

Historie von Herzog Herpin

Codices illuminati medii aevi 57

Historie von Herzog Herpin

Übertragen aus dem Französischen
von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken

Farbmikrofiche-Edition der Handschrift
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 46 Novissimi 2°

Kunsthistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift
von Eva Wolf



Edition Helga Lengenfelder
München 2000

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Historie von Herzog Herpin [Mikroform]/übertr. aus dem Franz. von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. - Farbmikrofiche-Ed. der Hs. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 46 Novissimi 2°/kunsthistorische Einf. und Beschreibung der Hs. von Eva Wolf. - München :
Ed. Lengenfelder, 2000
(Codices illuminati medii aevi ; 57)
Einheitssacht.: Lion de Bourges <dt.>
ISBN 3-89219-057-7

Copyright 2000 Dr. Helga Lengenfelder, München

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile
in einem fotomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren
oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Fotografische Aufnahmen: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
Herstellung der Farbmikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen
Layout und DTP: Edition Helga Lengenfelder, München
Druck: FM-Kopierbar, DocuTech-Laserdruck, München
Einband: Buchbinderei Robert Ketterer, München

Printed in Germany
ISSN 0937-633X
ISBN 3-89219-057-7

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|---------|
| Die 'Historie von Herzog Herpin' in der Handschrift | |
| Cod. Guelf. 46 Novissimi 2° der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel | |
| Einleitung | 7 |
| Beschreibung der Handschrift | 10 |
| Zum Inhalt der 'Historie' | 12 |
| Das Bildprogramm: Das Verhältnis von Bild und Text | 21 |
| Die Bilderzählung: Inhalt und Komposition | 23 |
| Der Johann-Maler | 36 |
| Vergleich der Illustrationszyklen des 'Herpin', 'Loher und Maller' und 'Huge Scheffel' | |
| Der Johann-Maler und sein künstlerisches Umfeld | 41 |
| Anmerkungen | 47 |
| Verzeichnis der Bildüberschriften | 50 |
| Versuch einer Rekonstruktion der Bildmotive des nicht ausgeführten Illustrationsprogramms | |
| Literaturverzeichnis | 56 |
| Farbmikrofiche-Edition | |
| Bl. 1r - 20r | Fiche 1 |
| Bl. 20v - 40r | Fiche 2 |
| Bl. 40v - 60r | Fiche 3 |
| Bl. 60v - 80r | Fiche 4 |
| Bl. 80v - 100r | Fiche 5 |
| Bl. 100v - 120r | Fiche 6 |
| Bl. 120v - 140r | Fiche 7 |
| Bl. 140v - 160r | Fiche 8 |
| Bl. 160v - 172v | Fiche 9 |

Die 'Historie von Herzog Herpin'
in der Handschrift Cod. Guelf. 46 Novissimi 2°
der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Einleitung

Die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel bewahrt unter der Signatur Cod. Guelf. 46 Novissimi 2° eine Handschrift der 'Historie von Herzog Herpin' auf. Die Ähnlichkeit der Schrift, der Seitenaufteilung, der Sprache und des Illustrationsstils verbindet sie mit einer Gruppe von drei weiteren Handschriften, die wohl um 1455 für den Grafen Johann III. von Nassau-Saarbrücken (1423 bis 1472) angefertigt wurden. Es handelt sich um die Werke 'Huge Scheppe' und 'Königin Sibille' (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod.12 in scrinio) und 'Loher und Maller' (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod.11 in scrinio).¹ Das Explicit am Ende des 'Loher und Maller' erwähnt Johans Mutter, die Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken (1393/95 bis 1456) als Übersetzerin der französischen Quellen in die deutsche Sprache. Auch wenn es eher unwahrscheinlich ist, daß sich Elisabeth selbst dieser mühsamen Aufgabe unterzogen hat, so kann man jedenfalls davon ausgehen, daß sie die Übersetzungen initiiert und vermutlich mit großem Interesse begleitet hat.²

Die Erzählungen der vier Werke verbinden sich zu einem chronologisch-thematischen Zyklus, dessen Handlung in der Tradition der großen Epen im Zusammenhang mit der Karls-Sage steht. Die 'Historie von Herzog Herpin' beginnt mit einer Intrige am Hof Karls des Großen, in deren Folge der Titelheld sein Land verliert und verbannt wird. Nach zahlreichen Abenteuern gelingt es Herpins Sohn Lewe, die Familienehre und den rechtmäßigen Besitz zurückzugewinnen. – Mit 'Königin Sibille' ist die Gemahlin Karls des Großen bezeichnet. Auch sie wird das Opfer einer Intrige, die sie der ehelichen Untreue bezichtigt. Karl schickt sie in die Verbannung, wo sie ihm einen Sohn zur Welt bringt und unter schwierigen Umständen aufzieht. Nach langen Jahren wird das Unrecht wieder gut gemacht und Sibille kann zu ihrem Gemahl zurückkehren. – In 'Loher und Maller' geht es um einen Streit um die Königswürde zwischen den beiden Söhnen aus dieser Ehe, Ludwig und Loher. – Im 'Huge Scheppe' gelingt der Aufstieg vom Enkel eines Metzgers zum Gemahl der französischen Königin, der Tochter König Ludwigs. Die Werke können als historischer Abriß der Geschichte des französischen Königshauses verstanden werden. Daß ein solches historisches Verständnis intendiert war, zei-

gen auch charakteristische Züge der Illustrationen, die im Weiteren noch aufgezeigt werden.

Die französischen Quellen dieser Texte waren ursprünglich offenbar nicht als Zyklus konzipiert. Erst mit der Übersetzung unter Elisabeths Leitung wurden entsprechende Querverweise und andere verbindende Elemente eingefügt.³ Man könnte vermuten, daß diesem Interesse an Themen in Zusammenhang mit dem französischen Königtum ein entsprechendes persönliches Interesse Elisabeths und ihrer Familie, vielleicht im Sinne einer Bestimmung des eigenen Stellenwertes, zugrunde liegt. In diesem Sinn argumentiert auch Wolfgang Haubrichs, wenn er die Prosaepen “als Akt der Ansippung an den französischen Spitzenahn” auffaßt.⁴ Denn die Ahnenreihe Elisabeths reicht tatsächlich bis zu den Kapetingern und damit bis zu Hugo Capet, in der Verdeutschung Huge Scheppel, zurück. Haubrichs weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Elisabeth stets Wert auf die Betonung ihrer Herkunft aus Lothringen legte, indem sie immer den Beinamen “von Lothringen” geführt hat. Besonders viele Hinweise auf die Bedeutung, die die Grafenfamilie dem Historienzyklus beimaß, finden sich im ‘Loher und Maller’ in der Handschrift der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (Cod. 11 in scrinio). In deren Explicit wird nicht nur ausdrücklich Elisabeth genannt, die 1437 das “Buch” übersetzte, sondern darüber hinaus auch ihre Mutter, Margarethe von Vaudémont, die den Text 1405 aus dem Lateinischen ins Französische übertragen ließ.⁵ Sicher nicht zufällig ist es denn auch diese Handschrift, die zu Beginn des Textes eine Initiale mit dem Wappen Johanns und mit dem Emblem des Ordre du Croissant hat, dessen Mitglied er seit 1455 war. Aufgrund dieses Wappens und des Emblems gilt daher Johann als der Auftraggeber der vier Handschriften.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch der Umfang des Illustrationszyklus im ‘Loher und Maller’ mit ursprünglich 197 Bilder auf 143 Blättern.⁶ Auch für die anderen Handschriften waren vergleichsweise umfangreiche Illustrationen vorgesehen, die allerdings im ‘Herpin’ nur bis Bl. 42v und in der ‘Sibille’ gar nicht mehr ausgeführt sind. Da Johann ansonsten nicht als Büchersammler bekannt geworden ist,⁷ erscheint der Auftrag zu einem solch aufwendigen und kostspieligen Projekt durchaus ungewöhnlich.

Leider weiß man bis heute nur wenig über die näheren Umstände der Entstehung dieses Zyklus. Fest steht, daß die Handschriften zwischen 1455 (Johanns Eintritt in den Ordre du Croissant) und 1472 (seinem Todesjahr) entstanden sein müssen. Jan-Dirk Müller vermutete, wie schon 1905 Robert Schmidt, daß der ‘Herpin’ und die ‘Sibille’ beim Tod Johanns III. noch unvollendet gewesen sein müssen, daß die Handschriften also nicht lange vorher in Auftrag gegeben wurden.⁸ Für eine späte

Datierung plädierte im Hinblick auf das Wappen Johans zu Beginn der ‚Loher‘-Handschrift auch Ute von Bloh.⁹ Hans-Walter Herrmann weist nun aber darauf hin, daß dies Wappen noch nicht das Herzschild mit den heraldischen Emblemen von Loen–Heinsberg enthält und somit dem Stand vor der ersten Heirat Johans mit Johanna von Loen-Heinsberg (vor dem 20. Dezember 1456) entspricht.¹⁰ Für die Datierung der Handschrift des ‚Loher‘ ergibt sich daraus eine ziemlich genaue Bestimmung auf 1455/56. Ulrich Mölk hat die Wasserzeichen der Blätter untersucht und festgestellt, daß ähnliche Wasserzeichen wie im ‚Loher‘ – und auch im ‚Herpin‘ – zwischen 1449 und 1462 in Straßburg Verwendung fanden.¹¹

Es ist anzunehmen, daß alle Handschriften um diese Zeit entstanden sind.¹² Demnach wäre es denkbar, daß Elisabeth selbst noch in ihren letzten Lebensjahren die Ausführung der Handschriften und ihrer Illustrationen begleitet, wenn nicht sogar initiiert hat. Wenn man davon ausgeht, daß sie die treibende Kraft bei diesem aufwendigen Projekt zugunsten ihres jüngeren Sohnes gewesen ist, dann wäre ihr Tod am 17. Januar 1456 eine denkbare Ursache für den Abbruch der Bildfolge im ‚Herpin‘. Die Handschriften, auf jeden Fall aber die separat vorbereiteten Illustrationszyklen, wären dann in der Abfolge ‚Loher und Maller‘, ‚Huge Scheppel‘, ‚Herpin‘ und ‚Königin Sibille‘ zwischen 1455 und 1458 entstanden, beziehungsweise fest geplant gewesen.¹³

Außer der Wolfenbütteler Handschrift sind noch zwei weitere Überlieferungszeugen des ‚Herpin‘ bekannt. Unter der Signatur Cod. Pal. Germ. 152 wird in der Universitätsbibliothek in Heidelberg ein Manuskript aufbewahrt, das um 1475 für Margarethe von Savoyen angefertigt wurde. Mit 260 kolorierten Federzeichnungen verfügt es über einen sehr umfangreichen Bildzyklus.¹⁴ Die Federzeichnungen können der Werkstatt des Ludwig Henfflin zugeschrieben werden, der um die Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts mehrere Handschriften für Margarethe von Savoyen anfertigte. Die zweite Handschrift des ‚Herpin‘, entstanden 1487 in Franken, befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 464; sie enthält 188 unkolorierte Federzeichnungen, die mit ihrer ausgesprochen graphischen Wirkung bewußt die Nähe zu druckgraphischen Werken zu suchen scheinen.¹⁵ Dies zeigt sich in der markanten Linienführung und in der rauhen Schraffierung, ebenso aber auch in der häufigen Zusammenfassung mehrerer Bilder zu Zweier-, Dreier- und Vierergruppen. Von einer solchen Bildgruppierung unterscheiden sich die beiden Bildprogramme der älteren Handschriften in Wolfenbüttel und Heidelberg: Hier wird der Text durch die konsequente Folge der Bilder in Sinneinheiten gegliedert.

Es bleibt festzuhalten, daß alle drei ‚Herpin‘-Handschriften sich hinsichtlich der Textredaktion und des Bildprogramms deutlich voneinander unterscheiden.¹⁶

Deshalb sind sie wahrscheinlich unabhängig und unbeeinflusst von einander entstanden. Wolfgang Liepe erklärte die Unterschiede damit, daß die für Johann angefertigten Bücher vor der Reinschrift nochmals überarbeitet wurden, und zwar unter Zuhilfenahme weiterer französischer Fassungen, die Johann selbst aus Paris mitgebracht haben soll.¹⁷ Darin sah Liepe die Ursache für den größeren Textumfang der Wolfenbütteler gegenüber der Heidelberger Handschrift, die der ursprünglichen Fassung folgen soll. Bemerkenswert scheint demgegenüber die Tatsache, daß nicht das für den Sohn der Übersetzerin angefertigte Wolfenbütteler Manuskript dem französischen Text am engsten folgt, sondern die Berliner Handschrift. Dies hat Mölk in einem Vergleich der Texte mit dem Fragment einer französischen Fassung des Textes herausgefunden.¹⁸

Beschreibung der Handschrift

Die Handschrift hat einen Pappereinband aus dem 17. Jahrhundert. Die Pappe wurde mit einem Pergamentfragment überzogen, das aus derselben Handschrift eines 'Graduale' zu stammen scheint wie der Einbandbezug des 'Loher und Maller' (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 11 in scrinio).¹⁹ Der Buchrücken ist mit Leder überzogen und hat fünf Stege. Das Leder ist auf den Seiten mit Rollenstempeln verziert, die zwischen floralen Motiven und ovalen Medaillons wechseln. Über dem ersten Steg befindet sich ein rechteckiges Papieretikett mit der Aufschrift: "Geschichte des Herzog Herpin von Bourges und seines Sohns Lew", darunter ein kleinerer Aufkleber mit einer alten Signatur "Nro 26". Unter dem unteren Steg klebt ein rundes Etikett mit der aktuellen Signatur "46 Novissimi 2°". Auf dem äußeren Einbanddeckel finden sich die Überreste eines gelbgrünen Verschlussbandes. Der Schnitt zeigt Spuren einer alternierend roten und blauen vertikalen Streifenfärbung. Auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels ist in der linken oberen Ecke in dunkelblauer Tinte eine weitere Signatur geschrieben: "Noviss. 46 fol.", über die ganze Breite etwas tiefer in einer grünen modernen Schrift: "46 Novissimi 2°". Auf Bl. 1r ist am äußeren Rand in einer schnörkelreichen Schrift ein Besitzvermerk eingetragen, der sich wohl auf den Kauf der Handschrift bezieht: "Ferdinand Albrecht Hertzog zu Brunswyck und Luneburg / Strasburg 1669 / Nov 8 Ktl".

Das Manuskript umfaßt heute 172 Blätter aus kräftigem Papier in den Maßen 365 x 485 mm, dazu je ein Vorsatz- und ein Nachsatzblatt. Die Blätter haben als Wasserzeichen einen Ochsenkopf mit Kreuz.²⁰ Im 17. Jahrhundert wurden – wohl vor dem Verkauf an Herzog Ferdinand Albrecht in Straßburg – die wahrscheinlich wegen ihres Bildschmucks entfernten Blätter durch die heutigen Folio 1, 5 und 9 ergänzt.²¹ Der Handschrift liegen zwei Blattfragmente bei, von denen das eine das ehemalige erste Blatt ist, auf dem sich oben in der ersten Spalte ein Bild befunden

haben muß. Dies ist unter anderem aus der Textverteilung zu entnehmen. Das zweite Fragment besteht aus nur einer Textspalte und stammt vermutlich vom ehemaligen dritten oder vierten Blatt.²² Der Text auf der Rückseite erzählt von der Einsetzung eines unfähigen Herrschers über die Stadt Bourges anstelle des verbannten Herpin. Es hat also den Anschein, als seien hier mindestens drei Blätter entfernt worden. Hinweise für die tatsächliche Anzahl fehlender Blätter beziehungsweise Bilder geben auch die Zahlen, die von Bl. 44r bis Bl. 107v in durchgehender Zählung von 44 bis 101 die Leerstellen für die nicht ausgeführten Bilder kennzeichnen. Geht man davon aus, daß die Zählung konsequent ist, dann wären im ersten Teil Blätter mit 11 weiteren Bildern entfernt worden. Die drei ergänzten Blätter würden also jeweils drei oder eher sogar vier Blätter ersetzen. Leider lassen sich aus der Lagenordnung keinerlei Rückschlüsse auf die tatsächliche Anzahl der Blätter mehr ziehen, denn im Zuge der Neubindung des 17. Jahrhunderts wurden die Blätter beschnitten, dann in neuer Ordnung (nach dem Ersatz der fehlenden Blätter) zu Doppelblättern zusammengefügt, indem sie an Pergamentstreifen angeklebt wurden. Diese Doppelblätter wurden dann überwiegend in Lagen zu 12 Blättern zusammengebunden.²³ Eine solche Methode der Neubindung wurde vermutlich wegen der Blattverluste notwendig. Sie findet sich gleichermaßen in den beiden Hamburger Handschriften.²⁴ Rechts unten tragen die Blätter der Handschrift eine moderne Bleistiftfolierung. Spuren ehemaliger Hilfslinien für die Spalten zeigen sich nur noch an Stellen, die für noch einzufügende Bilder leer geblieben sind. Unten neben dem Text zur Innenfalz hin wurden vor allem im ersten Teil Zeichen angebracht, die die richtige Abfolge der Blätter innerhalb der Lage anzeigen sollten.

Der Text ist in zwei Spalten zu 51 oder 52 Zeilen in einer Bastarda in dunkelbrauner Tinte geschrieben. Ab Bl. 140r ist die Schrift etwas blasser und kleiner, weshalb die Spalten 53 Zeilen umfassen. Der Textspiegel hat die Maße 255 x 390 mm, die Spaltenbreite beträgt 110 mm, der Abstand zwischen den Spalten 35 mm. Die ursprünglichen Maße des Randes sind nicht mehr zu erkennen, da alle Blätter für die Neubindung beschnitten wurden, oft so stark, daß der obere Seitenrand dicht über der ersten Zeile liegt. Am äußeren Rand von Bl. 4r wurde sogar soviel weggeschnitten, daß das Bild etwa 15 mm übersteht.

Die Tinte der Tituli ist kräftig rot; die Schrift weicht von der des fortlaufenden Textes ab. Die Initialen, die den Beginn eines neuen Kapitels markieren, haben am Anfang eine Höhe von 6 oder 7 Zeilen, in der zweiten Hälfte des Textes überwiegend von 5 Zeilen. Das Rot ihrer Tinte ist etwas heller als das der Tituli und wirkt oft fleckig. Gelegentlich sind noch die Spuren einer Bleistift-Vorzeichnung zu sehen.²⁵

Es sind heute insgesamt 32 Bilder erhalten, die nach der Fertigstellung des Textes und vor der Einfügung der Tituli und Initialen eingeklebt wurden. Alle sind mit einem einfachen gelben Leistenrahmen versehen, der gelegentlich Spuren einer Beschneidung zeigt. Die Bilder sind in mehreren Farbschichten angelegt, wobei in der Regel die dunkleren Schichten über die helleren Grundierungen gelegt wurden. Modellierungen gestaltete der Maler mit farbigen Schraffuren oder mit Strichelungen in schwarzer Tinte. Die Bildgegenstände wurden abschließend mit schwarzen Tintenlinien konturiert.

Abgesehen von der Entfernung einzelner Seiten und den Spuren der Beschneidung ist die Handschrift gut erhalten. Zahlreiche Blätter zeigen in der Mitte Knickspuren, die die eingeklebten Bilder mit einschließen. Ähnliche Knickspuren hat Jan-Dirk Müller auch in der Hamburger Handschrift des ‚Huge Scheppel‘ festgestellt.²⁶

Zum Inhalt der ‘Historie’

Im Folgenden soll der Inhalt dieser komplexen ‘Historie’ mit einander überkreuzenden Handlungssträngen bis zum Abbrechen der Bildfolge wiedergegeben werden. Dies erscheint deshalb notwendig, weil der Text bislang noch nicht publiziert wurde, die Kenntnis der Handlung aber eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der Bilder ist.

Die ‘Historie’ beginnt mit einer Versammlung aller Lehnsleute, Räte und Ritter am Hof König Karls (des Großen). Clarion von Anderland verleugnet den abwesenden Herzog Herpin und bezichtigt ihn der Untreue und der Pflichtvernachlässigung gegenüber seinem Lehnsherrn. Als Herpin davon erfährt, eilt er an Karls Hof, um sich zu rechtfertigen. Im Zorn tötet er Clarion mit dem Schwert. Es kommt zu einem Handgemenge zwischen Clarions und Herpins Anhängern, das Karl durch den Schwur beendet, Herpin aufhängen zu lassen. Nachdem Herpins Freunde vergeblich versucht haben, seine Begnadigung zu erwirken, bittet Herpins Gemahlin den König um das Leben ihres Mannes. Durch ihre Treue und ihre Demut vor dem König erreicht sie eine Begnadigung. Allerdings muß Herpin Frankreich verlassen und verliert alle seine Ländereien. Herpin spricht vor seinem Aufbruch mit seinen Verbündeten, Otger von Dänemark und den zwölf Räten von Frankreich, von dem Kind, das seine Frau in Kürze gebären soll. Er vereinbart mit Otger, daß er das Kind zu ihm schicken wird, wenn es erwachsen ist. Otger soll es daran erkennen, daß Herpins Sohn als rechtmäßiger Erbe der einzige sein wird, der das Horn der Stadt Bourges blasen kann.

Mit einigen Gefolgsleuten begibt sich Herpin nun nach Italien. In einem Wald nahe der Stadt Florenz werden sie von Mördern aus der Lombardei überfallen.

Herpins Gefährten werden getötet, er selbst wird seiner letzten Güter beraubt. Jedoch gelingt ihm zusammen mit seiner Frau zu Fuß die Flucht in den großen Wald. Herpin ist verzweifelt, doch die Herzogin tröstet ihn. Dann setzen jedoch ihre Wehen ein, und der Herzog muß seine Frau unter einer Eiche zurücklassen, um eine Hebamme zu suchen. Während seiner Abwesenheit bringt die Herzogin einen Sohn zur Welt. Wenig später entführen drei Mörder die verzweifelte Herzogin, während sie das Neugeborene unter der Eiche zurücklassen. Vier Feen finden das verlassene Kind, sie wickeln es aus seinen Windeln und entdecken ein rotes Kreuz.²⁷ Daran erkennen sie, daß das Neugeborene zu Höherem bestimmt ist und geben ihm gute Wünsche mit auf den Lebensweg: Die erste Fee wünscht ihm, daß es weder erstochen noch erhängt werden wird. Außerdem soll ihm kein Tier Schaden zufügen. Die zweite Fee verleiht ihm die Gabe der Kühnheit. Die dritte Fee prophezeit Ehre, Pein und Armut. Die vierte Fee erkennt seine Bestimmung zum König: Er soll ein Königreich regieren und eine Krone tragen. Als die Frauen fort sind, findet eine Löwin das Kind. Der Wunsch der ersten Fee entfaltet bereits seine Wirksamkeit: Statt es zu fressen, bringt sie es in ihre Höhle und säugt es vier Tage lang.

Inzwischen kehrt Herpin zurück zu der Eiche, an der er seine Frau zurückgelassen hat. Da er sie nicht mehr unter dem Baum findet, glaubt er, daß sie und das Kind tot seien. In großer Verzweiflung wandert er ziellos durch den Wald und will sich das Leben nehmen. Nachts kommt jedoch ein Unwetter auf, weshalb er nun einen Weg aus dem Wald sucht. Unterwegs sieht er Bären, Affen und Löwen, Rehe und Wölfe. Er verläßt den Wald bei Tagesanbruch und fragt jeden, den er trifft, nach seiner Frau.

Die Erzählung springt zurück zu dem Kind, das von einem lombardischen Ritter mit Namen Balduin gefunden wird. Während der Jagd trifft der Ritter auf die Löwin, die das Kind mit sich genommen hat. Sie will Balduin angreifen, wird aber von den Jagdhunden gestellt. Daraufhin flieht die Löwin in ihre Höhle, wohin die Knechte des Ritters ihr folgen. Dort finden sie das Kind und bringen es zu dem Ritter. Die Löwin trauert so sehr um das Kind, daß die Jäger sie aus Mitleid verschonen. Balduin nimmt das Kind mit in seine Burg Monclin in der Nähe von Florenz, wo er es wie seinen eigenen Sohn aufzieht. Wegen der sonderbaren Umstände seiner Herkunft läßt er es auf den Namen Lewe (Löw) taufen.

Nun wird berichtet, wie es der Herzogin inzwischen ergangen ist. Die Mörder haben sie mit sich fort genommen bis zu einem schönen Brunnen. Dort beginnen sie darum zu streiten, wer sie als erster vergewaltigen darf. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung, in deren Verlauf sie sich gegenseitig töten. Die Herzogin verkleidet sich um ihrer Sicherheit willen als Mann, indem sie die Kleider

und das Schwert eines der Mörder anlegt. Sie schließt sich einigen Kaufleuten und Pilgern an, die nach Jerusalem unterwegs sind. Auf dem Meer geraten sie in einen schweren Sturm und werden an die Küste Spaniens getrieben. Während ihrer weiteren Irrfahrten kommt die Herzogin nun an den Hof des Königs von Toledo. Dort findet sie – noch immer in Männerkleidern - Arbeit als Küchenjunge.

Inzwischen lebt Herpin mit einem Abt in einer Einsiedelei in einem Wald nahe bei Rom. Dort bauen sie eine Kapelle und führen ein heiliges Leben.

Die Erzählung kehrt wiederum zu Lewe zurück, der in der Zwischenzeit herangewachsen ist und von Balduin standesgemäß erzogen wurde. Bei Turnieren gewinnt er stets den Dank und ist ein Liebling der Frauen. Allerdings gibt er dabei sehr viel Geld aus, so daß sein Ziehvater einen Großteil seines Besitzes verkaufen muß. Als Lewe nun auch noch von dem verarmten Balduin verlangt, daß er ein Turnier für über hundert Ritter ausrichten soll, gesteht der Ritter ihm endlich seine prekäre finanzielle Situation. Beide leben nun in Armut, bis der König von Cecilien (Sizilien) ein Turnier ausrufen läßt. In diesem Turnier soll der kühnste Mann ermittelt werden, der allein würdig ist, der Gemahl der Tochter des Königs zu werden. Lewe beschließt, um jeden Preis an diesem Turnier teilzunehmen, auch wenn er kaum Mittel für Pferd und Rüstung aufbringen kann. Eine scheinbare Lösung bietet der Marschall von Florenz: Er schlägt Balduin vor, Pferd und Kleidung für das Turnier zu stellen und Lewes Schulden zu bezahlen, wenn dieser für ihn kämpft und ihm die Königstochter erringt. Als Lewe von der Jagd mit einem Sperber nach Hause kommt, unterbreitet Balduin ihm das Angebot des Ritters. Lewe lehnt jedoch ab, weil er sich aus der Ferne in die Königstochter verliebt hat und sie für sich selbst gewinnen will. Außerdem will er niemandem dienen, außer seinem Ziehvater, dem er in Dankbarkeit zugetan ist.

Die Herzogin dient – noch immer in der Rolle des von allen geliebten Küchenjungen Besem – nun schon achtzehn Jahre am Hof des spanischen Königs. Besonders die Tochter des Königs findet Gefallen an dem vermeintlichen jungen Mann.

Die Stadt Toledo wird zu dieser Zeit von König Marsilius belagert. Marsilius hat einen Riesen mitgebracht, der fünfzehn Fuß lang ist und stets eine Axt und einen Baumstamm über der Schulter trägt. Dieser Riese fordert den König von Spanien zu einem Zweikampf heraus: Falls er gewinnt, wird das Heer abziehen und sich gegen den französischen König wenden. Falls aber der Riese gewinnt, soll sich die Stadt König Marsilius ergeben und die Königstochter Florie soll ihn zum Manne nehmen. Der König von Spanien findet niemanden, der bereit wäre, für ihn gegen den Riesen zu kämpfen. Als die Herzogin davon erfährt, betet sie für den König und für die Stadt. Um Mitternacht hat sie einen Traum, in welchem ihr durch einen Boten Gottes die Aufgabe übertragen wird, den Riesen zu töten. Gleichzei-

tig teilt ihr der Bote mit, daß ihr Mann und ihr Kind noch am Leben sind. Bei Tagesanbruch geht sie zu dem Riesen hinaus. Dieser jedoch schiekt sie weg, weil sie in ihrer Verkleidung als Küchenjunge unbewaffnet und ohne Rüstung zu ihm gekommen ist. Die Herzogin leiht sich einen alten Harnisch und Waffen aus und geht erneut zu dem Riesen. Sie findet ihn in seinem Zelt schlafend, Axt und Schwert neben sich, und sie stößt den Riesen mit einem Eisenkolben an, um ihn zu wecken. Der Riese reagiert zunächst sehr unwillig und mit Spott wegen der alten Rüstung seines Störenfrieds. Die Herzogin kündigt an, daß sie ihn in göttlichem Auftrag töten wird, was den Riesen so erbost, daß er sein Schwert nach ihr schleudert. Es entwickelt sich ein ungleicher Kampf, aus dem die Herzogin mit göttlicher Hilfe siegreich hervorgeht. Es gelingt ihr, dem Riesen den Kopf abzuschlagen, und zum Beweis ihrer Tat schneidet sie ihm die Zunge heraus. Dann kehrt sie in die Stadt zurück und zieht wieder ihre gewöhnliche Kleidung als Küchenjunge an.

Inzwischen wird in der Stadt bekannt, daß der Riese tot ist, doch weiß niemand, wer die Heldentat vollbracht hat. Daher läßt der König eine hohe Belohnung ausrufen. Die Herzogin meldet sich erst, als ein anderer Ritter mit dem Kopf des Riesen zum König geht, um sich unrechtmäßig die Belohnung für dessen Tötung abzuholen. Sie zeigt dem König die Zunge als Beweis ihrer Tat und versucht, die Sache richtig zu stellen. Schließlich schlägt sie ein Gottesurteil in Form eines Zweikampfes mit dem betrügerischen Ritter vor. Florie gibt ihr die Rüstung ihres Vaters und ein gutes Pferd, weil sie sich in das schöne Gesicht des vermeintlichen Jünglings verliebt hat. Auch in diesem Zweikampf mit dem Ritter bleibt die Herzogin mit göttlicher Hilfe Siegerin. Der König belohnt sie reich mit Schlössern und Gold. Marsilius beginnt nun aber, mit zweitausend Heiden die Stadt zu stürmen, um den Tod des Riesen zu rächen. Die Herzogin übernimmt mit dreitausend Rittern die Verteidigung der Stadt und wütet so gräßlich in den Reihen der Feinde, daß Marsilius mit dem König von Toledo schließlich einen Friedensvertrag schließt.

Unterdessen schickt die verliebte Florie ihre Kammerfrau zu dem heldenhaften Küchenjungen. Als er in ihre Kammer kommt, fordert sie ihn auf, ihr Geliebter zu werden. Besem/die Herzogin gerät nun in Bedrängnis, denn einerseits will sie ihre Identität als Frau nicht preisgeben, andererseits droht Florie ihr mit dem Tod, falls sie ihr nicht zu Willen sein will. Um Zeit zu gewinnen, versucht sie Florie davon zu überzeugen, daß eine heimliche Liebe ihrer unwürdig sei. Florie läßt "ihn" gehen, schickt aber nach drei Tagen wieder nach ihm. Wieder drängt sie Besem, sich endlich ihrem Willen zu beugen und sie zu heiraten. Die Herzogin sieht sich nun gezwungen, ihre wahre Identität als Frau aufzudecken, indem sie sich entkleidet. Florie ist beeindruckt von ihrer Schönheit und läßt sie in kostbare Gewänder

kleiden. Als sie die Frau nun ihrem Vater vorstellt, ist dieser von ihrer Schönheit so ergriffen, daß er sie nun seinerseits heiraten will. Sogleich gibt er seine Absichten bekannt und stößt an seinem Hof auf große Zustimmung. Die Herzogin gerät dadurch erneut in Bedrängnis, denn sie ist entschlossen, Herpin die Treue zu halten. Nachts bittet sie erneut Gott um Hilfe. Eine Stimme antwortet ihr, daß sie nicht Ehren bei den Heiden suchen, sondern daß sie den Palast, jedoch nicht die Stadt verlassen solle. Denn in dieser Stadt werde sie dereinst Herpin und ihr Kind wiedersehen. Freudig befolgt die Herzogin den Befehl und verläßt heimlich den Palast. Sie zerreißt ihre Kleider und legt sich auf einen Misthaufen zum Schlafen nieder. Dort lebt sie fortan, von allen unerkannt und von den Kindern verspottet. Als es hell wird, findet der König die Kammer der Herzogin verlassen. In seinem Zorn über ihr Verschwinden vermutet er, daß Florie die Herzogin aus Eifersucht getötet habe. Florie beteuert zwar ihre Unschuld, wird aber dennoch in den Turm geworfen. In der Stadt gibt es zwei Brüder, Gambiaux und Madas, von denen Gambiaux in den Sternen lesen und mit Hilfe des Teufels in die Zukunft sehen kann. Von ihm erfährt der König, daß Florie unschuldig und die Herzogin noch am Leben ist. Weiter hat Gambiaux jedoch in Erfahrung gebracht, daß ihr Sohn Lewe der tapferste Mann der Welt sein soll und er durch seine Hand sterben wird. Der König läßt Florie frei und behält Gambiaux und seinen Bruder als Ratgeber am Hof.

Herpin lebt während dieser Zeit mit einem Abt in der Einsiedelei im Wald bei Rom. Auch er führt ein frommes Leben. Doch findet dies ein jähes Ende, als während der Belagerung von Rom durch die Heiden Soldaten in den Wald zu den beiden Einsiedlern kommen und die Klausen und den Altar zerstören. Sie töten den Abt, bevor es Herpin gelingt, seinerseits die Angreifer zu erschlagen. Herpin ist verzweifelt, denn er gibt sich die Schuld am Tod des Abtes, der ohne ihn sein Kloster nie verlassen hätte. Er geht nach Rom, um dem Papst gegen die Heiden zu helfen. Der Papst hat einen Marschall namens Gadifer, der mit dreißigtausend Römern gegen die Heiden kämpft; ihnen schließt sich Herpin an. In der Schlacht fällt er durch seine außergewöhnliche Tapferkeit auf. In einer zweiten Schlacht fordert er gar den Anführer des heidnischen Heeres, den König von Palery, zu einem Zweikampf heraus. Es gelingt ihm, den König zu töten, so daß die Schlacht gewonnen ist. Der Papst segnet Herpin und erteilt ihm Absolution. Gadifer jedoch neidet Herpin seine Ehrungen und beschließt ihn loszuwerden. Er gibt vor, Herpin mit auf eine Wallfahrt zu den Reliquien von St. Niclas mitzunehmen. In der ersten Nacht stiehlt er Herpin den Ring, den er vom Papst als Geschenk erhalten hat. Dann verkauft er Herpin an heidnische Händler, die wegen der Ermordung ihres Königs nicht gut auf ihn zu sprechen sind. Gadifer kehrt zum Papst zurück und übergibt ihm den Ring als Beweis für Herpins Tod. Die heidnischen

Kaufleute bringen Herpin mit ihrem Schiff zum König von Zypern. Zusammen mit viertausend anderen Christen wird er in einen großen Turm geworfen. Der König von Zypern beschließt nach acht Tagen, die Gefangenen als Sklaven unter seinen Freunden aufzuteilen. Dreißig Christen schickt er dem König von Toledo, unter ihnen auch Herpin. Der König weiß das Geschenk zu würdigen und will die Gefangenen noch am Abend töten lassen. Florie bittet im Gedenken an die treuen Dienste der Herzogin um Gnade für die Christen. Der König erhört die Bitte Flories und läßt die Dreißig statt dessen in den Turm werfen.

Die Erzählung kehrt zu Lewe zurück. Er beobachtet von den Burgzinnen aus die Ritter, die zu dem Turnier in Cecilien aufbrechen. Um jeden Preis will Lewe an diesem Turnier teilnehmen, denn er hat sich in die Prinzessin verliebt, deren Hand als Preis für den Sieger ausgesetzt ist. Er bittet Balduin um Hilfe, doch sieht sich dieser wegen der von Lewe verursachten schlechten Finanzsituation außerstande, ihm zu helfen. Erbost über diese unbillige Forderung erzählt Balduin ihm die wahre Geschichte seiner Herkunft und zeigt ihm zum Beweis ein seidenes Tüchlein, in das er damals gewickelt war. Dieses Tuch vom Rock seiner Mutter zeigt Lewe, ebenso wie das kreuzförmige Muttermal auf seinem Rücken, daß er aus gutem Hause stammen muß. Er schließt daraus, daß er zu Höherem bestimmt ist. Darum will er nun erst recht an dem Turnier teilnehmen. Denn er ist überzeugt, daß er siegen wird und dann seinem Ziehvater Balduin seine Dankbarkeit beweisen und ihm sein verlorenes Gut zurückerstatten kann. Er bittet Balduin, ihn zum Ritter zu schlagen. Dieser überläßt ihm zu diesem Anlaß seine goldenen Sporen.

Noch in der Nacht bricht Lewe auf. Dabei wird er von einem Späher des Marschalls von Florenz beobachtet. Der Marschall will um jeden Preis verhindern, daß Lewe an dem Turnier teilnimmt, wenn er nicht für ihn kämpft. Daher legt er ihm mit vierzig Bewaffneten an einem Brunnen einen Hinterhalt, um ihn nun endlich in seine Dienste zu zwingen. Doch Lewe weigert sich erneut; es kommt zu einem harten Kampf, in dessen Verlauf Lewe zehn der Männer tötet, bevor ihn die anderen schließlich überwältigen. Dies gelingt ihnen nur, weil Lewe keinen Harnisch trägt. Der Marschall läßt ihn in einen Turm werfen. Der Turmhüter Dietterich aber ist ein Freund Balduins und läßt Lewe frei, als der Marschall mit seinen Leuten zum Turnier fort geritten ist. Für ihre Flucht stehlen sie dem Marschall Pferde und Silber. Das gestohlene Silber soll Lewe eine standesgemäße Teilnahme an dem Turnier ermöglichen. Um vor Entdeckung sicher zu sein, haben sie vor ihrer Flucht zwei Frauen in den Turm gesperrt. Unterwegs bekommt Lewe deshalb Gewissensbisse und reitet zurück, um sie wieder herauszulassen, damit sie nicht verhungern. Allerdings müssen sie ihm versprechen, zwei Tage zu schweigen, damit er entkommen kann. Nach vier Tagen erreichen Lewe und Dietterich einen großen Wald, in dem sie von vierzehn Räubern überfallen werden, die Dietterich

töten. Lewe erschlägt zwar einige von ihnen, die übrigen aber entkommen mit dem unrechtmäßig erworbenen Silber. Er bringt den Leichnam Dietterichs in die nächste Stadt und läßt ihn dort angemessen beerdigen.

Im Weiterreiten trifft Lewe auf den Schildknecht Gerna, der seit zwölf Jahren auf der Suche nach seinem Herrn Herpin ist, dessen Geschichte Lewe von ihm erfährt. Gerna fällt die große Ähnlichkeit Lewes mit seinem ehemaligen Herrn auf. Deshalb fragt er ihn nach seiner Herkunft. Schließlich ist das Kreuz zwischen den Schulterblättern der Beweis, daß Lewe Herpins Sohn ist. Lewe bittet den Schildknecht, mit ihm nach Sizilien zu kommen, damit sie nach dem Turnier gemeinsam nach Herpin suchen können. Gerna erzählt Lewe auch von dem Horn zu Bourges, das nur der rechtmäßige Erbe blasen kann. Gemeinsam reiten sie nach Monclose zum Turnier. In einem Wald entdeckt Lewe eine Kapelle, wo er eine Messe hört und bei einem frommen Einsiedler die Beichte ablegt. Endlich kommen die beiden nach Monclose, wo die Vorbereitungen für das Turnier schon in vollem Gange sind. In der Stadt versuchen Lewe und Gerna zunächst vergeblich, eine Herberge zu finden. Die Stadt bietet schon zahlreichen Turnierteilnehmern Unterkunft, überall stehen schon ihre Helme und Schilde in den Fenstern. Schließlich gewährt ihnen einer der Wirte gegen viel Geld Unterkunft. Da er sich um die Zahlungsfähigkeit seiner neuen Gäste sorgt, erzählt er ihnen zur Abschreckung von einem toten Ritter, der seit zehn Jahren in einem Sack über seinem Ofen hängt, weil er seine Schulden beim Wirt nicht bezahlen konnte. Lewe bietet ihm sein letztes Geld, um den toten Ritter auszulösen und ihn ordentlich zu bestatten.

Auf dem Marktplatz hat Lewe eine unangenehme Begegnung mit dem Marschall von Florenz. Vor dem Beginn des Turniers zeigen sich die Teilnehmer vor der Königstochter Florentine und ihren Damen. Die Frauen sitzen in einem Gebäude auf dem Turnierplatz. Florentine trägt einen goldenen Mantel und eine goldene Krone, dazu einen Karfunkelstein auf der Brust. Als Lewe im Gefolge des Herzogs von Venedig an ihr vorbei defiliert, erkennt sie, daß er ihr bestimmt ist und verliebt sich in ihn. Sie beauftragt Merge, eine ihrer Jungfrauen, ihm einen Kranz aus Rosen zu geben. Danach reitet er mit dem Herzog von Venedig wieder in die Stadt, wo er ihn zusammen mit einhundert weiteren Rittern bewirbt, um ihnen Ehre zu erweisen. Der Wirt fürchtet um seine Bezahlung, doch seine Frau vertraut auf die Kampfkraft Lewes. Nachts schickt Florentine eine als Mann verkleidete Jungfrau zu Lewe. Sie erfährt von dem Wirt, wie es um Lewes finanzielle Lage bestellt ist. Dennoch bringt sie ihn auftragsgemäß zu Florentine in ihre Kammer. Diese läßt sich durch seine Armut nicht abschrecken. Sie spricht lange mit ihm und gibt ihm schließlich ein gutes Pferd und einen Harnisch, um seine Turnierchancen zu verbessern. Außerdem steckt sie ihm einen Ring an den Finger. Lewe will sie küssen, doch sie verweigert ihm dies. Sie fragt nach einem Kennzeichen, an

dem sie ihn im Turnier erkennen kann. Lewe will den Rosenkranz als Helmzier tragen. Während Lewe in Florentines Kammer schläft, veranlaßt sie, daß seine Schulden bei dem Wirt bezahlt werden. Nach einem gemeinsamen Frühstück gelingt es Lewe, den Palast ungesehen wieder zu verlassen.

Die Turnierteilnehmer reiten nun zum Turnierplatz, der König läßt das Horn blasen, um das Turnier zu eröffnen. Die Ritter reiten wieder vor Florentines Zuschauerhaus vorbei. Vor ihr hängt eine goldene Krone an drei seidenen Seilen, die dem Sieger die Königstochter und das Königreich verheißt. Gott schickt Lewe noch einen Gesellen zu Hilfe, den Geist des toten Ritters aus dem Kamin in Gestalt des weißen Ritters. Die Kombattanten führen die Pferde zu ihrem Banner, und das Turnier beginnt endlich. Zuerst liegt der Sohn des Kaisers an der Spitze, er wird aber von Lewe besiegt. Lewe führt das Pferd des Verlierers zu seinem Banner. So ergeht es auch noch einigen anderen Rittern. Dann geht die gesamte Ritterschaft gegen Lewe. Florentine hebt immer wieder die Tapferkeit des Ritters mit den Rosen am Helm, also Lewes, hervor. Lewe konzentriert sich nun hauptsächlich auf die reichen Ritter. Um dem Herzog von Venedig zu Hilfe zu kommen, kämpft er gegen den Herzog von Kalabrien, der einer der aussichtsreichen Kandidaten ist. Er besiegt ihn und bietet dem Herzog von Venedig das Pferd des Herzogs von Kalabrien an, was dieser jedoch ablehnt. Die Anhänger von Kalabrien wollen ihm das Pferd wieder abnehmen und ihn für die Schmach der Niederlage töten. Nur mit der Hilfe Gottes und des weißen Ritters hält sich Lewe gegen die Übermacht. Immer wieder wird er von den Rittern bedrängt, die nicht zulassen wollen, daß ein so armer Ritter den Preis gewinnt. Einer von ihnen wirft ihn fast aus dem Sattel, aber Lewe schwingt sich schnell hinter ihn aufs Pferd, und der weiße Ritter schlägt ihn nieder. Am Ende sind sich alle einig, daß Lewe wegen seiner großen Tapferkeit den Preis verdient.

Nach dem Turnier läßt Florentine dem Wirt nochmals Geld schicken, damit Lewe die anderen Ritter angemessen bewirten kann. Lewe hält offenen Hof, und alle außer dem Herzog von Kalabrien kommen. Inzwischen versucht Florentine von ihrem Vater zu erfragen, wer seiner Meinung nach den Preis erhalten soll. Der Vater ist für den kühnen Lewe, der das Land immer gegen die Heiden wird schützen können. Florentine schickt einen Boten mit dieser Nachricht zu Lewe. Die Jungfrauen raten jedoch Florentine von dieser Wahl ab, denn Lewe ist arm und in ihren Augen daher unwürdig. Sie wollen, daß Florentine den Herzog von Kalabrien oder den Sohn des Kaisers heiratet. Die ganze Nacht können sie sich nicht einigen. Als die Sonne aufgeht, kann Florentine sie überzeugen, die Entscheidung ihrem Vater zu überlassen. Sie führt die zwölf Jungfrauen in die Kammer des Königs und bittet um sein Urteil. Die Wahl des Königs fällt auf Lewe. Eine der Jungfrauen, Weckolter, teilt ihrem Onkel, dem Herzog von Kalabrien, in einem

Brief mit, daß Lewe den Preis bekommen soll. Er schreibt seiner Nichte einen Brief zurück, sie solle ihm Florentine zuführen, denn er will sie um jeden Preis mit in sein Land nehmen. Weckolter erklärt sich bereit, ihm zu helfen; die Entführung soll am nächsten Tag zur Prim stattfinden.

Inzwischen bereitet Florentine sich zur Übergabe des Dankes vor: Voraus reitet Merge mit der Krone. Florentine sitzt auf einem schönen Zelter, neben ihr reiten ihr Vater und ein Graf, der sie führt. Sie ist in einen mit köstlichen Edelsteinen besetzten Mantel gekleidet. Die Übergabe soll auf dem Markt der Stadt stattfinden. Alle Straßen sind mit goldenen Tüchern geschmückt. Der König reitet zuerst an Lewe vorbei, bis er von Merge auf seinen Irrtum aufmerksam gemacht wird. Er übergibt ihm die Krone und verspricht ihm Florentine und die Herrschaft über sein Reich nach seinem Tod. Gemeinsam reiten sie zum Palast zurück: vorneweg der König und Florentine, dahinter der weiße Ritter und der Herzog von Venedig neben Lewe. Der König von Sizilien erweist Lewe große Ehre, er setzt Lewe beim Festmahl neben sich. Es wird beschlossen, daß Lewe und Florentine am nächsten Morgen heiraten sollen. Florentine geht in ihre Kammer und holt ein Schachspiel herbei, um mit Lewe zu spielen.

Auf dem Rückweg von der Burg testet der weiße Ritter ein letztes Mal die Treue Lewes, indem er seinen Anteil am Gewinn fordert. Lewe ist sogleich bereit, ihm das Königreich zu überlassen, wenn er nur Florentine behalten darf. Der Ritter offenbart nun, daß er der Geist des toten Ritters aus dem Kamin ist, der von Gott gesandt wurde, um Lewe zur Seite zu stehen. Er verabschiedet sich von Lewe, verspricht aber, ihm in Nöten weiterhin beizustehen, wenn er Gott darum bittet.

Hier bricht die Bildfolge ab. Der weitere Fortgang der Handlung soll hier nur kurz umrissen werden: Nachdem es Lewe gelungen ist, die vom Herzog von Kalabrien entführte Florentine wieder zu befreien und zu heiraten, zieht er nach einer kurzen Zeit des Glücks in die Welt, um seine leiblichen Eltern zu suchen. Nach vielen Abenteuern findet er sie beide in der Stadt Toledo wieder. Während seiner Abwesenheit bringt Florentine zwei Söhne zur Welt. Einer von ihnen wird entführt und unter einem Ölbaum ausgesetzt. An ihm wiederholt sich in Variation das Schicksal Lewes. Schließlich finden alle Familienmitglieder wieder zusammen. Zudem gelingt es Lewe und seinen Söhnen Ölbaum und Wilhelm, ihr legitimes Erbe vom französischen König zurückzugewinnen; nur ihnen als den rechtmäßigen Herren ist es nämlich möglich, dem Wunderhorn von Bourges Töne zu entlocken. Dabei sind die einzelnen Familienmitglieder immer wieder den Intrigen mißgünstiger Verräter ausgeliefert, die es durch Zweikämpfe und mit der Unterstützung des weißen Ritters zu besiegen gilt.

Das Bildprogramm: Verhältnis von Bild und Text

In diesem Abschnitt soll auf inhaltlicher und formaler Ebene untersucht werden, welches Verhältnis die Bilder zum Text haben, und wie die Bildfolge konzipiert ist, soweit sich dies trotz ihres fragmentarischen Charakters nachvollziehen läßt.

Für den Wolfenbütteler 'Herpin' war ursprünglich ein umfangreiches Bildprogramm mit insgesamt 166 Bildern²⁸ vorgesehen. Davon sind heute nur 32 Bilder bis Bl. 42v erhalten, so daß eine Beurteilung des Bildprogramms nur eingeschränkt möglich ist. Immerhin wird die Konzeption des sehr dichten, gleichmäßig geführten Bildzyklus erkennbar, der nur wenige längere Textstellen ohne Illustration ließ. Wie auch in den Schwesterhandschriften des 'Loher' und 'Huge Scheppel' sollte jedes Ereignis, das die Handlung entscheidend beeinflusst, mit einer bildlichen Darstellung versehen werden.²⁹ Diese hätten sich zu einer konsequenten, parallel zum Text verlaufenden Bildgeschichte zusammengefügt, die die wesentlichen Aspekte der Erzählung zusammenfaßt.

Der Buchmaler verwendete zwei Bildformate, die sich an der Breite der Textspalten orientieren. Das kleinere Format geht über die Breite einer Textspalte etwas hinaus und nimmt in der Höhe meist etwas mehr als ein Drittel der Spalte ein. Das große Format umfaßt die Breite beider Textspalten und kann in der Höhe schon einmal die halbe Höhe des Schriftspiegels erreichen. Die Wahl des Formats erfolgte offenbar nicht in Abhängigkeit von der Wichtigkeit des Themas oder einer hierarchischen Gliederung des Textes, wie dies beispielsweise in flämischen Handschriften häufig der Fall war. Vielmehr scheinen Erfordernisse der Bildkomposition ausschlaggebende Faktoren für die Verwendung des größeren Formats gewesen zu sein, denn dieses blieb nahezu ausschließlich den vielfigurigen Darstellungen von Belagerungen, Schlachten und Turnieren vorbehalten.

Die Themen der bildlichen Darstellungen werden in den jeweiligen Bildüberschriften präzisiert. Daß es sich um Bildüberschriften und nicht um Kapitelüberschriften handelt, wird unter anderem daraus ersichtlich, daß die roten Tituli erst zusammen mit dem Einkleben der Bilder geschrieben wurden. Denn nach dem Abbrechen der Bildfolge fehlen auch die Überschriften. Die erhaltenen Bilder stehen zu Beginn eines neuen, durch eine Initiale gekennzeichneten Kapitels, auf das sie sich inhaltlich beziehen. Die Praxis der Bildüberschriften entspricht den Gepflogenheiten der deutschen Epen und Prosatexte.³⁰ In französischen und flämischen Handschriften dagegen beziehen sich die roten Überschriften auf die Kapitel; sie werden oft von einer Kapitelzählung begleitet. Zudem werden die

Kapitelüberschriften oft in einem Rubrikenverzeichnis, einer Art Inhaltsverzeichnis, zu Beginn der Handschrift zusammengestellt.

Der Maler muß mit dem Text vertraut gewesen sein, denn die Illustrationen folgen der Erzählung bis in Details genau und gehen in ihren Darstellungen weit über die Themennennung der Bildüberschriften hinaus. So findet die Geburt Lewes unter dem im Text erwähnten Eichenbaum statt (Bl. 2r), die Szene mit dem Streit der Entführer der Herzogin spielt an einer schönen Quelle (Bl. 4r und 4v), der Riese bei der Belagerung der Stadt Toledo ist mit einer Axt und mit einem Baumstamm bewaffnet (Bl. 8r), und Lewe trägt beim Abschied von Balduins Burg die goldenen Sporen (Bl. 20r), um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Eine besondere Vorliebe für Details läßt sich bei den zahlreichen Nebenszenen erkennen, die die eigentliche Handlung ausschmücken und den Darstellungen das Flair des wirklich Geschehenen, der Wahrhaftigkeit verleihen. Hier seien beispielsweise die Waldtiere genannt (Bl. 2v und 3r), oder auch die zahlreichen Reisenden und Arbeiter, die mit dem Aufbau des feindlichen Feldlagers beschäftigt sind (Bl. 15v), oder die flanierenden Herren auf dem Platz der Stadt Maclusane vor dem Turnier (Bl. 26r), bis hin zu einem Blumentopf vor dem Fenster des Palastes, in dem Florentine Lewe vor dem Turnier einen Ring übergibt (Bl. 31v). Solche detailreich ausgearbeiteten, weitläufigen Hintergründe verraten eine besondere Sorgfalt der Ausführung, die sicherlich in Zusammenhang mit der großen Bedeutung zu sehen ist, die dieser Werkzyklus für die Familie Elisabeths von Nassau-Saarbrücken hatte.

Dies wird durch einen Vergleich mit der Heidelberger und Berliner 'Herpin'-Handschrift noch augenfälliger: Ihre Darstellungen konzentrieren sich ganz auf die Hauptfiguren, denen jeweils nur soviel Umgebung zugebilligt wird, wie für ihre Aktionen und zur Charakterisierung des Ortes notwendig sind. Es finden sich keine Details, die nicht unmittelbar zur Handlung gehören. Diese Erzählhaltung entspricht, wie auch die Technik der Federzeichnung mehr dem Standard deutscher Epen- und Prosahandschriften.³¹ Nicht zuletzt wegen des erheblich größeren Umfangs der Bildfolgen wird aber andererseits den Einzelaspekten eines Handlungsablaufs mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Wo die Illustrationen der Wolfenbütteler 'Herpin'-Handschrift jedem Ereignis eine Darstellung widmen, breiten die Folgen in der Heidelberger und Berliner Handschrift verschiedene Momente einer einzigen Begebenheit in mehreren aufeinanderfolgenden Bildern aus. Ein Beispiel hierfür ist die Episode des Turniers in Maclusane und der vorausgehenden Begegnung Florentines und Lewes.

In der Wolfenbütteler Handschrift beginnt die Folge von fünf Bildern mit der Ankunft Lewes und Gernas in der Stadt und mit ihren Schwierigkeiten, dort ein

Quartier zu finden (Bl. 26v). Das nächste Bild zeigt, wie sich die Teilnehmer des Turniers Florentine und ihren Damen präsentieren, wobei Merge, Florentines Kammerfrau, Lewe im Auftrag Florentines einen Rosenkranz übergibt (Bl. 28v). Diesen Rosenkranz wird er im Turnier tragen, so daß er als Ausdruck der Zuneigung und als Erkennungszeichen wichtig ist. Das dritte Bild zeigt Lewe in der Kammer Florentines, wo sie ihm einen Ring als Zeichen ihrer Liebe übergibt (Bl. 31v). Das vierte Bild zeigt die Versammlung der Ritter auf dem Turnierplatz vor dem Palast mit den zuschauenden Damen (Bl. 34r), und schließlich folgt eine Darstellung des Turniers selbst (Bl. 35r).

Der Maler des Heidelberger 'Herpin' interpretiert in seinen zehn Bildern diesen Handlungsabschnitt ganz anders. Auf der ersten Darstellung sieht man Lewe und Gerna vor den Toren der Stadt (Bl. 56v). Das nächste Bild zeigt die Episode mit der Leiche des zahlungsunfähigen Ritters im Kamin des Wirtes, den Lewe auslöst, um ihm ein würdiges Begräbnis zu verschaffen (Bl. 57v). Diese wichtige Begebenheit – der erlöste Ritter wird Lewe in Gestalt des weißen Ritters künftig beistehen – fehlt in der Wolfenbütteler Handschrift. Es folgt die Übergabe des Rosenkranzes (Bl. 61v). Drei Darstellungen widmet der Maler den zarten Banden, die zwischen Lewe und Florentine geknüpft werden: Die freundliche Aufnahme, die Lewe in Florentines Kammer zuteil wird, Florentine schenkt Lewe einen Ring, worauf er sie in die Arme nimmt, und im dritten Bild sieht man Florentine neben dem in ihrer Kammer schlafenden Lewe (Bl. 63v, 65v, 67r). Gleich danach stößt der weiße Ritter zu Lewe, um ihn im Turnier zu unterstützen (Bl. 68v). Es folgen drei Darstellungen mit Einzelheiten aus dem Verlauf des Turniers (Bl. 69v ff.).

Mit insgesamt fünf Bildern wird in der Berliner Handschrift ein Schwerpunkt auf die Thematik des Turniers gesetzt. Demgegenüber sind der Ankunft Lewes am Turnierort und der Begegnung mit Florentine nur je eine Illustration gewidmet.

Während sich also die Bildfolge im Wolfenbütteler 'Herpin' auf die wesentlichen Aspekte des Handlungsgangs konzentriert und diesen relativ gleichmäßig bebildert, setzt der Berliner Zyklus einen deutlichen Akzent auf das Turnier. Die Bildfolge des Heidelberger 'Herpin' betont sowohl die Annäherung der beiden Liebenden Lewe und Florentine als auch den Verlauf des Turniers, und setzt damit den Schwerpunkt ebenso auf Themen des höfischen Lebens wie die Textbearbeitung.³²

Die Bilderzählung: Inhalt und Komposition

“Erzählen ist Beziehen”.³³ So könnte das Motto der nachfolgenden Betrachtungen zu den Bildern der 'Herpin'-Handschrift der Herzog August Bibliothek lauten. Sie werden vor allem der Frage nachgehen, in welcher Weise der Maler inhaltliche

Aspekte der Texterzählung in der formalen Struktur seiner Kompositionen anschaulich zum Ausdruck bringt – und ob und wie es ihm gelingt, eine spezifische Form der Bilderzählung zu entwickeln.

Die Bildfolge, wie sie jetzt in der Handschrift erhalten ist, beginnt mit einer Darstellung der Geschehnisse, die sich zur Zeit der Geburt von Herzog Herpins Sohn Lewe ereignen (Bl. 2r). Die Komposition dieses Bildes vereint drei Handlungselemente, die auch in der Bildüberschrift³⁴ benannt werden: rechts ist die Herzogin mit ihrem neugeborenen Sohn zu sehen, links unten Herzog Herpin, der sich auf die Suche nach einer Hebamme begeben hat, darüber die drei Mörder, die die Herzogin entführen werden. Ort des Geschehens ist ein Wald. Im Hintergrund ist neben einer Felsformation eine Burg erkennbar, in der Ferne, auf Hügeln verteilt, noch weitere Gebäude. Ein dichtes Muster aus Baumkronen in drei verschiedenen Grüntönen bildet die Umgebung für die Figuren.

Die Komposition ist so angelegt, daß sie eine Spannung zwischen den verschiedenen Positionen der Figuren im Bildfeld, den in ihnen angelegten Bewegungsrichtungen und den Gliederungselementen der Bildfläche aufbaut. Der vertikale Akzent des Turms an der Burg im Hintergrund bezeichnet die Mittelachse und unterstreicht die Teilung des Bildfeldes in zwei Hälften. Unmittelbar unter diesem Turm befindet sich der erste der drei dicht zu einer Gruppe zusammengeschlossenen Mörder. Zusammen mit dem auffällig präsentierten reiterlosen Tier, das auf das zeitlich in der Zukunft liegende Handlungsmoment der Entführung verweist, erstreckt sich die Gruppe fast bis an den linken Bildrand. Die durch die Orientierung der Figuren und Pferde angedeutete Bewegungsrichtung nach rechts wird durch den roten Umhang des letzten Reiters noch verstärkt. Über den hinteren Arm nach vorne gezogen läuft sein Umriß nach rechts hin spitz zu, so daß er nahezu gestisch auf das Ziel des Richtungsimpulses hinweist: die Herzogin mit dem Kind in der rechten Bildhälfte.

Die Herzogin lehnt mit dem Oberkörper am Stamm eines Eichbaumes, der durch seine Größe und die auffallende Zeichnung des Laubes aus dem gleichförmigen Muster des Waldes hervorgehoben ist. Sie wendet sich ganz nach rechts, ihrem Kinde zu, das an ihrer Brust trinkt. Wie um es zu schützen hält sie das Neugeborene mit beiden Armen eng umschlungen. Diese enge Verbundenheit in der Zuwendung zum Kind ist gleichzeitig als eine Abwendung von der nahenden Gefahr aufzufassen. Die Geschlossenheit der Mutter-Kind-Gruppe betont auf formaler Ebene der kleine Baum in Höhe der Knie der Herzogin. Er trennt die zusammengefaßten Figuren von Mutter und Kind von den Reitern und hält ihren Bewegungsimpuls auf. Doch befindet sich ihr Anführer bereits knapp jenseits der Mit-

telachse, und der Schaft seines Speeres nimmt bereits sein Eindringen in die Sphäre von Mutter und Kind vorweg.

Unterhalb der Figur der Herzogin markiert eine Reihe von Baumstämmen ein Stück des Weges, den Herpin genommen haben muß. In Verlängerung der von den Baumstämmen geformten Schräge befindet er sich dicht am linken Bildrand. Seine Körperhaltung und die Schrittbeugung veranschaulichen eine Bewegung nach rechts, von der Herzogin weg. Die Distanz nahezu über die gesamte Breite des Bildfeldes suggeriert die räumliche Entfernung von seiner Familie; diese wird außerdem, wieder als Vorausdeutung auf den weiteren Verlauf der Handlung, durch die hinter ihm sich zusammenschließenden Bäume formal unumkehrbar: Bei der Rückkehr von seiner Suche nach einer Hebamme wird er seine Familie nicht mehr vorfinden. Mit einer eindrücklichen Geste stellt der Maler die Gemütsverfassung Herpins dar, die im Text ausführlich beschrieben wird: Die zur Stirn erhobene rechte Hand, die den Hut in den Nacken zu schieben scheint, und das kraftlos als Wanderstab mißbrauchte Schwert in der Linken machen seine Verzweiflung und Mutlosigkeit unmittelbar sinnfällig.

Das nächste Bild zeigt einen grundsätzlich ähnlichen Aufbau wie die vorangehende Darstellung (Bl.2v). Hier handelt es sich um die Darstellung der Szene mit den vier Feen, die dem im Wald zurückgelassenen Kind gute Wünsche mit auf den Lebensweg geben. Durch die Wiederholung charakteristischer Motive und ihrer Anordnung ist der Ort des Geschehens als derselbe wie in der ersten Darstellung gekennzeichnet: der Wald mit der hervorgehobenen Eiche, im Hintergrund ein Ausblick auf eine offene Landschaft und die Burg mit dem runden Turm und den gleichen rot und blau gedeckten Häusern in ihrem Inneren, darunter vor allem das Haupthaus mit dem auffälligen Treppengiebel. Bei näherem Hinsehen stellt man jedoch fest, daß der Maler die Kulisse für die Handlung gemäß den veränderten Gegebenheiten etwas variiert hat. Der Wald ist nun dicht um die Figurengruppe zusammengeschlossen; die Wege, die im vorigen Bild so wichtig für die anschauliche Umsetzung der Handlung waren, sind hier verschwunden. Statt dessen sind die Burg und der Felsen daneben größer gegeben und wirken dadurch näher herangerückt. Entsprechend hat sich auch die Landschaft neben der Burg etwas gewandelt, die Ansiedlungen auf den Hügeln sind ausgedehnten Feldern gewichen. Trotz dieser Variationen sind die charakteristischen Merkmale des Ortes dieselben wie im vorangegangenen Bild, die Episode ist somit eindeutig als Fortsetzung der Handlung kenntlich gemacht. Es ist dies eine Methode der Buchmaler, die Identität des Ortes über mehrere Bilder einer Folge hin zu verdeutlichen. Die Bilder werden auf diese Weise zueinander in Beziehung gesetzt und zu einer Sequenz zusammengefaßt. Auch der Maler des Heidelberger 'Herpin' gebraucht diese Methode beispielsweise in der Bildfolge, die sich mit dem Kampf der

Herzogin mit dem Riesen befaßt (Bl. 21v-25r). Allerdings beschränkt sich die Darstellung der Umgebung dort auf die für die Ortsangaben unbedingt notwendigen Motive.

Für seine Darstellung der Feenszene faßt der Maler zwei Aspekte der Handlung zusammen: zum einen die Entdeckung des kreuzförmigen Males auf dem Rücken des Kindes, zum anderen die logische Konsequenz dieser Entdeckung – die Wünsche der Feen für das Kind. Denn an dem Mal erkennen sie seine besondere Bestimmung, was sie erst zu den Wünschen veranlaßt. Diesem Kreuzmal verleiht der Maler auch innerhalb seiner Komposition eine besondere Bedeutung: Das sehr große Kind wird in Rückenansicht gegeben, so daß das rote Kreuz zwischen seinen Schultern sich dem Betrachter geradezu präsentiert. Darüber hinaus setzt er die Kreuzform als Organisationsprinzip seiner Figurenkomposition ein: Die vier Frauen sind jeweils zur linken und zur rechten Seite, zu Kopf und Füßen um das Kind gruppiert, so daß ihre Position als vom Kreuz bestimmt erscheint. Auf diese Weise macht der Maler die innere Logik der Texterzählung, in der das Kreuz der Auslöser für die Wünsche der Feen und den Fortgang der Handlung ist, mittels seiner kompositionellen Ordnung anschaulich.

Die Accessoires der Frauenfiguren – ein Besen bei der Rotgekleideten und eine Krücke bei der Alten zu Häupten des Kindes – kennzeichnen sie als Feen oder Hexen. So kann die mit hoch erhobenem Arm vollzogene Redegeste des alten Weibes am Kopfende als zauberwirksamer Spruch verstanden werden. Daß es sich nicht um eine gewöhnliche Redegeste handelt, wird wiederum durch ihre formale Akzentuierung deutlich. Die Hand mit ihrer ausdrucksstarken Gestik wird auffallend hoch gehalten, so daß sie sich über dem Kopf des Kindes befindet. Formal bildet sie eine Fortsetzung der fast auf der Diagonalen angeordneten Schrägform der Figur des Kindes, die Geste des Wünschens markiert den Mittelpunkt der Komposition. Der Wunsch der Fee, der in der Handgebärde zeichenhaft zum Ausdruck kommt, wird damit zum formalen und inhaltlichen Zentrum der Darstellung. Indem der Maler solcherart die Gebärde gewichtet, wertet und interpretiert er die Geschehnisse der Texterzählung und schafft eigenständige Erzählzusammenhänge innerhalb der Bildfolge.

Wie wichtig die Wünsche der Feen für den weiteren Lebensweg des Kindes und damit auch für den Fortgang der Handlung sind, zeigt sich bereits in der nachfolgenden Episode (Bl. 3r: *Wie eyn lenynne das kind fand vnd druge es in ei(n) hole vnd seugt is bisz an den vierde(n) dag*). Hier erfüllt sich bereits der Feenspruch gegen wilde Tiere, denn das Kind wird von einer Löwin gefunden. Statt es jedoch zu fressen, leckt sie es liebevoll, säugt es und trägt es schließlich in ihre Höhle. Für dieses außergewöhnliche Verhalten der Löwin findet der Maler ein formales Äquivalent in der

ebenfalls ungewöhnlichen Haltung der Löwin. Mit einer Zitze an ihrem Hinterleib säugt sie das vor dem Stamm der Eiche liegende Kind; ihr Körper ist dagegen hinter dem Stamm vorbei geführt, und der Kopf wendet sich nochmals zum Kind zurück, um es zu lecken. Mit dieser ornamental-gebogenen Haltung umschließt die Gestalt der Löwin das Kind; beide Figuren sind dadurch eng miteinander verbunden und veranschaulichen durch ihre Formgebung Fürsorge und Verbundenheit. Diese Haltung entspricht, sozusagen vorgreifend, dem Bericht des Textes (Bl. 3v), demzufolge die Löwin vor Kummer beinahe stirbt, als der Ritter Balduin das Kind schließlich findet und mit sich nimmt.

Wiederum macht die Wiederholung markanter Architektur- und Landschaftsmotive deutlich, daß es sich um eine Fortsetzung der mit Bl. 2r beginnenden Serie handelt. Wieder spielt die Szene an der Eiche inmitten des dichten Waldes, die Burg mit den gleichen Architekturmotiven und dem Stufenfelsen sowie die Landschaft links daneben zeigen, daß es sich noch immer um denselben Ort handelt. Die Fernlandschaft ist nun allerdings durch einen Flußlauf ergänzt, der nicht nur das Muster der Felder und Wiesen belebt und variiert, sondern der darüber hinaus eine wichtige Funktion innerhalb der Bildfolge hat. Denn nachdem das Kind von dem Ritter Balduin bei der Jagd aufgefunden und mitgenommen wurde (Bl. 3v: *Wie eyn Riter hiesz badwin jaget vff den vierten dag in dem walde vnd fant daz kint by der lenyn(n)e in der hollen vnd name d(a)z mit yme vnd det es deuffen vnd lewe nennen*), springt die Handlung zu einem anderen Ort in demselben Wald, zu der entführten Herzogin und ihren Peinigern (Bl. 4r: *Wie sich die dry morder zweyen worden vmb der hertzogynne(n) willen vnd erslugen sich daz sie alle dry storben*). Die Burg mit dem Felsen ist so weit an den linken Bildrand gerückt, daß nur noch ein Teil von ihr zu erkennen ist. Auch von dem Flußlauf zeigt der Maler hier eine andere Stelle, denn nun sieht man eine Biegung, die in den Wald zurückführt. Über die Lichtung fließt aus der ausdrücklich im Text erwähnten Quelle ein Bach, der kurz vor der Biegung in den Fluß mündet. Dadurch wird dessen Einführung auf dem Bild zuvor (Bl. 3v) nachträglich motivisch gerechtfertigt.

Das Motiv des Flusses wird auch auf den beiden folgenden Bildern dieser Sequenz mit den vorherigen Kennzeichen der Lokalität (Wald, Burg, Felsen, Fernlandschaft) kombiniert. Die Darstellung auf Bl. 6v zeigt den Anwerbungsversuch des Marschalls von Florenz, der Lewe für sich in einem Turnier kämpfen lassen will. Hier, im letzten Bild der Sequenz, wird deutlich, daß es sich um die Burg des Ritters Balduin, Lewes Ziehvater, handelt. Die Präsenz dieses Motivs vom ersten Bild der Folge an schafft also in der konsequenten Kombination mit dem Felsen, der Felslandschaft, dem Wald und schließlich dem Fluß einerseits eine Kontinuität der Motive, die den Ort der Handlung charakterisiert und selbst auf späteren Darstellungen (Bl. 20r, 21r und 22r) noch als denselben wiedererkennbar macht.

Andererseits wirkt sie für den mit dem Text vertrauten Leser als eine Vorausdeutung auf kommende Ereignisse, beziehungsweise umgekehrt in den späteren Bildern als Erinnerung an vergangene. Der Maler sieht die Vorgänge von Lewes Geburt über die Auseinandersetzung der Herzogin mit ihren Entführern bis zu der Episode mit dem bereits erwachsenen Lewe, der für den Marschall von Florenz ins Turnier ziehen soll, als eine Einheit. Das verbindende Element ist für ihn offensichtlich die Einheit des Ortes, auch über eine größere zeitliche Distanz hinweg. Die Bildfolge erweist sich damit dem Text gegenüber als eigenständig, denn sie stellt durch Vorausdeutungen und formale Verknüpfungen inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Ereignissen her, die über die Vorgaben des Textes weit hinaus gehen.

Die Erzählung kehrt nun wieder zur Herzogin zurück, die als Mann verkleidet am Hof des Königs von Toledo dient. Gleichzeitig beginnt hier eine neue Erzählsequenz, was sich durch zwei optische Signale ankündigt: Zum einen hat das Format der Bilder zu der größeren zweispaltigen Variante gewechselt, denn die folgenden drei Bilder zeigen Begebenheiten während der Belagerung der Stadt Toledo. Zum anderen, und in Zusammenhang damit, handelt es sich nun erkennbar um einen anderen Ort (Bl. 8r-10v).

In einem großflächigen, aus der Vogelperspektive gesehenen Panorama liegt die kreuzförmig angelegte Stadt Toledo. Zur weiteren Charakterisierung dienen ein achteckiger Kuppelbau und ein erkerbekröntes viereckiges Gebäude, das sich später als der Königspalast erweisen wird. Um die belagerte Stadt herum verteilen sich relativ gleichmäßig Hügel und Felder, dazwischen die Zelte der Belagerer, die teilweise gerade erst aufgebaut werden. In einem weiten Bogen zieht sich um die Stadt herum ein Fluß, der am rechten Bildrand umbiegt und den ganzen Vordergrund einnimmt. In der rechten unteren Bildecke ist so Platz für ein Schiff der Belagerer mit Beibooten und Auslegern, auf dem die Belagerer wohl angekommen sind.

Die weitläufige Landschaft ist durch zahlreiche Nebenfiguren belebt, die das Thema der Belagerung im weitesten Sinn ausführen, so die Figuren im Umfeld der vorderen Zelte, die mit dem Aufbau beschäftigt sind, oder die Männer am Flußufer, die das Entladen der Schiffe überwachen oder in ein Gespräch vertieft sind, oder ganz rechts die Frau, die am Flußufer wäscht. Auch in der entfernteren Landschaft hinter der Stadt erkennt man noch winzige Reiter. Diese Vielzahl von Motiven fügt sich zu einem Ordnungssystem zusammen, das innerhalb der Komposition eine wichtige Funktion erfüllt. Es zeigt sich nämlich, daß bestimmte Motive oder Motivkombinationen mehrfach wiederholt werden und auf diese Weise als Blickpunkte das Auge des Betrachters über das ganze Bildfeld leiten. Solche

Motive sind beispielsweise die Rundzelte, die stets in Verbindung mit einem Wagen und einem Holzvorbau auftreten. Sie verteilen sich ringförmig um die ganze Stadt und umschließen sie, „*so das nieman usz oder in komen mochte*“ (Bl. 8r). In ähnlicher Weise wirken die Türme der Stadtmauer. Die Wiederholung solcher Blickpunkte über das ganze Bildfeld schafft eine Ordnung von seriellen Distanzen, eine Art Koordinatensystem aus Meßpunkten, das räumliche Verhältnisse in Flächenbezüge transponiert.

Nahe am linken Bildrand sind zwei der Zelte durch Embleme besonders hervorgehoben. Das eine, weiter im Vordergrund befindliche Zelt zeigt eine Krone mit phrygischer Mütze zwischen einem Schwert und einem Säbel und kennzeichnet damit die Behausung des heidnischen Königs. Das zweite Zelt ist mit zwei gekreuzten Dornenkeulen verziert. Davor befindet sich eine relativ große einzelne Figur in voller Rüstung mit einem Baumstamm und einer Axt auf der Schulter. Anhand dieser auffälligen, ausdrücklich im Text erwähnten Accessoires erkennt man in ihr den Riesen, mit dem die Herzogin kämpfen muß, was das nächste Bild zeigen wird.

Im folgenden Bild der Belagerungsserie (Bl. 9r) sind die wesentlichen Kennzeichen der Landschaft dieselben geblieben: Der Ort der Handlung ist immer noch Toledo, die Stadt mit dem kreuzförmigen Grundriß und mit der charakteristischen Gebäudegruppe aus Oktogon und Palastbau im Zentrum. Rechts liegt auch noch das Schiff vor Anker. Allerdings ist die Stadt mit den Zelten der Belagerer im Vordergrund etwas näher herangerückt. Gleichzeitig ist die Zahl der Figuren erheblich verringert, wodurch die Hauptszene vorne links mit ihren zudem noch etwas größer gegebenen Figuren stärker ins Auge fällt. Diese Unterschiede sind darauf zurückzuführen, daß der Maler hier nicht die Gesamtansicht einer Belagerung darzustellen hatte, sondern eine bestimmte Begebenheit, nämlich die Herausforderung der Herzogin an den Riesen. Durch die geringere Distanz hat sich die Gesamtzahl der Zelte verringert. Doch erfüllen sie auch hier die Aufgabe, als Blickpunkte um die Stadt herumzuführen. Die Anordnung der Zelte ist ebenfalls leicht verändert. Das große Zelt des Anführers mit der Krone und den Schwertern ist weiter nach rechts gerückt, das Zelt des Riesen mit den gekreuzten Keulen in den Vordergrund. Wie im vorigen Bild befindet es sich jedoch noch immer in der Nähe des linken Bildrandes; zudem ist es von dem gleichen frisch gepflügten Hügel mit Baumstümpfen hinterlegt. Selbst der Haufen zusammengetragener Steine am Rand des Feldes fehlt nicht. Damit ist sichergestellt, daß der Ort des Zeltes und die Identität seines Besitzers, des Riesen, als dieselben erkennbar bleiben.

Der Bereich des Riesen ist durch die beiden Wege vom Stadttor und am Ufer entlang vom übrigen Bildfeld abgegrenzt. Er liegt schlafend in voller Rüstung vor dem geöffneten Zelt, in das er nicht ganz hineinpaßt. Seinen Helm hat er abgelegt, um ihn als Ruhekissen zu benutzen. Die markanten Gesichtszüge mit den braunen Haarlocken und dem Bart verleihen ihm gegenüber den anderen Figuren eine gewisse Individualität. Die Herzogin nähert sich seiner massigen Gestalt in voller Rüstung, bewaffnet mit einer dornenbewehrten Keule, wie sie auch als Emblem auf dem Zelt des Riesen erscheint. Diese Keule hält sie in labiler Schrittstellung weit vorgebeugt unter den Stiel der Streitaxt, die der Riese selbst im Schlaf festhält. Sie berührt also zunächst nicht den Riesen selbst, sondern nur das stumpfe, ungefährliche Ende seiner Waffe. Nur mit der Keule und dem waghalsig vorgebeugten Oberkörper dringt sie in den Bereich des Riesen ein, während sie sich mit dem zurückgesetzten Fuß sogar noch auf dem Weg befindet, den sie von der Stadt aus genommen haben muß. Auf diese Weise veranschaulicht der Maler die im Text erwähnte Gefühlsverfassung der Herzogin, die anfängliche Unsicherheit und Angst angesichts ihres körperlich so überlegenen Gegners. Die Veränderungen in der Anordnung der Landschafts- und Architektur motive innerhalb der Serie sind keineswegs willkürlich,³⁵ sondern durch ihre Funktion innerhalb der Bilderzählung begründet. Indem die Stadt insgesamt größer gegeben ist und die vordere rechteckige Ausbuchtung etwas schmaler erscheint als im Bild zuvor, entwickelt sich ein Bewegungsimpuls nach links unten, der von dem Oktogon im Zentrum ausgeht, sich in dem weit vorstoßenden Stadttor fortsetzt und nochmals in dem kleinen Vorbau wiederholt wird. Die architektonischen Motive weisen dadurch geradezu auf die kleine Szene am linken Rand hin, in der sich das eigentliche Thema des Bildes verbirgt.

Auch das nächst folgende Bild (Bl. 10v³⁶: *Hie sturmet kunig Mersilius die stat vnd wolt den riesen rechen*) erweist sich durch die Wiederholung der charakteristischen Landschaftsmerkmale als die Fortsetzung dieser Bildserie. Wiederum ist die Anordnung der Landschaftsmotive der Thematik des Bildes angeglichen. Die Stadt ist wieder weiter in den Bildhintergrund gerückt, um im Vordergrund Platz für die beiden aufeinander treffenden Heere der Belagerer und der Verteidiger zu schaffen. Das Schiff wird in die Frontansicht gewendet, denn der Verlauf der Uferlinie begünstigt ebenfalls die Kämpfenden. Noch immer befindet sich das Zelt des Riesen am linken Bildrand, obwohl es im Zusammenhang der Bilderzählung nur noch verweisende Funktion auf seinen erschlagenen Insassen hat. Der Tod des Riesen ist nämlich die Ursache für die hier gezeigte Auseinandersetzung der beiden Heere. Durch seine Größe ist das Zelt des Königs im Vordergrund herausgehoben. Es befindet sich zudem etwa in der Mitte, wodurch die kleine Szene mit dem Empfang eines Boten innerhalb dieser vielfigurigen Darstellung hervorgehoben ist.

Hier erhält der König die Nachricht vom Tod des Riesen. Es handelt sich also um ein Ereignis, das der weiter im Hintergrund gezeigten Schlacht unmittelbar zeitlich und kausal vorausgeht. Dieser Zusammenhang zwischen den beiden Darstellungsegmenten wird inhaltlich und formal durch die hintere Reihe der Reiter hergestellt. Sie befinden sich einerseits auf gleicher Höhe mit dem Boten und haben auch die gleiche Größe und eine ähnliche Ausführlichkeit in der Farbgebung, so daß er aus ihren Reihen zu kommen scheint. Andererseits bilden sie den Abschluß der dicht gefügten Soldatenmenge, die sich vom linken Bildrand bis nach rechts oben vor die Stadtmauer hinzieht. Die Botenszene vor dem Zelt ist dadurch hervorgehoben, daß das Zelt des Königs von einem ähnlich geformten Hügel hinterlegt ist. Links von diesem Hügel dünnt das dicht geschlossene Band der Menge aus und läßt so Raum für die beiden losstürmenden Vorkämpfer des verteidigenden Heeres, unter denen sich der Texterzählung zufolge auch die Herzogin befindet. Auch sie sind größer gegeben als die Figuren des Heeres und damit in ganz traditioneller Weise in ihrer Bedeutung hervorgehoben. Auch weiter im Hintergrund sind Einzelfiguren erkennbar, die der Menge der Soldaten ein gewisses Maß an Individualität verleihen. Dieser Kunstgriff bewahrt die etwas formelhafte Darstellung des Heeres vor einer schematischen Wirkung.

Gerade mit den Variationen des gleichbleibenden Landschaftsmusters verdeutlicht der Maler inhaltliche Zusammenhänge mittels anschaulicher Formbezüge. Er verkettet damit einerseits mehrere Darstellungen eines Erzählabschnitts zu einer Bildfolge, indem er durch wiedererkennbare Motive eine Kontinuität des Handlungsortes suggeriert. Andererseits schafft er die Voraussetzungen für die je besondere Episode innerhalb dieses Erzählabschnitts, indem die jeweils individuelle Formgebung der Landschafts- und Architektur motive dazu beitragen, kausale und zeitliche Zusammenhänge der Figurenhandlung zum Ausdruck zu bringen.

Die Fortsetzung dieser Bildfolge (Bl. 11v-14v) befaßt sich mit der weiteren Geschichte der noch immer als Mann verkleideten Herzogin am Königshof der Stadt Toledo, wo sie dem Liebesbegehren der Königstochter Florie ausgesetzt ist. Das Format wechselt nun zurück zur kleinen, einspaltigen Form. Denn hier stehen statt der vielfigurigen Heere einzelne Figuren im Mittelpunkt der Handlung. Die Kombination des viereckigen Palastes mit den Erkern an der Dachbrüstung und dem achteckigen kapellenartigen Bau mit den krabbenbesetzten Dachbeschlügen zeigt, daß es sich noch immer um denselben Ort handeln muß, wie in den vorausgehenden großformatigen Bildern. Damit macht der Maler deutlich, daß es sich trotz des Formatwechsels um denselben Erzählstrang handelt. Die umliegenden Gebäude und die Teile der Stadtmauer, deren häufige Richtungswechsel an den kreuzförmigen Grundriß der Stadt erinnern, unterstützen diesen Eindruck ebenso, wie die gelb und rot gestreiften Wappen über den Toren, die bereits zuvor als

Stadtwappen von Toledo figuriert haben. Zugunsten einer eindeutigen Identifizierung des Ortes zeigt der Maler sogar noch die Zelte der Belagerer, die gemäß der Erzählung des Textes zu diesem Zeitpunkt bereits wieder abgezogen sind. Wie schon bei den vorangehenden Bildserien variiert die Anordnung der Motive von Bild zu Bild: So steht die Kapelle mal links vom Palast, mal rechts. Ebenso verändern sich die Stadtmauer und die Häuser der Umgebung. Auch hier sind diese Variationen jedoch nicht willkürlich; vielmehr deutet der Maler damit an, daß die Handlung zwar an demselben Ort spielt, ja sogar im selben Gebäude, aber stets in verschiedenen Räumen mit wechselnden Personen. Eine gewisse Inkonsequenz ist allerdings zu beobachten: Die Motivkonstellationen sind auch dann nicht gleich, wenn es sich um dasselbe Zimmer im Palast des Königs von Toledo handelt, wie beispielsweise auf zwei Bildern (Bl. 13v und Bl. 14v), die jeweils in der Kammer der Herzogin spielen.

Dagegen ist die Zuordnung bestimmter Gewänder und Farben an die Figuren hier recht konsequent: Der König trägt stets ein längeres blaues Gewand mit Pelzbesatz und eine goldene Krone. Die Herzogin hat nach der Offenbarung ihrer Identität als Frau ein blaues Kleid mit einem weißen Unterrock an. Ihre Haare sind über den Ohren zu Knoten geschlungen. Die Königstochter Florie bildet eine Ausnahme von dieser Konsequenz: Zunächst erscheint sie in ein grünes Gewand mit einem weißen Untergewand gekleidet, dazu ein weißes Kopftuch. Auf den nächsten Bildern jedoch trägt sie ebenfalls eine Königskrone, dazu ein braunrotes Kleid. Auffallend ist auch ihre Frisur mit den geflochtenen Zöpfen, die über den Ohren zu Schnecken eingerollt sind. Möglicherweise wollte der Buchmaler durch den Kleiderwechsel Flories auch einen bedeutungsvollen Zusammenhang mit der Enthüllung des Geheimnisses der Herzogin herstellen, denn nach diesem Ereignis ist die Kleidung dieser Figur konsequent (Bl. 12v-19r).

In dem ersten Bild dieser Folge der Begegnung Flories und der Herzogin im Palast (Bl. 11v: *Wie florie des konigs dochter nach der hertzogyn schickt die zu ir in ir kamer kame*) sind zwei zeitlich dicht aufeinander folgende Handlungsmomente in die zwei Bögen des über Eck gestellten Palastes verteilt: Links sieht man die als Mann verkleidete Herzogin vor dem König von Toledo, der ihr für ihre Heldentaten zur Rettung der Stadt dankt. Rechts folgt die Herzogin der Königstochter Florie in ihre Kammer. Beide Szenen sind Teile der Würdigung, die die Herzogin nach ihrem mutigen Einsatz zur Rettung der Stadt erfährt. Es handelt sich um eine mehrszenische Darstellung mit Figurenwiederholung,³⁷ denn Florie und die Herzogin sind unter beiden Bögen an ihrer Kleidung erkennbar.

Das Thema ist prinzipiell als eine Innenraum-Darstellung aufgefaßt. Dennoch ist die architektonische und städtische Umgebung dieses Innenraums großzügig mit

abgebildet. Zwar wird von vielen französischen und flämischen Malern um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Innenraum häufig als Durchblick durch eine Öffnung in einer von außen gezeigten Architektur gestaltet.³⁸ Doch befindet sich dieser Einblick meist im Vordergrund und ist, sofern er die Hauptszene behandelt, bildbeherrschend. Dagegen wirkt es recht ungewöhnlich, daß der Maler des ‘Herpin’ seinen Innenraum in ein derart großzügig bemessenes Ambiente einbettet, das darüber hinaus noch mit zahlreichen Nebenfiguren belebt ist. Wie in den großformatigen Darstellungen sind diese Nebenfiguren keineswegs für die Handlung notwendig. Vielmehr tragen sie mit ihren Alltagsgeschäften zur Charakterisierung der Umwelt der Titelszene bei und steigern auf diese Weise deren “Gegenwärtigkeit”, den Eindruck des real Geschehenen.

Die folgende Szene mit der Enthüllung des Geheimnisses der als Mann verkleideten Herzogin spielt in einem anderen Zimmer des Palastes (Bl. 12v: *Wie die hertzogyn sich des konigs dochter vffenbarte das sie eyn frauwe was*). Dies kommt in der Verschiebung der achteckigen Kapelle auf die rechte Bildseite zum Ausdruck, ebenso in dem Ausschnitt der Stadtmauer mit einem anderen Tor, offensichtlich ein weiter rechts liegendes Mauerstück. Denn der viereckige Wehrturm, der sich vorhergehend rechts im Bild befindet (Bl. 11v), ist nun nach links gerückt, ebenso wie das Haus mit dem Treppengiebel. Der Maler wahrt so durch die Wiederholung der Motive die Einheit des Ortes. Andererseits deutet er durch ihre veränderte Anordnung an, daß der wiederum über Eck gezeigte Innenraum ein anderer ist, als der Empfangsraum der vorigen Szene.

Florie sitzt auf einem Schemel unter der linken Arkade. Hinter ihr sieht man ein Bett, so daß der Raum als ihre Kammer gekennzeichnet ist. Unter dem rechten Bogen präsentiert die Herzogin ihren nackten Leib, um zu beweisen, daß sie eine Frau ist und daß daher die von Florie gewünschte Liebesbeziehung unmöglich ist. Diese Unmöglichkeit der Annäherung findet ein anschauliches Äquivalent in der formalen Trennung der beiden Figuren durch die markante Stütze der Bogenstellung. Zu Füßen der Herzogin erkennt man die abgelegten Männerkleider. In der Türöffnung rechts steht eine Dienerin mit einem blauen, pelzgefütterten Kleid, das die Herzogin in den folgenden Bildern charakterisieren wird. Die Komposition faßt demnach drei aufeinanderfolgende Aspekte der Handlung zusammen: Links die auf ihrem Schemel thronende Florie, die den Küchenjungen zu sich befohlen hat, rechts die enthüllte Herzogin, die mit ihren Kleidern auch ihre Identität als Mann fallen läßt, und schließlich die Dienerin, die auf Befehl Flories ein kostbares Gewand für die Herzogin bringt, das Zeichen für ihre wieder erlangte Identität als Frau.

Die anschließende Darstellung (Bl. 14r: *Wie die hertzogyn des nachts vff stunt vnd vsz der kamern ging in die stat vnd lacht sich in die myste*) ist wiederum mehrszenisch. Sie thematisiert, wie die Herzogin nachts den Palast des Königs verläßt, um seinem Werben nicht nachgeben zu müssen und ihrem fernen Gemahl, Herzog Herpin, die Treue halten zu können. Zur Veranschaulichung dieses Weges aus dem Palast erscheint die Herzogin nicht weniger als viermal: Der Ausgangspunkt ist der obere Treppenabsatz des Palastes; ein zweites Mal erscheint sie vor dem Tor der Palastbefestigung, ein weiteres Mal zwischen den beiden Türmen des Stadttores und schließlich links auf dem Misthaufen liegend, der das Ziel ihres Weges ist. Auf diesen Stationen ist die Figur der Herzogin dreimal in nahezu identischer Körperhaltung und Ausrichtung nach links gegeben. Diese Ausrichtung auf den Misthaufen hin wird auch in den Verkürzungen der architektonischen Motive an den jeweiligen Stationen des Weges aufgenommen: zuerst in der Treppe und in der Palastwand dahinter, dann in der Umfassungsmauer des Palasthofes und der Stadtmauer davor, und etwas abgeschwächt in dem Stadttor mit den beiden Türmen. Aber auch in der weiteren Umgebung findet sich dieser Richtungsimpuls: Rechts oben schließt sich ein Stück Stadtmauer an den Palast an, das sich links in der Einfassung der Kapelle fortsetzt und so eine durchgehende Schräge auf den Misthaufen zu bildet. Der Effekt wird noch dadurch verstärkt, daß sowohl der Mauerabschnitt als auch der Misthaufen recht dunkel gegeben sind und damit auch auf dieser Ebene zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die unter perspektivischen Gesichtspunkten sicherlich verzerrt erscheinenden Verkürzungen erfüllen demnach innerhalb der Komposition eine wichtige Funktion zur Vergegenwärtigung der Handlungszusammenhänge.

Die Hervorhebung dieses an sich recht kurzen Weges mit vier Stationen verweist auf die besondere Bedeutung dieses Handlungsabschnitts für den Fortgang der Erzählung. Der Verzicht der Herzogin auf die Heirat mit dem König und ihre Treue gegenüber Herpin ist die Voraussetzung für die Wiedervereinigung der Familie. Der Maler wertet mit der Ausdrücklichkeit, mit der er diesen Weg darstellt, die erzählerisch wenig anspruchsvolle Episode in Hinblick auf ihre Bedeutung für die folgende Handlung auf.

Das letzte Bild dieser Serie (Bl. 14v: *Wie der konig des morgens frube in die kamer kame vnd suchte die hertzogin vnd wolt sye zu der Ee neme(n) aber sie was hynnweg*) verbindet zwei zeitlich aufeinander folgende Szenen. Im Inneren des Palastes sieht man wieder das Zimmer der Herzogin durch zwei Bogenöffnungen. Links bringt der König durch das Anheben der Bettdecke des verlassenen Bettes seinen Verdacht zum Ausdruck, daß Florie die Herzogin aus Eifersucht ermordet habe. Unter dem zweiten Bogen sieht man deshalb die Folge dieser Verdächtigung, nämlich die niederknien Florie, die ihre Unschuld beteuert, aber nichtsdestotrotz von zwei

Soldaten ergriffen wird. In engem Zusammenhang damit steht die Szene unmittelbar darunter: Im Garten des Palastes sieht man die Figur des Königs ein zweites Mal im Gespräch mit einem Mann auf einer Gartenbank sitzen. Der Mann zeigt in eindringlicher Gebärde nach oben. Diese Gebärde vereint geschickt zwei Aspekte in sich: Zum einen charakterisiert sie den Mann als den Sterndeuter Gambiaux, und zum anderen weist sie auf die Szene mit der Verhaftung Flories über ihnen hin, die das Gesprächsthema der beiden bildet. Gambiaux nämlich berichtet dem König, daß ihm die Sterne die Unschuld Flories am Verschwinden der Herzogin offenbart haben.

Gegen Ende der ausgeführten Bildfolge wechselt das Format häufiger (Bl. 28r ff.), so daß hier das Prinzip der Serie durchbrochen zu sein scheint. Betrachtet man jedoch die Themen der Darstellungen, so fällt auf, daß alle Szenen auf dem Turnierplatz – und nur diese – ein großes Format haben. Die kleinen Darstellungen dazwischen spielen dagegen im Inneren des Palastes oder in der Stadt und haben oft intimere Inhalte, wie die Begegnung Lewes mit der Königstochter Florentine, oder die Beratung der Damen über den Sieger des Turniers.

Der Johann-Maler

Die Illustrationen der Handschriften für Johann III. von Nassau–Saarbrücken sind bislang die einzigen Werke, die von diesem Maler überliefert sind. Er wird daher im Folgenden der Johann-Maler genannt. Der geringe Umfang seines Œuvre und der begrenzte Zeitraum der Entstehung erschweren allerdings eine stilistische Einordnung und erlauben nur ein eingeschränktes Bild seiner Tätigkeit zu zeichnen.

Der Johann-Maler erweist sich in den Illustrationen zum 'Herpin' als ambitionierter Erzähler. Seine anschauliche Umsetzung der Romanerzählung beruht auf einem vielschichtigen Gefüge von Beziehungen, sowohl innerhalb der einzelnen Darstellung als auch mehrere aufeinanderfolgende Bilder übergreifend. Den Kompositionen der Bilder liegt ein System von Flächenbezügen zugrunde, mit dessen Hilfe der Ort der Figuren und die mit ihnen verbundenen Handlungszusammenhänge definiert werden. Eine wichtige Funktion übernehmen hierbei Richtungsimpulse und Distanzen, die räumliche und zeitliche Verhältnisse der Figuren zueinander darlegen und präzisieren. Hierfür erweisen sich die großzügig bemessenen Umgebungen der Szenen als besonders geeignet, denn ihre vielfältigen Motive bieten die Formgelegenheit für diese anschaulichen Bezugssysteme. Über das Bildfeld verteilte Blickpunkte und das häufig verwendete Motiv des Weges vermitteln eine räumliche Vorstellung, die aber überwiegend flächenbezogen bleibt, so daß tiefenräumliche Aspekte eher sekundär bleiben. Statt dessen ist die Raumvorstellung an die Figurenhandlung gebunden. Daher wirken auch die zahlreichen Nebenfiguren, die das Bildfeld beleben und durch ihre verschiedenen Tätigkeiten quasi für die Wiedergabe von Handlung aktivieren. In der Detailgestaltung zeigt sich, daß der Johann-Maler mit einem Betrachter rechnet, dem der Text wohl vertraut ist, was bei der Familie Elisabeths von Nassau-Saarbrücken jedenfalls vorausgesetzt werden kann. Nur ein solcher Betrachter ist in der Lage, die vorausdeutenden oder zurückverweisenden Motive als solche wahrzunehmen und als Zusammenhang stiftende Elemente zu würdigen.

In der häufigen Bevorzugung mehrszenischer Darstellungen, oft sogar mit Figurenwiederholung, zeigt sich, daß der Maler die Episoden als Teile eines zeitlichen und kausalen Prozesses beschreibt. Dasselbe gilt auch für den Zusammenschluß mehrerer aufeinander folgender Bilder zu einer Sequenz mit Hilfe wiedererkennbarer Handlungsorte. Diese Sequenzen knüpfen inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Episoden, die oft vorausdeutenden oder memorierenden Charakter

haben. Sie schaffen Handlungszusammenhänge, sie interpretieren und deuten die im Text geschilderten Ereignisse über dessen Vorgaben hinaus. Auf diese Weise entwickelt der Maler auf der Grundlage einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Inhalten mit seiner Bildfolge eine eigenständige Form der Erzählung mit anschaulichen Mitteln, die parallel zum Text verläuft, ihm eigenständig Handlungsbögen unterlegt und dadurch seine Gliederung vorgibt.

Vergleich der Illustrationszyklen des 'Herpin', 'Loher und Maller' und 'Huge Scheppel'

Zur Herausarbeitung charakteristischer Darstellungsmethoden des Johann-Malers können nur die Illustrationszyklen zu den drei Historien 'Herpin', 'Loher und Maller' und 'Huge Scheppel' herangezogen werden, von denen angenommen wird, daß sie innerhalb eines nicht allzu großen Zeitraums angefertigt wurden.³⁹ Demgegenüber ging Robert Schmidt in seiner bislang vereinzelt gebliebenen kunsthistorischen Untersuchung zu diesem Maler von 1905 noch von einer recht langen Entstehungszeit des Zyklus aus. Er veranschlagte dafür den gesamten Zeitraum zwischen der Aufnahme Johans in den Ordre du Croissant (1455) und dem Tod des Grafen (1472). Daher glaubte Schmidt, eine stilistische Entwicklung des Malers belegen zu können, mit deren Hilfe er die Unterschiede zwischen den Illustrationen zu erklären versuchte. Auch er ging davon aus, daß der 'Loher' zuerst ausgeführt wurde, dann der 'Huge Scheppel' und schließlich der 'Herpin'. Wenn es auch manche im einzelnen zutreffenden Beobachtungen gibt, die diese entwicklungsgeschichtlich begründete Reihenfolge bestätigen können, so erscheint es doch mehr als zweifelhaft, daß der Maler für die drei Bildzyklen siebzehn Jahre gebraucht haben sollte, zumal der des 'Herpin' dazu noch unvollendet geblieben ist und für die 'Sibille' vorgesehen, aber gar nicht begonnen wurde. Es fragt sich daher, inwieweit die Unterschiede in der Gestaltung, die sich insbesondere in den Illustrationen des 'Loher' manifestieren, tatsächlich als Ausdruck einer künstlerischen Entwicklung verstanden werden könnten.

Einer der offensichtlichsten Unterschiede ist sicher der andere Figurenmaßstab im 'Loher'. Insbesondere bei den vielfigurigen, großformatigen Belagerungsszenen fällt auf, daß die Figuren im Verhältnis zu den Motiven der Umgebung wesentlich größer gegeben sind, als im 'Huge Scheppel' und im 'Herpin', und daß ihre Zahl infolgedessen geringer ist.⁴⁰ Die Szenen wirken deshalb nahsichtiger, obwohl die Landschaften für sich genommen einem ähnlich panorama-artigen Aufbau folgen wie im 'Herpin'. Die außergewöhnliche Größe der Figuren, insbesondere in Verbindung mit architektonischen Motiven (zum Beispiel Bl. 16v), hat zur Folge, daß die Architekturen und Landschaftselemente im 'Loher' fast als Attribute der Figuren erscheinen, die den Ort der Handlung mehr oder weniger zeichenhaft definie-

ren. Auch wenn solche Tendenzen im ‘Huge Scheppel’ und im ‘Herpin’ noch hin und wieder zu spüren sind, wirken die Landschafts- und Architektur motive dort mehr im Sinne einer wirklichen Umgebung für die Figuren und ihre Aktionen.

Den Schlüssel zu dieser Sonderform der Panorama-Landschaften glaubte Schmidt in der landkartenähnlichen Darstellung auf Bl. 126v des ‘Loher’ gefunden zu haben.⁴¹ Durch diese “geographische Illustration” soll der Johann-Maler zu seinen Panoramabildern angeregt worden sein. Dies ist zwar nicht auszuschließen, jedoch scheint die Verwandtschaft mit deutschen Städtechroniken, auf die Ute von Bloh hinweist,⁴² wahrscheinlicher. Der Rückgriff auf Bildformeln der Chronik erhält durch den auffallend häufigen Gebrauch von Schriftbändern, Spruchbändern und Wappen im ‘Loher’ noch zusätzliche Wahrscheinlichkeit. Sie können als Ausdruck des Bestrebens gewertet werden, die dargestellten Personen und ihre Handlungen eindeutig und unverwechselbar zu kennzeichnen und damit ihre historische Wahrheit zu belegen.⁴³

Dieses System der Einbindung seiner Szenen in eine weitläufige Umgebung und die damit verbundene Distanzierung verwendete der Johann-Maler, wie wir gesehen haben, konsequent auch im kleineren Format und selbst bei Innenraum-Darstellungen. Ein von außen gezeigtes Gebäude gewährt durch eine oder zwei geöffnete Wände Einblick in sein Inneres. Dieses Gebäude wird als Teil einer städtischen oder landschaftlichen Umgebung gezeigt, die sich zu Beginn des ‘Loher’ auf die unmittelbare Nachbarschaft mit einigen Häusern und einem Stück der Stadtmauer beschränkt, während im ‘Huge Scheppel’ und im ‘Herpin’ oft die ganze Stadt mit umgebender Landschaft mit dargestellt wird. Da die Distanz des Blickpunktes insgesamt zunimmt, ist diese Übertragung auf kleinere Formate und Innenraumszenen nur konsequent, auch wenn sie der allgemeinen Entwicklung entgegen zu laufen scheint. Der Innenraum präsentiert sich als ein wenig tiefer Schaukasten mit steil ansteigendem Boden, zwei oder drei Wänden und einer Holzdecke. Oft verweisen dunkle Türöffnungen auf das Vorhandensein weiterer Räume, die aber selbst nicht gezeigt werden. Treppen wirken als verbindendes Motiv zwischen Außen und Innen. Bereits Schmidt wies darauf hin,⁴⁴ daß der Johann-Maler damit auf ein bewährtes Kompositionsmodell zurückgriff, das während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und noch darüber hinaus sehr verbreitet war,⁴⁵ allerdings in der Regel ohne Einbindung in solche umfangreichen Umgebungen. Im ‘Loher’ ist gelegentlich der Einblick gewährende Bogen die Rahmenform für den Innenraum, wie beispielsweise bei der Darstellung des briefschreibenden Papstes (Bl. 61r: *Hie schreybe der babest konnig ludewig von lloher wegen...*) und der Schwurszene zwischen König Ludwig und zwölf Verrätern (Bl. 69r: *Hie swuren konnig ludewig vnd die zweilff verreder aber zü samen...*). Ähnliche Formen finden erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts größere Verbreitung. Beim Johann-Maler

sind die Architektur-Rahmen zum unteren Bildrand hin zusätzlich meist durch flache Stufen oder bühnenartige Unterbauten mit Bogenformationen (Bl. 26r, 27v und 29r) abgegrenzt. Die Innenraum-Darstellung mit Rahmenarchitektur war es offensichtlich, die Schmidt dazu veranlaßt hatte, die Illustrationen des ‚Loher‘ stellenweise für moderner zu halten als die beiden anderen Bildzyklen und daher einen künstlerischen Rückschritt zu diagnostizieren. Berücksichtigt man aber die mit dem distanzierten Betrachterstandpunkt verbundene Objektivierung und den an Chroniken erinnernden Wahrheitsanspruch, so erscheint die Übertragung dieses Darstellungsprinzips auf alle Bildthemen nur konsequent. Es zeigt sich also, daß das Beharren auf den normativen Kriterien einer als allgemein verbindlich angesehenen Kunstentwicklung – gemeint sind hier vor allem die Kategorien „Raum“ und „Realismus“ – in vielen Fällen den Werken der Buchmalerei nicht gerecht wird.

Das erste Bild des ‚Loher‘ (Bl. 1r) zeigt eine Szene am Hofe Karls, nämlich wie Loher wegen der Intrigen seines Bruders und der Grafen von seinem Vater Karl für einige Jahre zur Bewährung in die Verbannung geschickt wird. Diese Darstellung läßt sich recht gut einer von der Bildaufgabe her ähnlichen Szene des Hofzeremoniells im ‚Herpin‘ gegenüber stellen: Auf Bl. 19r werden dem König von Toledo die dreißig Gefangenen vorgeführt, die er vom König von Zypern als Geschenk erhält und unter denen sich auch Herpin befindet. In beiden Darstellungen handelt es sich kompositionell um eine Gegenüberstellung eines thronenden Königs rechts und eines Mannes beziehungsweise einer Gruppe von Männern links. Sehr verschieden ist jedoch die Behandlung der Umgebung. Während die Darstellung im ‚Herpin‘ im Innern eines Palastes stattfindet, der nach der dort üblichen Manier mitsamt der ihn umgebenden Stadt, einschließlich zahlreicher Nebenfiguren, gezeigt wird, spielt sich die Verbannung Lohers sozusagen auf einer öffentlichen Bühne vor dem Palast ab. Hier werden nur die Gebäude gezeigt, die die Bühne unmittelbar nach hinten begrenzen. Die Szene erscheint nahsichtiger und wegen der Figurenfülle dicht gedrängt. In beiden Fällen führt eine Treppe zum eigentlichen Handlungsschauplatz, die im ‚Herpin‘ den Weg andeutet, den die Gefangenen in den Palast genommen haben. Im ‚Loher‘ verweist die Treppe auf den Weg in die Verbannung, steht doch an ihrem Fuß schon ein gesatteltes Pferd für ihn bereit. In beiden Bildern finden sich zahlreiche Nebenfiguren. Während diese jedoch im ‚Herpin‘ mit alltäglichen Dingen, wie Gespräch mit den Nachbarn, Wassertragen und Ähnlichem, beschäftigt sind, erweisen sie sich im ‚Loher‘ als stärker in die Haupthandlung involviert. Der Bedienstete, der links aus einer Tür tritt, dient als Verweisfigur auf die Hauptszene. Rechts hält ein Knappe das gesattelte Pferd bereit, die Männer dahinter gehören zum Hofstaat ebenso wie die Gruppen oben auf der Tribüne. Im Vordergrund sieht man zwei miteinander

raufende Hunde, in denen man einen symbolischen Hinweis auf den Bruderzwist zwischen Loher und Ludwig sehen könnte. Wie im 'Herpin' bringt der Johann-Maler auch hier die inhaltlichen Zusammenhänge mit Hilfe formaler Bezüge zum Ausdruck. Dabei spielen die Schrägen des Geländers eine wichtige Rolle. Das vordere Gelände verbindet Loher mit den beiden Figuren rechts neben dem König. Hier handelt es sich wohl um Ludwig und um Lohers treuen Freund Maller, der ihn freiwillig in die Verbannung begleiten wird. Dieser enge Bezug zeigt sich außer in der unmittelbaren Verbindung durch das Gelände auch in der ähnlichen Kleidung und dem auffällig erhobenen Bein, das der Beginn einer Schrittbewegung zu Loher hin ist. Das zweite Gelände begleitet die Treppe nach unten auf das gesattelte Pferd zu. Loher hat sein gebeugtes Bein weit nach hinten gesetzt, so daß es sich auf dem oberen Absatz der Treppe befindet und damit auf den Weg verweist, den er nehmen wird. Indem der Johann-Maler die Umgebung der darzustellenden Szene reduziert, konzentriert er sich im 'Loher' zwar mehr auf die Hauptszene. Doch wie im 'Herpin' legt er offenbar großen Wert darauf, die Handlung als einen Vorgang wiederzugeben. Dies unterscheidet ihn insbesondere von Illustrationen zu deutschen Prosatexten, die in der Regel einen bestimmten Moment der Handlung stellvertretend für den gesamten Ablauf geben.⁴⁶

Ein anderes Beispiel seiner Erzähltechnik ist die Darstellung auf Bl. 10v des 'Loher': Die Überschrift des Bildes besagt, daß Loher hier den Dank für seine Tapferkeit in einem Turnier erhält. Das Bild selbst zeigt aber andere Aspekte der nachfolgenden Erzählung: Es wird berichtet, daß König Orscher nach einem Turnier Loher den Dank bringen läßt und ihn zu sich einlädt. Loher lehnt dies höflich ab, weil er gerade selbst offenen Hof hält und dazu alle Turnierteilnehmer eingeladen hat. Er kauft nun großzügig für seine Gäste ein, nachdem er sich von seinem Wirt das dafür notwendige Geld geliehen hat. Es kommen so viele Gäste, daß er einen Teil von ihnen im Garten und auf der Straße bewirten muß. Am nächsten Morgen läßt Zormerin, die Tochter des Königs, Loher ein mit Gold beladenes Pferd schicken. Loher kann nun seine Schulden bei dem Wirt bezahlen. Die Darstellung des Johann-Malers zeigt im Vordergrund links eine Gruppe von Männern mit goldenen Gegenständen hinter einem Pferd. Loher, erkennbar an der blauen Jacke und den roten Beinlingen, ist offenbar im Begriff, das Pferd zu besteigen. Weiter rechts sieht man ihn ein zweites Mal, wie er mit zur Gruppe zurück gewendetem Kopf auf den Wirt in der Tür seines Hauses zuzugehen scheint. Diese Hinwendung unterstreicht er noch durch eine Zeigegebärde zum Wirt, dem er damit offenbar die gute Nachricht von seiner Zahlungsfähigkeit mitteilt. Es scheint sich hier demnach nicht um die in der Bildüberschrift zitierte Übergabe des Dankes zu handeln, sondern vielmehr um das Geschenk Zormerins. Im Hintergrund, neben dem Haus des Wirtes, sieht man den Teil der

Gäste Loher's, die er im Garten bewirten muß. Der Johann-Maler wählt also für seine Darstellung Themen aus, die Loher als großzügig und rechtschaffen charakterisieren. Dies wird sich im weiteren Verlauf der Erzählung als wesentlich erweisen. Denn aufgrund seines guten Charakters gelingt es ihm schließlich, trotz der Verwechslungsgeschichte mit seinem Vetter, das Herz der Königstochter zu gewinnen und von ihr als der wahre Sohn Karls erkannt zu werden. Auch im 'Loher' faßt der Johann-Maler die Texterzählung also nicht nur zusammen, sondern bewertet und interpretiert sie, ähnlich wie dies auch bereits für den 'Herpin' festgestellt werden konnte.

Ein anderes Mittel der Bilderzählung, die Zusammenfassung mehrerer Bilder zu einer Serie, findet sich ebenfalls schon im 'Loher', allerdings hat sie dort nicht die gleiche Bedeutung für die Gliederung des Textes, dessen Erzählung im Wesentlichen nicht so oft zwischen den Figuren wechselt. Sie beschränkt sich vielmehr allgemein auf eine Kennzeichnung der Identität des Ortes.

Es zeigt sich also, daß viele der wesentlichen Darstellungsprinzipien bereits im 'Loher' verwendet wurden. Die Bildzyklen des 'Huge Scheppel' und des 'Herpin' wirken einheitlicher und konsequenter in ihrer Gestaltung, was sich zu einem großen Teil der Übertragung des distanzierteren Blickwinkels auf alle Bildtypen verdankt. Anscheinend gelang es dem Maler erst allmählich, alle Möglichkeiten dieser Darstellungsform, die ihm zu Beginn des 'Loher' noch nicht vertraut zu sein schien, auszuschöpfen. Auch wurde der Umgang mit der Texterzählung und seiner anschauliche Umsetzung zunehmend freier und souveräner. Vor allem in der Entwicklung solcher eigenständiger Formen der Bilderzählung liegen die Qualitäten dieser eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit.

Der Johann-Maler und sein künstlerisches Umfeld

Die Handschriften für den Grafen Johann III. von Nassau-Saarbrücken sind offenbar in einer deutschen Schreiberwerkstatt angefertigt worden. Dafür sprechen, abgesehen von der deutschen Sprache des Textes, der Schrifttypus und die Praxis der Bildüberschriften. Hermann Urtel und Robert Schmidt vermuteten, daß der Maler mit dem Schreiber der Bildüberschriften identisch und damit die deutsche Herkunft des Malers zu belegen wäre. Ihrer Argumentation sind zwei Tatsachen entgegenzuhalten: Zum einen wäre es bei einer Identität von Maler und Rubrikator unverständlich, warum die Überschriften dann teilweise nicht mit dem im Bild dargestellten Thema übereinstimmen, wie etwa im Fall des Bl. 10v im 'Loher'. Zum anderen ist die Tatsache, daß die Schrift in den Bildern von derselben Hand stammt wie die Überschriften, ebenfalls kein hinreichender Grund für die Identität. Denn der Rubrikator war jedenfalls erst nach dem Einkleben der Bilder tätig und könnte die Bildinschriften durchaus zusammen mit den Über-

schriften eingefügt haben.⁴⁷ Schmidt glaubte, eine Vermischung von oberrheinischen und niederländischen beziehungsweise flämischen Einflüssen beobachten zu können, die ihn an eine mittelrheinische Herkunft des Malers glauben ließen.⁴⁸ Tatsächlich ist die Figurengestaltung und vor allem die Art der Farbgebung eher mit den kolorierten Federzeichnungen in deutschen Papierhandschriften zu vergleichen als mit den Deckfarbenmalereien französischer oder flämischer Pergamenthandschriften. Allerdings zeigt die Malweise des Johann-Malers das Bestreben, sich im Eindruck der Dichtigkeit und Deckkraft solcher Miniaturen anzunähern. Zusammen mit der detailreichen, ausschmückenden Darstellungsweise verweisen sie auf den gehobenen Ausstattungsanspruch, auf den die Auftraggeber offenbar großen Wert legten – dies zunächst unabhängig von der Frage, ob der Maler nach einer französischen Vorlage gearbeitet hat.⁴⁹ Es hat also den Anschein, daß der Johann-Maler ursprünglich deutscher Herkunft war, daß er aber mit französischer Buchmalerei vertraut war.

Es stellt sich nun die Frage, ob es im Umkreis des Grafenhofes einen Maler gegeben hat, der für die Ausführung solcher Illustrationen in Frage kam. Hanns Klein hatte darauf hingewiesen, daß Johann III. über längere Zeit einen Maler Jost an seinem Hof beschäftigt hatte.⁵⁰ Zur Person dieses Malers Jost von Saarbrücken sind zwei Verträge bezüglich der Ausstattung der Altarkapelle der Metzger Karmeliterkirche von 1453 überliefert. Aus ihnen geht hervor, daß er diesen Auftrag zu einem recht umfangreichen Zyklus von immerhin vierzig Motiven von zwei bekannten Metzger Bürgern erhielt und zusammen mit seinem Bruder aus Freiburg ausführen sollte. Leider ist die Kapelle während der Französischen Revolution zerstört worden, so daß von diesem Maler Jost keine gesicherten Werke erhalten sind. Klein identifizierte Jost mit dem Straßburger Maler Jost Haller, der dort 1438 als Meister und 1444 als Mitglied der Goldschmiede- und Malerzunft urkundlich belegt ist.⁵¹ Aufgrund überlieferter schriftlicher Zeugnisse vermutete Klein, daß der Maler Jost die folgenden Werke ausgeführt hat: Eine Wandmalerei mit der Darstellung der Schlacht bei Lützelstein im Saarbrücker Schloß, die Bemalung des Kruzifixes der Stiftskirche St. Arnual, ein Tafelgemälde mit der Geburt Christi für die Saarbrücker Burgkapelle und schließlich die Illustrationen zu den Handschriften für Johann, dies aber nur mit dem Argument, daß Jost der einzige überlieferte Maler für das Grafenhaus ist. Maler Jost starb 1485 in Saarbrücken. Die Identifizierung des Johann-Malers mit Jost ist verlockend; gleichwohl bleibt sie spekulativ, weil von ihm keine gesicherten Werke überliefert sind.

Robert Schmidt nannte zwei weitere Handschriften flämischer Herkunft, die er mit Werken des Johann-Malers verglich: Es ist dies ein 'Roman du bon Roi Alixandre' (Paris, Musée du Petit Palais, Coll. Dutuit, Ms. 456), der etwa 1460/65 für Philipp den Guten entstanden ist.⁵² Seine reiche Ausstattung mit 204 Miniatur-

ren zu fast jedem Kapitel wurde von mehreren Malern, wohl unter der Leitung Willem Vrelants (aktiv in Brügge zwischen 1454 und 1481) ausgeführt. Schmidt glaubte nun, daß es für die Darstellung auf Bl. 13v im ‘Huge Scheppel’ und die zwölf Bilder zu den “Voeux du Paon” im Alexanderroman eine gemeinsame Vorlage gegeben habe.⁵³ Die Serie der “Voeux du Paon” mit Ausnahme des ersten Bildes wurde von Lievin van Lathem ausgeführt, für dessen Aktivität sich zwischen 1454 und 1475 Belege finden lassen. Tatsächlich scheint der Aufbau der Komposition bei den Bildern zunächst verwandt: Rechts im Bild befindet sich ein Gebäude, dessen vordere Wand in einem weiten Bogen geöffnet ist, so daß der Blick in einen Innenraum mit der Bankettszene fällt. Links wird gegen diesen Innenraum kontrastierend ein Außenbezirk gesetzt, in beiden Fällen ein ummauerter Hof. Diese Konzeption behielt Lathem im Alexanderroman mit nur leichten Variationen über alle elf Bilder bei; er verwendete also ähnliche Mittel zur Serienbildung, wie der Johann-Maler. Lathem übernahm die Anlage der Komposition von dem Mitarbeiter Vrelants, der die erste Darstellung des Pfauenschwurs ausgeführt hatte. Tatsächlich gebrauchte Willem Vrelant, ebenso wie zahlreiche andere Maler um die Mitte des 15. Jahrhunderts, solche Kontrastierungen von Innenräumen mit Ausblicken auf Landschaften oder Stadtausschnitten gern. Ein weiteres Beispiel hierfür wäre etwa die Widmungsminiatur des Alexanderromans (f. 7). Mag auch der allgemeine Aufbau der Pfauenschwurepisode bei Lathem und im ‘Loher’ ähnlich sein, so unterscheiden sich die Darstellungen in der Gesamtauffassung des Themas doch erheblich. Beim Alexanderroman ist der Palasthof nur von einigen Pfauen belebt, einmal auch von einer Nebenfigur, die den Palast über die Treppe verläßt. Die stark verkürzte Seitenwand, die man mehrfach von außen sieht, dient dazu, die Erstreckung des Gebäudes in die Tiefe vorstellbar zu machen. In gleicher Weise wirkt das perspektivisch verkürzte Kachelmuster des Bodens oder die Rippen des hölzernen Tonnengewölbes im Innenraum. Die Handlung konzentriert sich ganz auf den Innenraum. Dort geht die Dame Heliot entlang der an der Festtafel aufgereihten Bankett-Teilnehmer, um sie ihren Schwur auf den Pfau leisten zu lassen. Die Szenen wirken für sich genommen eher statisch, erst aus dem Zusammenhang der Serie sind sie als Vorgang zu erfassen. Die Kontrastierung von Innen und Außen dient in erster Linie der Darstellung von Raum. Anders dagegen die Darstellung des Johann-Malers: Die Wand mit der Bogenöffnung ist leicht schräg gestellt, so daß noch die breite Treppe sichtbar wird, die vom Palasthof zum Saal hinauf führt. In einer kontinuierlichen Folge reihen sich die Diener mit den Speisen und Getränken von der linken unteren Ecke über die Treppe bis fast an den rechten Bildrand, wo der vorderste von ihnen mit dem Pfau vor dem schwörenden Huge steht. Nicht genug damit, die Reihe der Diener wird weiter hinten fortgesetzt, wo aus einem Nebengebäude noch weitere Diener mit Tafelgeschirr herauskommen. Auf diese Weise wird der Außenbereich unmittelbar

in die Handlung mit einbezogen. Die Reihe der Diener kennzeichnet einen Weg in den Palastsaal hinein, der zur Hauptfigur hinführt und ihr Tun erst möglich macht. Der Palasthof wird so zu einer Art Vorspiel im Sinne einer Hinführung zur eigentlichen Haupthandlung und erfüllt damit eine wichtige Funktion innerhalb der Bilderzählung.

Die zweite Handschrift, die Schmidt zum Vergleich heranzog, ist die der ‘Chroniques de Jh rusalem abr g es’ (Wien,  sterreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2533). Diese um 1455 ebenfalls für Philipp den Guten angefertigte Handschrift mit Miniaturen des Meisters des Girart de Roussillon zog er im Zusammenhang mit der Rahmung des Kircheninterieurs und der architektonischen Umgebung der K nigskr nung Lohers (Bl. 49rb) heran. Tatsächlich findet sich auf Bl. 15 der Chronikhandschrift eine annähernd vergleichbare Darstellung mit einer Bogenöffnung, die von Figuren auf Säulen begleitet wird. Allerdings sind die Figuren dort eindeutig als Skulpturenschmuck des Architekturbogens gegeben. Diesen Charakter haben sie im ‘Loher’ nicht. Vielmehr wirken sie auf den dünnen Säulen, um die sich ihre Spruchbändern in einer langen Spirale winden, mehr wie eine zusätzliche rahmende Verzierung. Tatsächlich finden sich solche mit Spruchbändern umwundenen Stäbe oder Zweige häufig in den Bordüren. Ein frühes Beispiel hierfür ist die Bord re auf Bl. 226 des ‘Livre des merveilles’ für Jean sans Peur (Paris, Bibl. Nat., Fr. 2810)⁵⁴, in der sich ein Band mit der Devise Jeans um einen Eichenzweig wickelt. Es handelt sich um ein Werk des sogenannten Boucicaut-Meisters, der zwischen 1400 und 1420 in Paris tätig war.

Die ‘Chroniques de Jh rusalem’ enthalten eine andere Miniatur, deren Vergleich mit Bildern des Johann-Malers von Interesse ist. Es handelt sich um eine Darstellung der Einnahme von Jerusalem durch die Kreuzfahrer auf Bl. 7v.⁵⁵ Im Vordergrund sind die Kreuzfahrer damit beschäftigt, Vorbereitungen für die Erstürmung der Stadt zu treffen, die schon an mehreren Stellen in Brand gesetzt wurde. Die Ansicht der Stadt ist in eine detailreiche Landschaft eingebunden, die wie beim Johann-Maler fast bis an den oberen Bildrand reicht. Die Zelte der Belagerer reihen sich entlang des rechten Bildrandes und verdeutlichen ebenso wie die Türme der Stadtmauer mit ihrer kontinuierlichen Verkleinerung wachsende Entfernung und räumliche Tiefe. Wie die Bildmotive, werden auch die Figuren mit zunehmender Distanz immer kleiner und schwächer in der Farbintensität. Der Meister des Girart de Roussillon setzt Luftperspektive ein, um seiner Darstellung räumliche Wirkung zu verleihen. Die Verkleinerung und die Aufhellung der Farbe in der Distanz ist in gr bstm glicher Konsequenz selbst bei den kaum noch erkennbaren Zelten und winzigen Soldaten hinter der Stadt durchgehalten. Obgleich der Girart-Meister ebenfalls ein Stadtpanorama während einer Belagerung darstellt, ist

das Thema doch ganz anders, nämlich mehr im Sinne einer in Zeit und Raum eindeutig bestimmbar Situation, aufgefaßt.

Allerdings gibt es um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch Panorama-Landschaften, die denen des Johann-Malers näher stehen. In einer Handschrift des ‘Avis pour faire le passage d’outre-mer’ von Guillaume Adam (Paris, Bibl. Nat., Fr. 9087), die 1455 in Lille entstanden ist, findet sich auf Bl. 207v⁵⁶ eine Darstellung der Belagerung von Konstantinopel. Sie zeigt eine Stadt und ihre Umgebung von einem ebenso hohen Blickpunkt, wie ihn der Johann-Maler bevorzugt. Entsprechend ähnlich ist der flächige Aufbau der Komposition, den relativ großen Figuren im Vordergrund, die aber in der Höhe der Stadt plötzlich sehr viel kleiner gegeben sind, und die vielen Einzelheiten der Belagerungsaktivitäten. Wie bei dem Landkartenbild auf Bl. 126v im ‘Loher’ sind einzelne Orte und Tätigkeiten der Belagerer mit Schriftbändern gekennzeichnet, um so ein möglichst genaues Verständnis des Gezeigten zu gewährleisten. Dies entspricht dem Kontext einer solchen geographisch-historischen Beschreibung.

Ein anderes Beispiel enthält die ‘Chroniques de Hainaut’ des Jacques de Guise (Paris, Bibl. Nat., Fr. 21027), die um 1460 in Mons entstanden ist.⁵⁷ Die Miniatur auf Bl. 176r zeigt die Kämpfe zwischen Sachsen und Belgiern um die flandrischen Städte. Wieder erstreckt sich das Panorama einer in Aufsicht gegebenen Landschaft mit drei Städten über das gesamte Bildfeld bis dicht unter den oberen Bildrand. Die Komposition erscheint in die Fläche gebreitet, die Landschaft ist durch ornamentale Flüsse, Wege und fleckige Büsche gegliedert. Die Kämpfenden zwischen den Städten erscheinen im Verhältnis zu den Architekturen sehr groß, wengleich in ihrer unmittelbaren Nähe noch Versuche erkennbar sind, die Größe der Figuren anzugleichen. Eine solche Darstellung ist den Bildern des Johann-Malers schon sehr nahe. Es bestätigt sich damit erneut, daß er Bildformen der Chronik benutzte, um einen entsprechenden Anspruch auf historische Wahrheit in den ‘Historien’ zu signalisieren.

Diese Beispiele zeigen, daß der Johann-Maler in stilistischer Hinsicht viele Merkmale mit den um 1450 arbeitenden flämischen und französischen Buchmalern teilte. Wie schon Schmidt vermutet auch Mölk, daß der Maler nach französischen Vorlagen gearbeitet hat.⁵⁸ Schmidt nannte als stilistisches Beispiel für eine solche Vorlage eine Bible moralisée (Paris, B.N., ms. fr. 20065–66), die um 1420/30 in Amiens entstanden sein soll.⁵⁹ Tatsächlich gibt es aber eine französische Handschrift von 1409, deren Miniaturen einige Ähnlichkeiten mit den Kompositionen des Johann-Malers haben. In den ‘Réponses à Charles VI et Lamentation au roi sur son état’ von Pierre Salmon (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 23279)⁶⁰ gibt es auf Bl. 53r und Bl. 60v Miniaturen, die einen Innenraumblick in ähnlicher Weise in

eine Stadtansicht einbetten, wie dies im ‘Herpin’⁶¹ und auch in den Hamburger Handschriften häufig der Fall ist. Diese Miniaturen werden gemeinhin dem Boucicaut-Maler zugeschrieben, während der Großteil der übrigen Ausstattung mit dem sogenannten Meister der Cité des Dames in Verbindung gebracht wird.⁶² Verblüffend ähnlich sind auch die Nebenfiguren, die von Mauerzinnen oder aus Fensteröffnungen herabblicken und in alltäglichen Beschäftigungen durch die Straßen der Stadt gehen oder reiten. Die Einbettung der Hauptszene in Alltagsrealitäten hat in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum Parallelen. Bis in einzelne Motive hinein zeigen sich dagegen Verbindungen zur Pariser Handschrift: So hat der Blumentopf auf der Fensterbank von Florentines Palast (Bl. 31v) ein Gegenstück in einem Bild der Pariser Handschrift (Bl. 53r). Auch die Gesichter hinter den Fenstern oder die Figuren in den Eingängen auf dieser Miniatur erscheinen beispielsweise im ‘Herpin’ wieder (Bl. 26r). Sogar der Sternenhimmel (Bl. 14r) hat einen unmittelbaren Vorläufer in dieser Miniatur der Salmon-Handschrift. Die auffälligen Architekturkonstruktionen mit aufwendigen Unterbauten und Treppenkonstruktionen, wie sie der Johann-Maler im ‘Loher’ gerne benutzte, gehen auf Werke des Boucicaut-Malers zurück. Ein Beispiel hierfür ist die “Präsentation der Reliquien in der Sainte Chapelle” des Breviers in der Bibliothèque municipale in Châteauroux (Bl. 350r).⁶³

Es ist daher nicht auszuschließen, daß es eine französische Vorlage für die Illustrationen aus dem Umfeld des Boucicaut-Malers und seiner Nachfolger gegeben hat. Allerdings ist nicht zu klären, ob es Vorlagen für alle Werke gegeben hat oder nur für den ‘Loher’ und ob sich der Johann-Maler dem Stil dieser Vorlage angepaßt hat. Jedenfalls ist innerhalb der Bildzyklen vom ‘Loher’ zum ‘Herpin’ eine zunehmende Freiheit im Umgang mit den älteren Bildformen zu beobachten, die vom Johann-Maler in durchaus eigenständiger Weise für seine charakteristische Form der Bilderzählung eingesetzt wurde, und die im ‘Herpin’ zweifellos ihren Höhepunkt erreichte. Unter Berücksichtigung der Rolle, die Elisabeth von Nassau-Saarbrücken bei der Entstehung der Handschriften gespielt haben könnte, ist es nicht verwunderlich, daß in den Illustrationen der Exemplare für ihren Sohn Johann großer Wert auf die Erzählung gelegt wurde. Auch der Rückgriff auf Bildformen der Chronik und der mit ihnen verknüpfte Wahrheitsanspruch ist sicher in diesem Zusammenhang zu sehen. Diese Aufgabe hat der Johann-Maler vor allem mit dem Bildzyklus im ‘Herpin’ vorbildlich gemeistert. Auch wenn er eine Vorlage verwendet haben sollte, entwertet dies doch nicht seine Leistung hinsichtlich der Schöpfung einer Bilderzählung mit seinen charakteristischen Gestaltungsmitteln.

Anmerkungen

- 1 Die drei Handschriften sind ebenfalls in der Reihe 'Codices illuminati medii aevi' veröffentlicht: 'Huge Scheffel/Königin Sibille', 1993, hg. von Jan-Dirk MÜLLER; 'Loher und Maller', 1995, hg. von Ute von BLOH. – Für die genauen bibliographischen Angaben der zitierten Literatur vgl. das Literaturverzeichnis.
- 2 In Kürze wird eine grundlegende literaturwissenschaftliche Arbeit erscheinen: Ute von BLOH, Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ‚Herzog Herpin‘, ‚Loher und Maller‘, ‚Königin Sibille‘, ‚Huge Scheffel‘ Tübingen [2001, im Druck] (Münchner Texte und Untersuchungen, Bd. 119).
- 3 Vgl. dazu LIEPE, 1920, S.91.
- 4 HAUBRICHS, 1991, S.17.
- 5 Zum Wortlaut vgl. BLOH, 1995, S.16.
- 6 Davon sind heute noch 160 erhalten. Die fehlenden 37 Blätter wurden offenbar schon früh herausgelöst. Vgl. dazu BLOH, 1995, S.9.
- 7 Vgl. dazu BLOH, 1995, S.21f.
- 8 Vgl. MÜLLER, 1993, S.18.
- 9 Ute von Bloh glaubte, die vertikale Schrift neben der Eingangssinitiale im ‚Loher‘ in einer zweiten Lesart neben dem üblichen "VRCH" (zusammen mit dem D der Initiale also "DVRCH") als "VRACH" verstehen zu können. Dies würde auf Johanns zweite Ehe mit Elisabeth von Württemberg hindeuten, weshalb die Handschriftengruppe nicht vor 1470, dem Jahr der Eheschließung, entstanden sein könnte. BLOH, 1995, S.7f.
- 10 In: HAUBRICHS/HERRMANN, 2000, S.304.
- 11 MÖLK, 1988, S.159f.
- 12 Zur Datierung der Bilderzyklen in diesen Handschriften vgl. auch unten den Abschnitt 'Vergleich der Illustrationszyklen des ‚Herpin‘, ‚Loher und Maller‘ und ‚Huge Scheffel‘.
- 13 Den folgenden Hinweis verdanke ich Helga Lengenfelder: Das letzte der Bilder (Bl. 41vab) in der Sequenz der Darstellungen des Turniers in der Stadt Maclusane, bei dem Herpins Sohn Lewé die Tochter des Königs von Sizilien, Florentine, als Preis zugesprochen wird, zeigen die Wappenschilde am Tor und an der Fassade des Palastes ein Wappen, das vollkommen gleich im 'Uffenbachschen Wappenbuch' als Wappenschild für den *kunig von Cecilien* gezeichnet ist. Es besteht aus dem Wappen von Aragon und dem abgeänderten Reichswappen, silbernes Feld, schrägeviert. Dies Wappen wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Bl. 1bv des Wappenbuchs nachgetragen und gehörte König Alphons I., König von Aragon und Sizilien (1416) und von Neapel (1442), der 1458 starb. (Vgl. 'Das Uffenbachsche Wappenbuch', Hamburg, Staats- u. Universitätsbibliothek, Cod. 90b in scrinio. Farbmikrofiche-Edition. Einf. u. Beschreibung der heraldischen Handschrift von Werner PARAVICINI. München 1990 (Codices figurati – Libri picturati 1), hier S. 19). Der Buchmaler, der seine auffallenden heraldischen Kenntnisse auch im 'Huge Scheffel' zur Schau stellte (vgl. MÜLLER, 1993, S. 33), dürfte die Präsentation dieses Wappens in derart augenfälliger Weise bewußt ausgeführt haben, um einen Realitätsbezug der bildlichen Darstellung für den zeitgenössischen Betrachter zu bewirken. Für die zeitliche Einordnung des Bilderzyklus' wäre damit ein weiterer Anhaltspunkt gegeben.
- 14 Die Handschrift ist veröffentlicht in der Reihe 'Codices illuminati medii aevi'; hg. von Ute von BLOH, 1990.

- 15 Auf eine solche Annäherung an die Technik des Kupferstichs hat bereits Ignaz BETH, 1908, S.272f. hingewiesen. Die Handschrift ist beschrieben in: Ausstellungskatalog Berlin, 1975/1976, Nr. 99, Abb. S. 171.
- 16 Vgl. dazu BLOH, 1990, S. 15 und S. 60, Anm. 39 und den entsprechenden Abschnitt 'Das Bildprogramm' der vorliegenden Untersuchung.
- 17 LIEPE, 1920, S.134. – Johann war eine zeitlang am französischen Hof erzogen worden: MÜLLER, 1993, S. 20.
- 18 MÖLK, 1988, S.159f.
- 19 Vgl. dazu auch BLOH, 1995, S.8 und die Wiedergabe des Einbands nach der Farbmikrofiche-Edition (Fiche 5), sowie BRANDIS, 1972, S.47.
- 20 Gut zu sehen auf Bl.144r. Vgl. dazu auch MÖLK, 1988, S.158. Es handelt sich offenbar um dasselbe Wasserzeichen wie im ‚Loher‘ und im ‚Huge Scheffel‘.
- 21 Dabei ist der ergänzte Text offenbar stark gekürzt; so fehlt z.B. auf Bl. 1r die gesamte Vorrede, und es beginnt gleich mit der Erzählung: "*Uff einen pfingstag hielt König Carlen in Frankreich offenen Hoff...*".
- 22 Auf der Vorderseite finden sich Reste der Rede der Herzogin, die König Karl um Herpins Begnadigung bittet. Außerdem sind noch Bruchstücke einer Bildüberschrift zu entziffern:
...be usz paris hineweg
...sie vor die Stat
...em bedrupnisse
 Der Text auf der Rückseite erzählt von der Einsetzung eines unfähigen Herrschers über die Stadt Bourges anstelle des verbannten Herpin. Es hat also den Anschein, als seien hier mindestens drei Blätter entfernt worden.
- 23 Ausnahmen sind die Lagen Bl. 1-16, Bl. 65-77 und Bl. 162-172.
- 24 Vgl. dazu MÜLLER, 1993, S.7 und BLOH, 1995, S.9.
- 25 So zum Beispiel auf Bl. 82v.
- 26 MÜLLER, 1993, S. 31f.. Allerdings glaubt er, daß die Knickspuren vor dem Einkleben der Bilder entstanden sind. Demgegenüber scheinen mir die Knickspuren in der Wolfenbütteler Handschrift eher nach dem Einkleben der Bilder entstanden zu sein. Möglicherweise wurden die Blätter also vor ihrer Bindung in Heften vielleicht für einen Transport geknickt.
- 27 Die Körperstelle, an der sich das Kreuz befindet, wird im Text erst später erwähnt, als Gerna Lewe als den Sohn Herpins erkennt. Auf dem entsprechenden Bild mit der Feenepisode (Bl. 2v) wird das Kreuz aber bereits richtig zwischen den Schulterblättern des Kindes dargestellt.
- 28 Diese Zahl ergibt sich aus den vorhandenen Freiräumen für die 123 nicht mehr eingeklebten Bilder ab Bl. 44v zuzüglich der fehlenden 11 Bilder durch die Blattverluste am Anfang, die aufgrund der noch erkennbaren Numerierung der Leerstellen von Bl. 44r (44) bis Bl. 107v (101) angenommen werden müssen.
- 29 Dies läßt sich aus der Rekonstruktion der Motive der fehlenden Bilder im Anhang ablesen.
- 30 Vgl. dazu RAPP, 1996, S.203f.
- 31 Vgl. dazu OTT, 1980/81, S.29f.
- 32 Vgl. dazu BLOH, 1990, S. 17f.
- 33 Wolfgang KEMP, 1996, S.9.
- 34 Vgl. dazu das 'Verzeichnis der Bildüberschriften'.
- 35 Eine solche Auffassung klingt in den Beschreibungen SCHMIDTs zum 'Huge Scheffel' an (SCHMIDT, 1905, S. 20f.).
- 36 Es gilt zu berücksichtigen, daß hier vermutlich mindestens ein, wahrscheinlich aber zwei bis drei Bilder fehlen.
- 37 Vgl. dazu auch WOLF, 1996, S.150ff.
- 38 Zu nennen seien hier etwa der Meister des Girart de Roussillon, Lievin van Lathem oder Loyset Liédet für die flämische Buchmalerei oder Jean Fouquet in Frankreich. Zahlreiche Beispiele finden sich in den Abbildungen bei DOGAER, 1987 und AVRIL./REYNAUD, 1993.

- 39 Zum Zeitraum der Entstehung vgl. oben 'Einleitung' S. 9.
- 40 Auf dieses Phänomen hat bereits SCHMIDT, 1905, S.22 hingewiesen. Seine Erklärung für die geringere Figurengröße im 'Herpin' beschränkt sich allerdings auf eine wachsende Routine des Malers.
- 41 URTEL/SCHMIDT, 1905, S.22.
- 42 BLOH, 1995, S. 28.
- 43 Vgl. dazu OTT, 1989 und SAURMA-JELTSCH, 1990.
- 44 SCHMIDT, 1905, S. 22f.
- 45 Zahlreiche Beispiele finden sich bei DOGAER, 1987, für die flämische und bei AVRIL/REYNAUD 1993 für die französische Buchmalerei.
- 46 Als Beispiel hierfür kann der Heidelberger 'Herpin' dienen. Vgl. die Farbmikrofiche-Edition hg. von Ute von BLOH, 1990. Weitere Beispiele finden sich in den Abbildungen bei TIEMANN, 1995.
- 47 Jan-Dirk MÜLLER, 1993, S.31f., hat bereits dieses Argument vorgebracht
- 48 SCHMIDT 1905, S.25.
- 49 Zum Anspruchsniveau spätmittelalterlicher deutschsprachiger Handschriften vgl. OTT, 1980/81.
- 50 KLEIN, 1972. Vgl. zu Jost Haller auch: STERLING, 1980, S. 99-126.
- 51 STERLING, 1980, S. 45f.
- 52 Eine Beschreibung der Handschrift, insbesondere zu den hier angesprochenen Darstellungen der Pfauenschwurepisode findet sich bei WOLF, 1996, S. 201-206 und S. 283-289, Abb. 35-38.
- 53 SCHMIDT, 1905, S.23.
- 54 Abb. bei AVRIL/REYNAUD, 1993, S. 16.
- 55 Abb.3 bei THOSS, 1987.
- 56 Vgl. dazu Pl. 36 bei DELAISSÉ, 1959.
- 57 Vgl. dazu CLARK, 2000, Abb.86.
- 58 MÖLK, S. 159f.
- 59 SCHMIDT, 1905, S. 23.
- 60 Vgl. ROUX, 1998, mit zahlreichen Abbildungen, außerdem THOMAS, 1979, Taf. 29, MEISS, 1968, S.124f., Abb. 67 und 68 und PANOFSKY, 1953, Pl.32, Abb.68.
- 61 Beispielsweise auf Bl.11v, Bl.12v und Bl.14v.
- 62 ROUX, 1998, S. 33f.
- 63 Vgl. BARTZ, 1999, Abb.11.

Verzeichnis der Bildüberschriften

Am Anfang der Handschrift sind mindestens drei bis vier Blätter mit einer nicht mehr feststellbaren Anzahl von Bildern verlorengegangen. Erhalten sind zwei Textfragmente, die wohl aus dem alten Bl. 1 mit vermutlich einem Bild stammen, und aus Bl. 3 mit dem Bruchstück einer Bildüberschrift (vgl. oben 'Beschreibung der Handschrift', Anm. 22). Vielleicht könnten auch noch zwei weitere Bilder angenommen werden. Sie erscheinen in eckigen Klammern am Beginn dieses Verzeichnisses. Die übrigen Darstellungen der entfernten Blätter zwischen Bl. 2 und 42 der neuen Zählung sind nicht mehr zu rekonstruieren, denn weder ihre genaue Zahl noch die entsprechenden Stellen der Bilder sind festzustellen.

| | |
|-----------|---|
| [Bl. I | Szene am Hofe König Karls] |
| [Bl. IIIv | Herpin verläßt Paris] |
| [Bl. ? | Ermordung des Verräters?] |
| [Bl. ? | Angriff der Mörder auf das Gefolge Herpins?] |
| Bl. 2rb | <i>Hye ging hertzog herpin von siner frauwen eyn frauwe zu suchen ir in iren noden zu helffen indes gelag sie eyns iongen sons vnd da kamen dry morder vnd forten sie biennweg</i> |
| Bl. 2vb | <i>Wie vier wuntschel frauwen kamen in den walt vnd fonden daz kynt und (eine) ygklich gab ym ey(n) nu(n)tschel</i> |
| Bl. 3ra | <i>Wie eyn lenynne das kint fant vnd drugk is in ei(n) hole vnd seugt is bisz an den vierde(n) dag</i> |
| Bl. 3va | <i>Wie eyn riter hiesz badwin jaget vff den vierten dag in dem walde vnd fant daz kint by der lenyn(n)e in der hollen vnd name d(a)z mit yme vnd det is deuffen vnd lewe nennen</i> |
| Bl. 4rb | <i>Wie sich die dry morder zweyen worden vmb der hertzogynne(n) willen vnd erslugen sich daz sie alle dry storben</i> |
| Bl. 4vb | <i>Wie die hertzogyn(n)e der morder eynen vszog vnd dett sin kleider an vnd ging in ma(n)s gestalt hynweg</i> |
| Bl. 6vb | <i>Hie kame der marschalck von florencie gein mu(n)clin vnd bade badewin dasz er yme lewen zu dem thorney(n) der in cezilgen geschruwen was liben wolde</i> |
| Bl. 8rab | <i>Wie kunig marsilius vber den kunig von tollete zoch vnd die stat tollet belach mit grosze(m) folcke (darunter in schwarzer Tinte cap. XVI)</i> |
| Bl. 9rab | Keine Rubrik (Thema: Wie die Herzogin gegen den Riesen kämpft) |
| Bl. 10vab | <i>Hie sturmet kunig mersilius die stat vnd wolt den riesen rechen</i> |
| Bl. 11va | <i>Wie florie des konigs dochter nach der hertzogyn schickt die zu ir in ir kamer kame</i> |
| Bl. 12vb | <i>Wie die hertzogyn sich des konigs dochter vffenbarte das sie eyn frauwe was</i> |
| Bl. 13va | <i>Wie der konig die hertzogyn zu wibe nemen wolt da er sach das sie eyn frauwe was</i> |
| Bl. 14rb | <i>Wie die hertzogyn des nachts vff stunt vnd vsz der kamern ging in die stat vnd lacht sich in die myste</i> |
| Bl. 14vb | <i>Wie der konig des morgens frube in die kamer kame vnd suchte die hertzogin vnd wolt sye zu der ee neme(n) aber sie was hynweg</i> |

- Bl. 15vab *Wie der konig von polern vnd der her von dacke mit eym groszen folck heiden vor rome zogen vnd die wartlude kamen zu hertzog herpin vnd dem apt in die cluse vnd sluge(n) de(n) abt dott*
- Bl. 16vab *Wie hertzog herpin der heiden harnesch andett vnd sasze vff ir perde eyms vnd reynt geyn rome vnd zoch mit den romern herusz mit den heiden zустreyden*
- Bl. 18va *Wie hertzog herpin vnd gadifer von fanoy mit eyn riede(n) zu sant niclas von pare vnd gadifer v(er)kaufft den hertzo(n) den heiden*
- Bl. 19rb *Wie der konig von cypren den konige von tollet h(er)tzog herpin selb xxx schickt da er mit sin gesellen in den thorn gelacht wart*
- 19va: ...ich will üch ein güt gedicht sagen von lewen...**
- Bl. 20ra *Wie badwin lewen saget das er yne in dem walde fonden hatte vnd lewe hatte nit anders gewist dan badwin sin vater were*
- Bl. 21vb *Wie lewe von badwin vrlaub name vnd wolt riden zu dem thorney der in cezilgen geschruwen was*
- Bl. 22rb *Wie der marschalck an lewen kame vnd finge yne vnd fort yne in sin slosze vnd lacht yne in eynen thorn*
- Bl. 24ra *Wie der thornknecht lewen vsz dem thorn halff vnd mit ime hinweg reynt vnd die morder kame(n) sie an vnd slugen den thornknecht dot*
- Bl. 24va *Wie lewe vort reit vnd yme gerna von doriflore begegent vnd yme saget von syme vatter hertzog herpyn*
- Bl. 26va *Wie lewe gen maclusane kame vnd vmb herberge batte vnd der wirt wolt yne nit herberge(n) vnd spot sin*
- Bl. 28vab *Wie sich die fursten hern(n) vnd ritterschaft bereiten sich zuberiden vor der konygynen vnd kamen alle vff den plane vor das busz da florentin die konigyn mit iren iunffrauwen vff was*
- Bl. 31va *Wie florentin nach lewen schickt vnd lewe kame zu ir in ir kam(m)er*
- Bl. 34rab *Wie sich die fursten hern vnd ritterschaft bereiten vnd vff den plane zum thorney reyden vnd samete(n) sich vor dem huse da florentin die konigynne mit iren zwolff iunffrauwe(n) vff sasze den torney zugeseben*
- Bl. 35rab *Wie sich der grosz thorney vor monclusan erbube mit manchen fursten grauen her(r)n ritter vnd knecht die abestonden kunlichen vmb florentine(n) willen zu tornern vnd ir igklicher hof die konigyn zugenyn(n)en*
- Bl. 39ra *Wie florentin by iren zwolff iunffrauwen sasze vnd sich vnderretten wer den danck verdient bette vnd eyn deil iunffrauwe(n) der konig mit siner dochter blebe(n) vff lewen vnd scalten sich den dancke zugeben*
- Bl. 41vab *Wie der konig mit siner dochter vff den plane reynt vnd gab lewen den dancke des er groszlich erfrauwet wart*
- Bl. 42va *Wie sich der wisz ritter lewen zuerkennen gab vnd saget ime das er des geist were den er vsz dem schornstein gelost bette vnd schiet da von ime*

Versuch einer Rekonstruktion der Bildmotive des nicht ausgeführten Illustrationsprogramms

Zu diesem Rekonstruktionsversuch seien vorab einige Bemerkungen gemacht: Zunächst möchte ich betonen, daß die Rekonstruktion der Motive hypothetisch ist, da die Tituli fehlen. Grundlage für die Rekonstruktion sind die recht gut erkennbaren Leerstellen mit einer fortlaufenden Zählung für die Bilder Nr. 44-101 auf Bl. 44rab-107va, die auch Aufschluß über das vorgesehene Bildformat geben. Die Motive leiten sich aus den für den Fortgang der Handlung wichtigen Textabschnitten nach den Leerstellen ab.

| | |
|-----------|---|
| Bl. 44rab | 44 Der Herzog von Kalabrien entführt Florentine |
| Bl. 46rab | 45 Lewe und der weiße Ritter kämpfen gegen den Marschall von Florenz und den Herzog von Kalabrien |
| Bl. 47rab | 46 Kampfszene |
| Bl. 50rb | 47 Lewe bei Florentine im Gefängnis |
| Bl. 51ra | 48 Clarisse und Weckolter erkennen Lewe |
| Bl. 52vb | 49 Lewe und Clarisse bitten um Herberge |
| Bl. 53va | 50 Lewe kämpft mit Mördern |
| Bl. 53vb | 51 Der weiße Ritter verläßt ihn wegen Clarisse (?) |
| Bl. 55rb | 52 Merge bringt Florentine in ein Kloster |
| Bl. 56rab | 53 Belagerung und Sturm der Burg Montclose |
| Bl. 56vab | 54 Der Bastard von Kalabrien belagert die andere Seite der Burg |
| Bl. 58rab | 55 Angriff über das Wasser |
| Bl. 59rab | 56 Kampfszene, Lewe kommt zur Befreiung des Königs von Sizilien, seines Schwiegervaters |
| Bl. 60va | 57 Der Herzog von Kalabrien bei Weckolter |
| Bl. 61va | 58 Weckolter reitet zum Kloster und sieht dort Merge und Florentine |
| Bl. 62va | 59 Ein Bote bringt dem Herzog einen Brief von Weckolter |
| Bl. 63rb | 60 Der Herzog von Kalabrien reitet ins Kloster und dringt zu Florentine vor |
| Bl. 64va | 61 Lewe befreit Florentine |
| Bl. 66vab | 62 Kampf des weißen Ritters und eines himmlischen Heeres gegen die Kalabrischen |
| Bl. 68rab | 63 Lewe bringt Florentine zu ihrem Vater zurück (Empfang) |
| Bl. 68va | 64 Hochzeit Florentines und Lewes |
| Bl. 69vab | 65 Turnier |
| Bl. 70rab | 66 Vorbereitungen zum Kampf um die Stadt Tarant |
| Bl. 71rab | 67 Belagerung und Sturm auf die Stadt |
| Bl. 71vb | 68 Der Herzog von Kalabrien beim Papst |
| Bl. 72va | 69 Empfang im Palast des Papstes |

- Bl. 74rb 70 Gadifer führt die Ver- schwörer in Lewes Kammer
 Bl. 75va 71 Gadifer muß sich vor dem Papst rechtfertigen
 Bl. 76rb 72 Lewe im Zweikampf mit den Verrätern
 Bl. 78va 73 Lewe verabschiedet sich vom König und von Florentine, um seinen Vater zu suchen
 Bl. 79ra 74 Florentine kommt mit zwei Söhnen nieder
 Bl. 79rb 75 Ein Bote bringt dem Herzog von Kalabrien die Nachricht
 Bl. 80ra 76 Eine falsche Pilgerin wird zu Florentine geführt
 Bl. 81vb 77 Das Kind wird von einem Hirten unter einem Ölbaum gefunden
 Bl. 82rab 78 Der Herzog von Kalabrien belgert die Stadt Bonefent
 Bl. 83rab 79 Kampf um die Stadt
 Bl. 84rab 80 Der Herzog von Kalabrien kämpft mit dem König von Cecilien
 Bl. 85rab 81 Belagerung der Burg Diederichs, der Florentine in einem Turm gefangen hält
 Bl. 87ra 82 Lewe kommt mit Gerna zu einer Burg, in deren Turm sich eine gefangene Frau befindet (ihr Vater wurde von einem Riesen erschlagen)
 Bl. 87vb 83 Lewe kämpft mit dem Riesen
 Bl. 88va 84 Lewe kommt zur Burg des Königs von Zypern, die vom Sultan von Damaskus belagert wird
 Bl. 89vab 85 Lewe reitet ins Lager des Sultans und besiegt die Heiden
 Bl. 90vb 86 Taufe der Königsfamilie in Nycosie
- 91ra: *Hye lasz ich ein wenig von lewen vnd sagen üch nü von sym vater...*
- Bl. 91rab 87 Belagerung von Tollat
 Bl. 93rab 88 Herpin geht nachts ins Lager der schlafenden Belagerer
 Bl. 94va 89 Florie führt Herpin in ihre Kammer
 Bl. 95rb 90 Verlobung Flories mit Herpin
 Bl. 95vb 91 Die Herzogin begegnet ihrem Mann Herpin, der sie aber nicht erkennt
 Bl. 96vb 92 Herpin veranlaßt die Taufe Flories
 Bl. 97va 93 Die Herzogin singt bei einem Festmahl ihre Geschichte vor Herpin, der sie daraufhin wiedererkennt
- 98vb: *Hye lasz ich von dem hertzogen vnd von der hertzogynne vnd sagen von yrme son lewen...*
- Bl. 100rab 94 Lewe fährt mit dem Schiff und kämpft mit einem Riesen
 Bl. 102rab 95 Turnier, bei dem Lewe gegen Herpin kämpft
 Bl. 104ra 96 Die Herzogin erkennt in Lewe ihren Sohn
 Bl. 105vb 97 Lewe verläßt seine Eltern, die Mutter fällt in Ohnmacht
 Bl. 106rb 98 Der Herzog gerät in einen Hinterhalt und wird mit der Axt angegriffen
 Bl. 106va 99 Der Verräter Gambaux muß sich vor dem König rechtfertigen
 Bl. 107rb 100 Lewe und seine Gefährten begegnen vor einer Burg einem Zwerg, der Lewe mit der Lanze vom Pferd sticht
 Bl. 107va 101 Lewe kämpft mit einem Riesen
 Bl. 109ra [102] Lewe erschlägt einen Knecht, der ihn gefangennehmen soll
 Bl. 110va [103] Lewe bläst auf dem Horn

- Bl. 110vb [104] Die Bewohner von Bourges erkennen Lewe als rechtmäßigen Herrscher an (?)
- Bl. 112rab [105] Lewe kämpft mit dem Heer König Karls
- Bl. 115rab [106] Zweikampf Lewes mit dem Verräter Gambiaux
- Bl. 116vab [107] Kampf um eine Stadt mit Armbrustschützen
- Bl. 117va [108] Lewe im Palast des Herzogs Rymont
- Bl. 118vab [109] Kampf zwischen Diederich und Heinrich
- Bl. 119vab [110] Lewe kommt zur Burg Diederichs, der sich ihm zu Füßen wirft
- Bl. 120rab [111] Lewe zieht gegen den Herzog von Kalabrien
- Bl. 121vab [112] Belagerung der Stadt Ryge
- 121va: *...Nv ist is zyt dasz ich eyn wyle von lewen lasze vnd von syme here vnd sagen uch von syme sone oleybaum...*
- Bl. 122ra [113] Ölbaum kauft ein Pferd und eine Rüstung
- Bl. 123vab [114] Ölbaum beim Turnier
- Bl. 124va [115] Ölbaum erhält den Dank
- Bl. 126rab [116] Belagerung von Saint Denis (König Karl)
- Bl. 126va [117] Ölbaum geht mit zwei Königen in den Palast
- Bl. 127rab [118] Kampf zwischen den Heeren des Königs von Naytre und König Naburgor
- Bl. 127v [119] Gallien, die Tochter des Königs Ansy, nimmt Ölbaum mit in ihre Kammer
- Bl. 128vab [120] Belagerung einer Stadt
- Bl. 129rb [121] Ölbaum wird mit Gallien verheiratet und gekrönt
- 129va: *Hie lasz ich von oleybaüm vnd von siner huszfrouwe(n) vnd sage vch ein wyle von lewen...*
- Bl. 131rab [122] Belagerung, Kampf Lewes gegen den Herzog von Kalabrien
- Bl. 131vab [123] Sturm auf die Stadt Ryge
- Bl. 132vab [124] Lewe segelt nach Affelerne zum König von Zypern
- Bl. 133va [125] Heinrich kniet vor der Königin
- Bl. 134vab [126] Lewe reitet mit seinem Heer und trifft seinen Sohn Ölbaum
- Bl. 135rab [127] Sturm auf die Stadt Affelerne
- Bl. 136vab [128] Belagerung der Stadt Affelerne, Florentine flieht aus der Stadt und wird zu Lewe ins Zelt gebracht
- Bl. 137rab [129] Belagerung und Sturm von Affelerne, Krönung Wilhelms, Ölbaums Zwillingsbruder, zum König von Affelerne
- Bl. 137vb [130] Florentines Tod; Lewe beschließt, ein Einsiedler zu werden
- Bl. 138rb [131] Ölbaum und Wilhelm finden Lewes Abschiedsbrief in seiner verlassenen Kammer
- Bl. 139rab [132] Ölbaum fährt über das Meer zur Herrin von Estolone und wird zum Kampf gegen König Otmas überredet
- Bl. 139vab [133] Zweikampf Otmas' und Ölbaums
- Bl. 141vab [134] Traum König Wilhelms und Eroberung der Stadt Affelerne durch den Verräter Morandin
- Bl. 142va [135] Morandin schickt einen Boten zu Ysacar und seinen 12 Brüdern nach Bourges in Berry

- Bl. 142vb [136] Ysacar und die Brüder vergiften den Bischof beim Essen
 Bl. 143va [137] Der König von Zypern kommt nach Nykosie und findet seine sterbende Frau und Fröhlich, seine Tochter
 Bl. 143vb [138] Die Ritterschaft versucht den König zum Kauf einer neuen Frau zu überreden, die ihm einen Erben schenken soll
 Bl. 144rb [139] Der Vater will seine Tochter Fröhlich heiraten, weil sie ihrer Mutter ähnlich sieht
 Bl. 144vb [140] Fröhlich weigert sich und schlägt sich die Hand ab
 Bl. 145vab [141] Ölbaum belagert Jerusalem
 Bl. 146rab [142] Ölbaum fährt mit Schiffen nach Estolone
 Bl. 146vb [143] Ölbaum kämpft gegen ein Fischungeheuer
 Bl. 147va [144] Wilhelm weckt den Turmwächter, um ihn zu erschlagen und Grassien zu befreien
 Bl. 149ra [145] Grassien befreit König Wilhelm
 Bl. 149va [146] Wilhelm reitet mit Grassien aus der Stadt
 Bl. 150ra [147] Wilhelm am Hof des Papstes, Taufe der Jungfrauen
 Bl. 151ra [148] Wilhelm soll das Horn von Bourges blasen, um die Legitimität seiner Herrschaft zu beweisen
 Bl. 152ra [149] Ölbaum und Fröhlich in ihrer Kammer
 Bl. 152va [150] Hochzeit von Fröhlich und Ölbaum
 Bl. 153vab [151] Ölbaum reitet nach Bourges, Kampf
 Bl. 155ra [152] Lewe erhält von dem weißen Ritter in seiner Klausur den Auftrag, die Christenheit zu retten
 Bl. 155vb [153] Lewe und der weiße Ritter kommen in die Stadt Bourges, deren geschlossene Pforten der weiße Ritter durch Zauber öffnet
 Bl. 157va [154] Ein Bote kommt zum Burggrafen
 Bl. 158va [155] Die Königin verlangt vor ihrem Tod nach ihrem Kind
 Bl. 160rab [156] Kampf, bei dem Lewe hart bedrängt wird
 Bl. 162rab [157] Die zwölf Verräter werden vor der Stadt am Galgen gehängt
 Bl. 162vb [158] Erneuter Test mit dem Horn, bei dem Lewe und seine Söhne ihre Legitimität beweisen
 Bl. 163rb [159] Der Burggraf gesteht Ölbaum, daß er seine Familie verbrennen ließ
 Bl. 164vb [160] Ein Schreiber entlarvt den Meineid des Boten
 Bl. 166rab [161] Lewe und seine Söhne vor der Stadt König Synagons
 Bl. 167rab [162] Kampf um die Stadt
 Bl. 169vab [163] Der König von Zypern kommt mit 20000 Bewaffneten / Turnier
 Bl. 170vab [164] Ölbaum begleitet den König von Zypern zum Papst
 Bl. 171va [165] Ölbaum findet Fröhlich wieder
 Bl. 171vb [166] Der Papst läßt Fröhlichs Hand wieder anwachsen

172r: *Explicit lewen buch von Burges in Berrye*

Literaturverzeichnis

- Historie von Herzog Herpin. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 152. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition. Literarhistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift von Ute von BLOH. München 1990 (Codices illuminati medii aevi 17).
- Der Hüge Scheppel der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach der Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek mit einer Einleitung von Hermann URTEL. Kunstgeschichtlicher Kommentar von Robert SCHMIDT. Hamburg 1905 (Veröffentlichungen aus der Hamburger Stadtbibliothek, 1).
- Hüge Scheppel/Königin Sibille. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrinio. Farbmikrofiche-Edition. Einführung zum Text und Beschreibung der Handschrift von Jan-Dirk MÜLLER. München 1993 (Codices illuminati medii aevi 26).
- Loher und Maller: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 11 und 11a in scrinio. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition. Literar- und kunsthistorische Einführung und kodikologische Beschreibung von Ute von BLOH. München 1995 (Codices illuminati medii aevi; 35)
- Ausstellungskatalog Luxemburg und Saarbrücken 1999: Trésors des bibliothèques de Lorraine, Philippe HOCH (Hg.). Paris 1999.
- Ausstellungskatalog Paris 1993: François AVRIL/Nicole REYNAUD: Les manuscrits à peintures en France 1440-1520. Paris 1993.
- Ausstellungskatalog Utrecht 1989: Henri L. M. DEFOER, Anne S. KORTEWEG und Wilhelmina C. M. WÜSTEFELD: The Golden Age of Dutch Manuscript Painting. Stuttgart 1989.
- Ausstellungskatalog Berlin 1975/1976: Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung 13. Dezember 1975 – 1. Februar 1976. Wiesbaden (1975).
- Ausstellungskatalog Bruxelles 1959: L. M. J. DELAISSÉ, La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon. Bruxelles 1959.
- BARTZ, Gabriele: Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch. Katalog XLII, Antiquariat Heribert Tenschert. Rotthalmünster 1999.
- BETH, Ignaz: Federzeichnungen der Herpin-Handschrift in der K. Bibliothek zu Berlin In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 29 (1908), S. 264-275.

- BLOH – Historie von Herzog Herpin. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 152. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition. Literarhistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift von Ute von BLOH. München 1990 (Codices illuminati medii aevi 17).
- BLOH – Loher und Maller: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod.11 und 11a in scrinio. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Farbmikrofiche-Edition. Literar- und kunsthistorische Einführung und kodikologische Beschreibung von Ute von BLOH. München 1995 (Codices illuminati medii aevi; 35)
- BLOH, Ute von: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ‚Herzog Herpin‘, ‚Loher und Maller‘, ‚Königin Sibille‘, ‚Huge Scheppel‘ (Münchner Texte und Untersuchungen, Bd. 119). Tübingen [2001, im Druck].
- BRANDIS, Tilo: Die Codices in scrinio der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 1-110. Hamburg 1972 (Katalog der Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg VII. Die Codices in scrinio 1-110).
- BUTZMANN, Hans: Die Mittelalterlichen Handschriften der Gruppe Extravagan-tes. Novi und Novissimi, Bd. XV. Frankfurt, 1972.
- CHATELET, Albert: L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut. Dijon (Faton) 2000.
- CLARK, Gregory: Made in Flanders. The Master of the Ghent Privileges and Manuscript Painting in the Southern Netherlands in the Time of Philip the Good. Turnhout 2000.
- DOGAER, Georges: Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries. Amsterdam 1987.
- HAUBRICHS, Wolfgang: Die kraft von *franckerichs wappen*. Königsgeschichte und genealogische Motive in den Prosaerzählungen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. In: Der Deutschunterricht 43 (1991), Heft 4, S.4–19.
- HAUBRICHS, Wolfgang/Hans-Walter HERRMANN (Hg.): Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. (Kolloquium Oktober 1997). Saarbrücken 2000 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volkskunde, Bd. 34).
- KEMP, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.
- KLEIN, Hanns: Der Maler Jost von Saarbrücken und sein Auftrag zur Ausmalung einer Kapelle in der Metzger Karmeliter-Kirche vom Jahr 1455. In: 19. Bericht der staatlichen Denkmalpflege im Saarland (1972), S. 41-54.
- LIEPE, Wolfgang: Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland. Halle a. S. 1920.
- MEISS, Millard: French Painting in the Time of Jean de Berry. Vol. II: The Boucicaut Master. London/New York 1968.

- MÖLK, Ulrich: Lohier et Malart. Fragment eines verschollenen französischen Heldenepos. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse 5 (1988), S. 135-164.
- MÜLLER – Hugu Scheppel/Königin Sibille. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrinio. Farbmikrofiche-Edition. Einführung zum Text und Beschreibung der Handschrift von Jan-Dirk MÜLLER. München 1993 (Codices illuminati medii aevi 26).
- NASH, Susie: Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens. London, Toronto 1999.
- OTT, Norbert: Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, I (1980/81), S. 29-55.
- OTT, Norbert: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken. Sigmund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: Poesis et Pictura. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Hg. von Stephan Füssel u.a. Baden-Baden 1989, S.77-106.
- PÄCHT, Otto: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. München 1984.
- PANOFSKY, Erwin: Early Netherlandish Painting. Cambridge, MA, Harvard University Press 1953.
- RAPP, Andrea: Bücher gar hübsch gemolt. Studien zur Werkstatt Diebold Laubers am Beispiel der Prosabearbeitung von Bruder Philipps "Marienleben" in den Historienbibeln IIa und Ib. Bern, Berlin, Frankfurt, u.a. 1996 (Vestigia Bibliae, Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs, Hamburg, Bd.18).
- ROUX, Brigitte: Les dialogues de Salmon et Charles VI. Images du pouvoir et enjeux politiques. Genf 1998.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte: Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XLI (1988), S. 41-59, 173-184.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte: Zur Entwicklung der illustrierten Handschrift im Milieu der spätmittelalterlichen Stadt. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, VII (1992/93), S. 305-342.
- SCHMIDT, Robert: Kunstgeschichtlicher Kommentar. In: Der Hugu Scheppel der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach der Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek mit einer Einleitung von Hermann URTEL. Kunstgeschichtlicher Kommentar von Robert SCHMIDT. Hamburg 1905 (Veröffentlichungen aus der Hamburger Stadtbibliothek, 1).
- STAMM-SAURMA, Lieselotte: Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 41 (1987), S. 41-70.

- STERLING, Charles: Jost Haller, Maler zu Straßburg und Saarbrücken in der Mitte des 15. Jahrhunderts. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXIII (1980), S.99-126.
- TIEMANN, Barbara (Hg.): Die Buchkultur im 15. Jahrhundert. 1. Halbband. Hamburg 1995.
- THOMAS, Marcel: Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry. München 1979.
- THOSS, Dagmar: Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal 21. Mai-26. Oktober 1987. Graz 1987.
- URTEL, Hermann: Einleitung. In: Der Huce Scheppel der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach der Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek mit einer Einleitung von Hermann URTEL. Kunstgeschichtlicher Kommentar von Robert SCHMIDT. Hamburg 1905 (Veröffentlichungen aus der Hamburger Stadtbibliothek, 1).
- WINKLER, Friedrich: Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Berlin 1925 (Reprint Amsterdam 1978).
- WOLF, Eva: Das Bild in der spätmittelalterlichen Buchmalerei. Das Sachsenheim-Gebetbuch im Werk Lievin van Lathems. Hildesheim, Zürich, New York 1996.
- WOLF, Eva: Die Sprache der Bilder: Bild-Erzählung in den Handschriften der Romane Elisabeths von Nassau-Saarbrücken. In: Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. Kolloquium Oktober 1997. Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung, Bd.34. Saarbrücken [2000, im Druck]

Farbmikrofiche-Edition