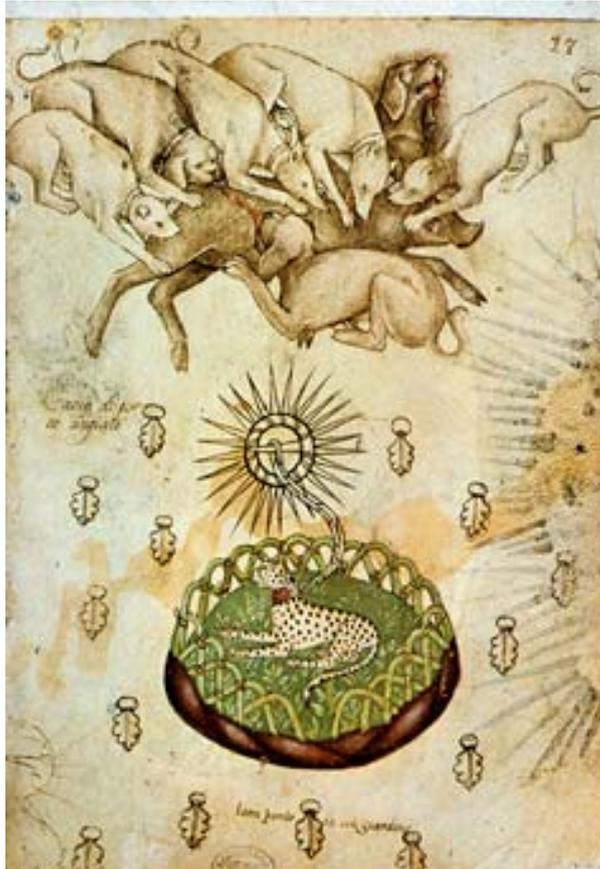


Abb. 30: *Eberjagd*, *Taccuino dei Disegni*, Oberitalien, 1388, Musterbuch, Giovaninno de'Grassi, Bergamo, Biblioteca Civica.



Abb. 31: *Carnes leporine*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 255 x 187mm, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 46r.



Abb. 32: Anbetung der Hirten, Fresko, 1378, Padua, Capella di San Giorgio.



Abb. 33: *Oktober*, Wandmalerei, um 1404, Adlerturm, Castello del Buon Consiglio, Trient.



Abb. 34: *Ventus occidentalis*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei (bearbeitet), 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 57v.



Abb. 37: Die Hl. Ursula und ihre jungfräulichen Begleiterinnen, Stundebuch des Bertrando dei Rossi oder des Giangaleazzo Visconti?, Lombardei, ca. 1380-1385, Buchmalerei, Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 757, fol. 380.



Abb. 38: Gaudia, Tacuinum sanitatis in medicina, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei (bearbeitet), 332 x 230mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 104v.

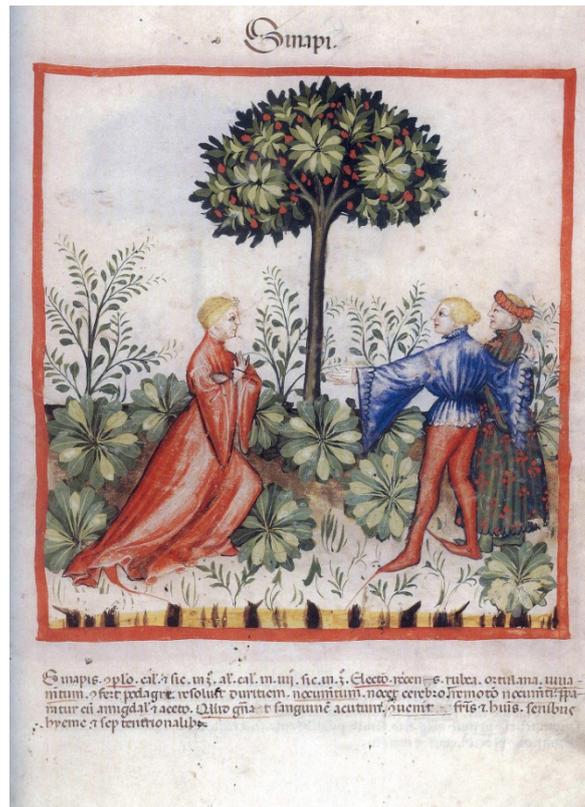


Abb. 39: *Sinapi, Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh, Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 24r.

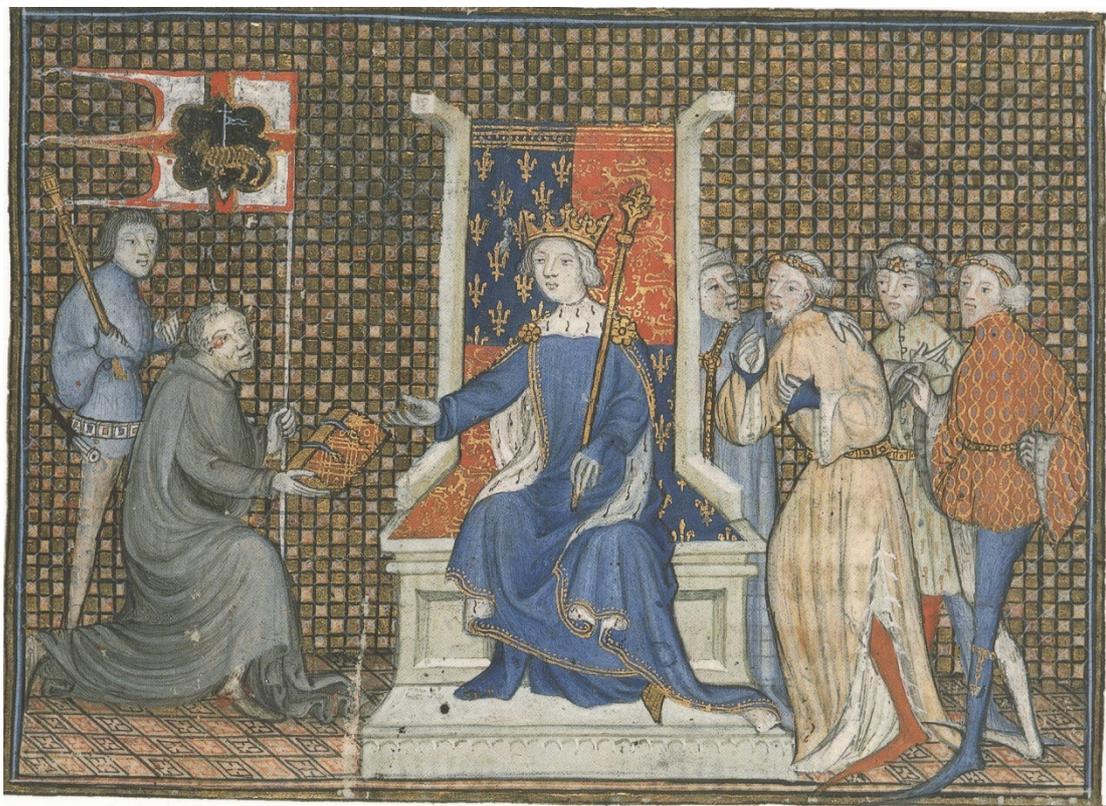


Abb. 40: Philippe de Mèzières, *Epistre au roi Richart* (Detail), Frankreich, 1395-1396, British Library, Royal MS 20 B VI, fol. 2.



Abb. 41 (links): *Stundenbuch der Katharina von Kleve* (Detail), Niederrhein, 1440, Buchmalerei, New York, Morgan Library, MS M. 917.

Abb. 42 (rechts): *Stundenbuch der Katharina von Kleve* (Detail), Niederrhein, 1440, Buchmalerei, New York, Morgan Library, MS M. 917.



Abb. 43: Schuhfund von Baynard's Castle, 1393/ 94, Museum of London, Archeology Science.



Abb. 47: *Ventus meridionalis*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 78v

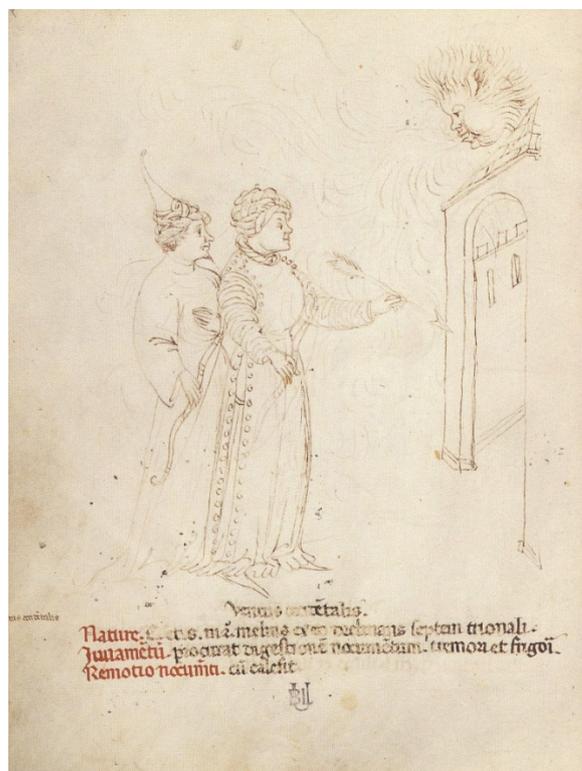


Abb. 48: *Ventus occidentalis*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 79v.

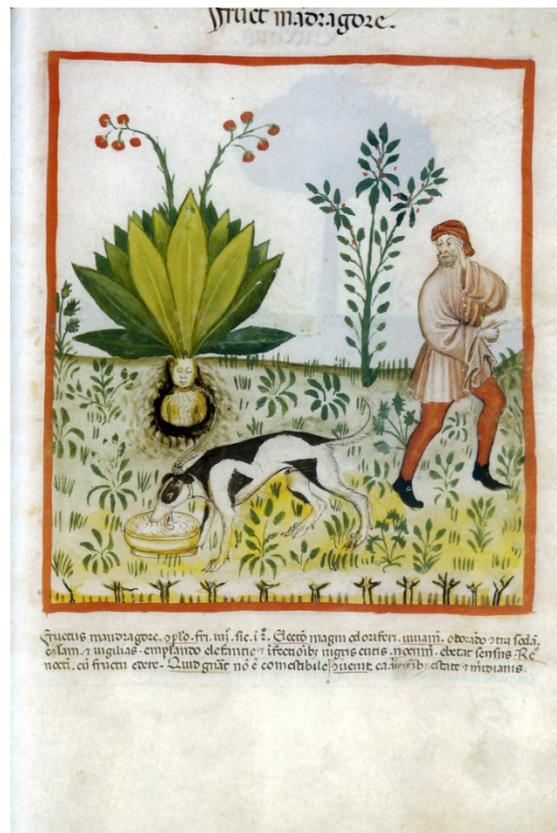


Abb. 51: *Fructus mandragore*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 40r.

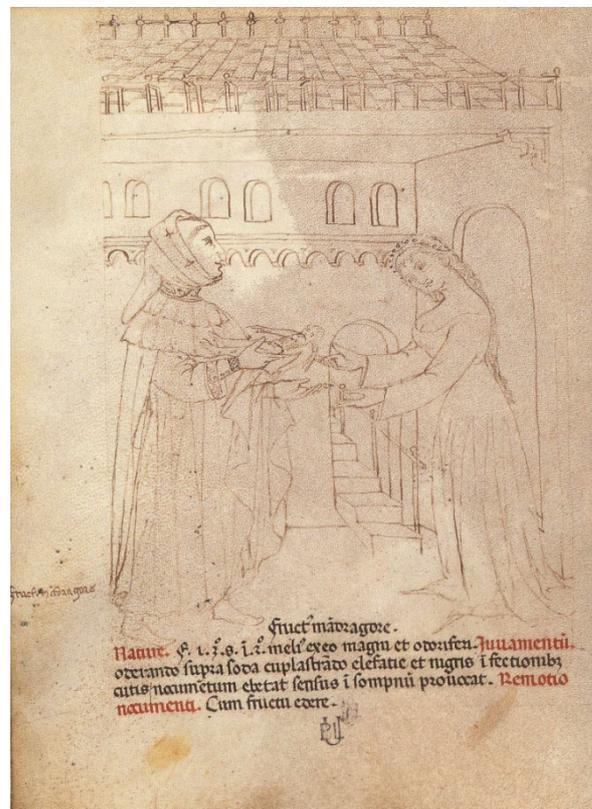


Abb. 52: *Fructus mandragore*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 16v.



Abb. 54: *Camera estuales*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh, Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 97r.



Abb. 55: *Ira*, Fresko, Giotto di Bondone, 1303 - 1306, Padua, Arenakapelle, nördliche Langhauswand.



Abb. 56: Verecondia und Ira, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. 1041, fol. 65v, 66r.



Abb. 57: Carnes porcine, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 74v.

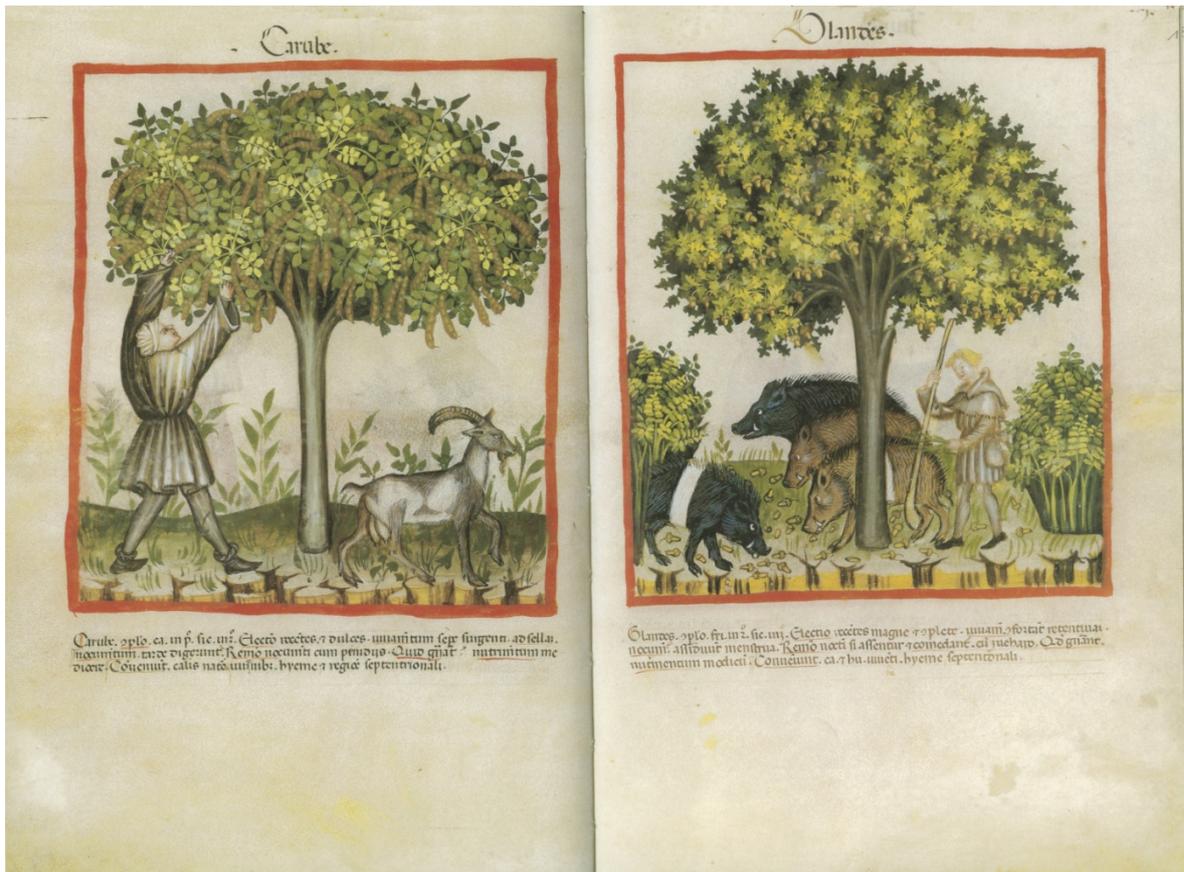


Abb. 61: *Carube* und *Glandes*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh., Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 14v und 15r.



Abb. 62: *Schwein des Hl. Antonius des Einsiedlers*, *St. Matthäus Kirche*, Murau, um 1300, Wandmalerei.



Abb. 63: *Recocta*, *Tacuinum sanitatis in medicina*, Oberitalien, Ende 14. Jh, Buchmalerei, 332 x 230 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2644, fol. 62r.

Zusammenfassung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um Studien zum *Codex Vindobonensis Series nova 2644* der Österreichischen Nationalbibliothek, der unter dem Titel *Tacuinum sanitatis in medicina* bekannt ist.

Der erste Teil der Arbeit beschreibt die Entstehung der Tacuinum-Handschriften von ihrer ursprünglichen Gestaltung und Verwendung bis hin zur Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts. Die neun Handschriften, die in einem Zeitraum von 100 Jahren entstanden sind, werden im Anschluss chronologisch aufgelistet und beschrieben.

Der Hauptteil der Arbeit ist dem Wiener Tacuinum gewidmet. Der Auftraggeber und der erste Besitzer sind nur bedingt nachweisbar. Das Wappen konnte zwar als das der Veroneser Familie Cerruti identifiziert werden, doch bezüglich der dazugehörigen Helmzier gibt es nur schwache Anhaltspunkte. Ob die Handschrift tatsächlich in Verona entstanden ist oder einen lombardischen Ursprung hat, kann ebenfalls nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. Die Ähnlichkeit einiger Personen mit Gian Galeazzo Visconti und Anleihen aus dem Bergamoer Skizzenbuch verweisen durchaus in die Lombardei.

In neun Kapiteln wird versucht, bestimmte Muster in der Handschrift aufzuzeigen. Ein Prinzip in der Ausführung ist dabei die Beschränkung der dargestellten Personen auf grundsätzlich zwei Gruppen, jene des adelig-höfischen Milieus und jene der handwerklich-bäuerlichen Bevölkerung. In wenigen Fällen treten fernöstlich anmutende Personen auf.

Die ersten drei Kapitel beschäftigen sich mit den Modellen, unter denen Natur und Architektur abgehandelt wurden. Dabei wird aufgezeigt, dass die Werkstattmitarbeiter das Modell der „Einraumhäuser“ mit aufgeklappter Hausfront verwendeten, um Abläufe im Inneren des Gebäudes sichtbar zu machen. In manchen Miniaturen in der freien Natur wurde die Landschaft teppichartig nach oben gezogen, um Platz für umfangreiche szenische Darstellungen zu gewinnen.

Danach folgen zwei Kapitel über Kleidung und Pflanzenmotive. Was die Kleidung betrifft, wird gezeigt, dass die Künstler besonderen Wert auf Detailreichtum der adelig-höfischen Personengruppe legten, bei der handwerklich-bäuerlichen Bevölkerung wird auf modische Details und ein breites Farbspektrum verzichtet. Die stilistisch und farblich gleich aufgebauten Pflanzenmotive hingegen ziehen sich wie ein roter Faden durch den gesamten Codex.

Nur beispielhaft können in einem weiteren Kapitel narrative Ansätze aufgezeigt werden. Sowohl im Bild selbst als auch zwischen den Bildern finden erzählerische Abläufe statt,

die heute nicht mehr restlos nachvollzogen werden können. Die Möglichkeit, dass Gian Galeazzo Visconti in einigen Bildern dargestellt sein kann, wird ebenfalls erläutert.

Ein Kapitel hat den besonders auffallenden Stilwechsel in der zwölften Lage der Handschrift zum Inhalt. Hier bleibt die Frage offen, ob es Wunsch des Auftraggebers oder Zufall war, dass dieser Meister mit dem sehr weichen, malerischen Duktus ein ganzes Quaternio anfertigen sollte.

Als letzter Punkt wird versucht, einen Aspekt herauszuarbeiten, der im Grunde ein wichtiges Charakteristikum der mittelalterlichen Gesellschaft darstellte: die Armut. Grundsätzlich werden die realistische Darstellungsweise und die gute Beobachtungsgabe der Künstler des Wiener Tacuinums in der Fachliteratur immer wieder betont und können durchaus bestätigt werden. Die Beobachtung der Umgebung fiel jedoch sehr selektiv aus, denn bei einem ca. 50%igem Anteil an armer und hungernder Bevölkerung müsste auch die Handschrift ein viel leidvolleres Bild des Mittelalters ergeben. Die einzelnen Miniaturen zeigen einiges über höfische Kultur und geben Aufschluss über zahlreiche handwerkliche Tätigkeiten, aber man erfährt wenig über soziale Gegebenheiten.

Der letzte Punkt führt am deutlichsten vor Augen, dass eine Betrachtung der mittelalterlichen Lebensweise nicht durch einzelne Bilder einer Handschrift erfolgen kann. Die Rezeption muss immer auch im Hinblick auf den Auftraggeber, der ein Werk zu einem bestimmten Zweck erstellen ließ, erfolgen,

Die Studien zum Wiener Tacuinum werden durch Vergleiche mit profanen und sakralen Darstellungen ergänzt. Besonders der Lütticher Codex, der etwa zur gleichen Zeit wie das Wiener Tacuinum entstanden ist, bietet eine sehr kontrastreiche Entsprechung, die jedoch geeignet ist, inhaltliche Unterschiede herauszuarbeiten.

Die Leistung der Buchmaler des Wiener Tacuinums liegt vor allem in der detailfreudigen Wiedergabe ihrer Umwelt und der durchgehend lebendigen und erzählerischen Gestaltung der Miniaturen, die aus diesem Grund immer wieder Eingang sowohl in die Fach- als auch Populärliteratur finden.

Regina Hadraba

- 1964 in Waidhofen an der Thaya geboren
- 1983 Pädagogische Akademie der Erzdiözese Wien
Lehramt für Deutsch und Bildnerische Erziehung
- 1998 Akademie für Angewandte Kunst, Buchbindetechniken
- 1999 Beginn der freischaffenden Tätigkeit im Bereich Grafik und Malerei
- 2003 Uni/ VHS Wien, Ausbildung in Praxis und Theorie des Bühnenbildes
- 1990 Mitbegründerin der Künstlerinnengruppe *Vakuum*
- 1992 Landesatelier im Künstlerhaus Salzburg
Anerkennungspreis beim Grafikwettbewerb *Pro Natura*
Ankaufspreis *Anlässlich Stefan Zweig*
- 1994 Anerkennungspreis des Landes NÖ
- 1995 Ankaufspreis - Römerquelle Grafikwettbewerb
- 1996 Innsbrucker Grafikwettbewerb- Preis des Landes NÖ
- 1998 2. Preis Bauholding Kunstforum
- 2000 Webster University St. Louis, USA, Arbeitsaufenthalt
- 2002 Kulturpreis der Stadt Baden
- 2006 Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte
- 2011 Universität Wien, Lehramtsstudium für Deutsch und Geschichte
- 1986 bis 1995 Unterrichtstätigkeit an der KMS Kenyongasse, Wien
seit 1992 Atelier in Baden bei Wien
seit 1996 Workshops für Zeichnung, Papierherstellung
2011 Lehrtätigkeit am BG/ BRG Berndorf, NÖ

www.hadraba.at