

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 61 (2004)

Heft: 2

Artikel: Schöner Christophorus : ein bisher unbekannter Einblattholzschnitt aus
dem 15. Jahrhundert

Autor: Weber, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169711>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schöner Christophorus

Ein bisher unbekannter Einblattholzschnitt aus dem 15. Jahrhundert

von BRUNO WEBER

*Why, all our art treasures of to-day
are only the dug-up commonplaces of
three or four hundred years ago.*

JEROME KLAPKA JEROME, *Three men in a boat*,
London 1889, ch. VI.

Res sub aeternitatis specie

Ein Unikum aus der Frühzeit der europäischen Druckgraphik wird hier in die Kunstgeschichte eingeführt: *Schöner Christophorus* (Abb. 1). Der Fall erscheint ungewöhnlich, die letzte derartige Entdeckung, auch ein Christophorus, liegt Jahrzehnte zurück.¹ Die Veröffentlichung eines Funds ist allemal, seit Gründung der ersten Zeitschriften 1665, ein erprobtes Mittel, Wissenschaft in Gang zu halten.² Aber diese Veröffentlichung ist ein Wagnis.

Mancherlei Funde waren dem Schreibenden schon vergönnt, und immer war es ein Vergnügen, sie bekannt zu machen, denn es handelte sich um neue Namen und Sachen, Daten und Fakten.³ So wurden zahlreiche Künstler, die unzureichend notorisch oder nur namentlich präsent waren, aus der Vergessenheit geholt und wiederentdeckt, wie Alexandre-Charles Besson (1725–1809),⁴ Betsy Meyer (1831–1912),⁵ Carl Gotthard Grass (1767–1814),⁶ Johann Caspar Ulinger (1704–1768),⁷ Elias Nüsle (1732–1797),⁸ Johann Jakob Heidegger (1752–1781),⁹ Johann Jakob Hofmann (1730–1772),¹⁰ Hans Erhard Escher (1656–1689),¹¹ Johann Caspar Waser (1737–1806) bei Bekanntgabe einer unpublizierten Zeichnung von Johann Heinrich Füssli,¹² Hans Conrad Nözli (1709–1751)¹³ und Clementine Stockar-Escher (1816–1886)¹⁴ – immer war es ein Vergnügen, die besondere Persönlichkeit zu beleuchten. Einzelne Werke von singulärem Charakter wurden erforscht und erläutert, manche in Erstpublikation vorgestellt, wie illustrierte Einblattdrucke von Hans Hug Kluber 1566,¹⁵ Urs Graf 1519,¹⁶ Johann Fischart 1578,¹⁷ Hans Holbein d. J. 1522¹⁸ und eine Denktafel für die Nordbahn 1846,¹⁹ alles Unika, dann memorable Landschaftsbilder wie Jan Hackaerts *Zürichsee* um 1660/70,²⁰ Gottfried Kellers *Heroische Landschaft* 1842²¹ und Johann Ulrich Schellenbergs Gotthard-Ansichten 1769/70,²² bedeutungsvolle Selbstporträts von Conrad Meyer 1675,²³ Ludwig Vogel 1809²⁴ und Oskar Kokoschka 1961,²⁵ oder ein unbekanntes Kunststück vom Fust-Meister 1465²⁶ – immer war es ein Vergnügen, die Kunstgeschichte um einen glänzen-

den Mosaikstein bereichern zu können. Mit Behagen wurden aussergewöhnliche Kulturdenkmäler zur Kenntnis gebracht, wie der Denkstein für Salomon Gessner am Klöntalersee²⁷ und Heinrich Bullingers Westerhemd.²⁸ Gelehrtem Sammeleifer entsprangen systematische Untersuchungen der topographischen Ansichten von Graubünden,²⁹ in Merians *Topographia Germaniae*,³⁰ der Teufelsbrücke in der Schöllenen³¹ sowie der Zürcher Landschaft in der Druckgraphik,³² dabei auch Imaginäres wie das Dorf Schalfick³³ oder die Irrfahrten niederländischer Künstler im Alpenraum.³⁴ Grundsätzlich wurde nachgedacht über die Richtigkeit in der Buchillustration,³⁵ in der Porträtkunst³⁶ und in der Landschaftskunst,³⁷ speziell im Ereignisbild,³⁸ verschiedentlich in der Panoramakunst³⁹ – immer war es ein Vergnügen, auch in diesen Bereichen den einen oder andern Fund mitzuteilen. Allerlei Pirschgänge wurden in Grenzgebieten von Bild und Wort unternommen, wo zwischen Kunst und Literatur Bezüge sich offenbaren oder herzustellen sind, wie bei Camille Flammarion 1888,⁴⁰ Wilhelm August Corrodi 1866/67⁴¹ und Martin Disteli 1841,⁴² mehrmals bei Gottfried Keller⁴³ und Celestino Piatti,⁴⁴ bis zur Anekdote vom sprichwörtlichen Ei des Cristóbal Colón⁴⁵ oder zur Aufzeichnung eines Anrufs aus dem Jenseits.⁴⁶ Immer gab es das Genügen an begründbaren Erkenntnissen von Tatsachen, Sachverhalten, geistigem Zusammenhang auf dem quasi gesicherten Boden der Neuzeit – Variatio delectat.⁴⁷

Nun tritt ein bisher unbekanntes druckgraphisches Werk zutage, einer der denkwürdigen ersten Bilddrucke auf Papier aus einer in geringen Resten überlieferten Frühkunst auf dem schmalen Grat zwischen Hoch- und Spätgotik um 1400, das einzige Artefakt eines unerkannt bleibenden Anonymus in einer Epoche der Kunst ohne Namen, aus der graphisch dünnen Atmosphäre des frühen 15. Jahrhunderts kommend – schwieriges Unterfangen, *ex nexu* bedeutende Kunst geltend zu machen. Denn hier steht keine Persönlichkeit zur Debatte, nur Kunst pur oder nichts, *res sub aeternitatis specie* (Spinoza). Überdies muss der Einwand beachtet werden, ob nicht eine Mystifikation

vorliegt, wie immer, wenn ein singuläres Kunstwerk – noch nie dagewesen – aus dem Obskuren zum Vorschein kommt. Er wird am Schluss behandelt.¹⁵⁶

Der Gegenstand

Vor einigen Jahren lag ein tannenes, fingerdickes Brettstück etwa in der Grösse einer Türfüllung in einer Abfallmulde. Es war einseitig mit einer Papiertapete überzogen und erregte so die Aufmerksamkeit eines geistesgegenwärtigen Zeitgenossen mit Sachverstand, denn sein Interesse galt dem Buntpapier, das offensichtlich aus dem 18. Jahrhundert stammte. Der kunstsinnige Mann legte das behändigte Brettstück, dem bei näherem Augenschein mehrere Papierschichten zugefügt waren, in ein Wasserbad, um diese voneinander zu trennen. Erst löste sich die ganze Auflage vom Holz, dann sie selbst in ihre Bestandteile auf. Der Vorgang brachte nebst verschiedenen übereinander geklebten Streifen oder Fetzen ein Tapetenfragment im Format 41×31,5 cm mit Holzschnitten in Schwarzdruck zutage (Abb. 2). Die Holzschnitte zeigen Intarsienrosetten im Stil jener Mauresken, wie sie der Formschneider Rudolf Wyssenbach (vor 1527 bis vor 1572) in Zürich 1549, zusammen mit Grottesken nach Vorlagen aus dem Nachlass des Nürnberger Ornamentkünstlers Peter Flötner (um 1490–1546), publiziert hat.⁴⁸ Damals lag solchen Papiertapeten mit derart grossformatigen Dekorationselementen eine schon mehrhundertjährige Tradition des Zeugdrucks von Einzelholzmodellen zugrunde.⁴⁹

Gleichartige Rosetten auf Papier, die als Illusion von Ebenholzintarsien kostbares Handwerk vortäuschten, dem Innenraum somit ein luxuriöses Ansehen gaben, sind an der Kassettendecke des Festsaals vom Winkelriedhaus in Stans (1560 vom Staatsmann Melchior Lussy bewohnt) im Schweizerischen Landesmuseum Zürich⁵⁰ und an der Papiertapeten-Decke von 1580 im Schweizerischen Papiermuseum und Museum für Schrift und Druck in Basel⁵¹ überliefert. Ein mit der mittleren Rosette des Fragments identischer Holzschnitt wurde 1984 im Haus «zur Glocke» in Zürich (Rössligasse 5) an einer tannenen Bohlenwand entdeckt, zusammen mit Maserholz-Imitat in Bogenstücken von 30×50 cm, das über dem illusionistischen Wanddekor eines gemalten Strauchwerks auf weiss gekalktem Grund aus dem späten 15. Jahrhundert geklebt war.⁵² Eines dieser Stücke ist rückseitig durch den Aufdruck «Zürcher Papeir» samt Löwe mit Weltkugel und Zürichschild gekennzeichnet. Dieser ist, wie das entsprechende Wasserzeichen der Zürcher Papiere erweist, die Marke der 1472 gegründeten und noch ein Jahrhundert danach einzigen Zürcher Papiermühle auf dem Werd in der Limmat, welche von der Obrigkeit an die Buchdruckerfamilie Froschauer verpachtet war.⁵³ Die Maureskentapete ist also in Zürich entstanden.⁵⁴

Unter dieser, jetzt auch in einer Komposition erhaltenen Rarität der Zürcher Formschneidekunst, wahrscheinlich aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, kam nach der

Prozedur der Ablösung vom Brettstück als letzte Papierschicht ein grossformatiger kolorierter Einblattholzschnitt zum Vorschein, der um hundertfünfzig Jahre früher entstanden ist: der Kerninhalt dieser Abhandlung.

Der Einblattholzschnitt

Das einseitig bedruckte Papierblatt ist links 30 cm und rechts 30,2 cm hoch, oben 20,3 cm und unten 20,4 cm breit. Der in Schwarz gedruckte Holzschnitt ist mit Einfassungslinien 28,2 cm hoch und 18,7 cm breit. Dargestellt wird die gedrungenen Ganzfigur des Heiligen Christophorus, des legendären Christusträgers, Nothelfers und volkstümlichen Patrons reisender Leute,¹²³ eines bärtigen jüngeren Mannes in Frontalansicht, mit Schreitstellung nach links gerichtet, von felsigem Flussgelände mit abstrahiertem Bewuchs umfassen.

Der Heilige steht als Bildnis von heilbringender Kraft zur Anschauung. Aus den fliessenden Falten seines wallenden Gewands enthüllen sich mächtige Gliedmassen, ein entblösster Arm, nackte Beine und Füsse. Das majestätische Antlitz unter der gelockten, gewaltig anmutenden Mähnenpracht, mit einer wulstig gewrungenen, turbanartigen Stirnbinde geschmückt, ist Blickfang des Bilds. Es leitet zum Brennpunkt, in die Aura des frontal dargestellten Christkinds, dessen weitgeöffnete Augen mit Pupillenglanz ins Unbestimmte bildauswärts blicken. Christophorus erscheint, wie er das Haupt nach rechts zum geschulterten Heiland emporwendet und soeben, auf den schon grünenden Stab gestützt (laut Legende erst anderntags ein Baum, dessen Krone von buchtigen gelappten Laubblättern hier auf eine Stieleiche deutet), mit seinem gross geformten rechten Fuss aus fliessendem Gewässer nach links an Land steigt. Die Sonnenscheibe seines Heiligenscheins, ein Reifnimbus, wird überschritten vom kleineren Kreuznimbus des Christkinds, der in Form eines liegenden Vierblatts mit gedoppeltem Kontur im Rund als auszeichnendes Masswerk gebildet ist.

Der zu beiden Seiten aufsteigende Boden besteht aus übereinander getürmten Felsplatten mit unterschiedlich stilisierten Baumkronen auf ragendem Stamm, deren Konturen die bildbegrenzenden Einfassungslinien berühren: auf dem Stamm oben rechts ein Gezier von eiförmigen zugespitzten Blättern, ähnlich der Hainbuche oder dem Kirschbaum, unten eine dichte kugelige Haubenkrone, wie die beiden anderseitigen an eine Linde erinnernd, unter diesen ein Eichbäumchen, darüber ein Zackenblattbaum. Eine Handlaterne mit Tragring bekrönt links den Felskopf, stellvertretend für den unsichtbaren Eremiten der Legende,¹³⁶ der nachts dem Christusträger am Ufer leuchtet. Die brodelnden, parallel ondulierten Wasserlinien umfassen ein Fischprofil.

Im Druck sind Rechts und Links vertauscht, wie das Christkind erweist, dessen Segensgestus von der erhobenen Linken statt Rechten ausgeführt wird, wogegen die Sphaira, die Weltkugel unter dem Kreuz, in der flachge-



Abb. 1 Heiliger Christophorus. Einblattholzchnitt koloriert (braunorange, ockergelb, graugelb, pastellgrün, azur, zinnober), 28,2×18,7 cm. Unikum. Süddeutsch (Salzburg?), um 1410–1420. Privatbesitz.

streckten Rechten ruht. Gemäss Bildentwurf sollte der Heilige, seitenrichtig wahrgenommen, in der Leserichtung nach rechts an Land steigen, das er mit seinem stand-sicheren (linken) Fuss betritt. Beim Übergang – dem Akt des Glaubens – steht Christophorus mit seinem grund-festen (rechten) Bein im Wasser auf dem Fisch als Christus-Symbol, sein starker (rechter) Arm scheint über der Schul-ter den schwerelos kulminierenden Heiland in der blossen

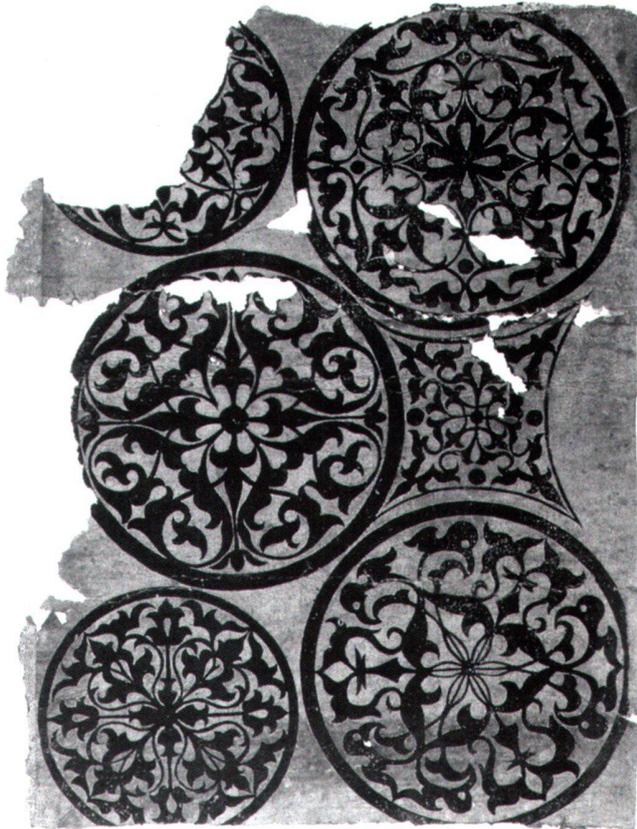


Abb.2 Fragment einer Papiertapete mit Intarsienrosetten in Holzschnitt, 41×31,5 cm. Zürich, um 1560–1570. Privatbesitz.

Hand zu tragen. Der Fisch sollte nach rechts schwimmen, die Laterne – Ewiges Licht der Gewissheit – rechts als Ziel erscheinen.

Das körpermodellierende Liniengerüst formiert sich mit kräftigen, sehnigen Aussen- und Binnenumrissen, welche in den kugeligen Gebilden den Charakter von Parallelschraffur annehmen. Es ist unten, im Gegensatz zur übrigen dreiseitigen Bildbegrenzung, nicht in der Einfassungslinie verankert, sondern beginnt schwebend im Papierweiss. So wird der Vordergrund als Landmassiv beschwert, was die dem Wasser entsteigende Figur distan-

ziert. Der Betrachter steht schon auf dem Boden, den der Heilige jetzt betritt. Das partiell aufgetragene Aquarellkolorit scheint alt und ist vermutlich schon früh aufgelichtet, spätestens aber bei der Entdeckung des Blatts im Wasserbad sichtlich verblasst: Gewand braunorange, Nimben, Weltkugel und Gehäuse der Laterne gold- oder ockergelb, Felsen und Baumstämme graugelb, Baumkronen pastellgrün, Wasser und himmelbezeichnender Streifen azur, Laternenfenster intensiv zinnober.

Das Blatt ist als Andachtsbild grossen Formats eindringlich berührend. Im wuchtigen Formschnitt, in der geschlossenen Fels- und Baumzeichnung, im geschmeidigen Rhythmus der Gewandfalten zeigt es das Gepräge deutscher Einblattholzschnitte des Weichen Stils, der ersten Stilstufe im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts.¹⁵² Unter den 54 bekannten druckgraphischen Christophorus-Darstellungen in Einzelblättern aus diesem Jahrhundert ragt es in mancherlei Hinsicht singular hervor. In der kunstwissenschaftlichen Forschungsliteratur zur Frühzeit des Holzschnitts ist es unbekannt, bei Schreiber 1927, Körner 1979 und Field 1992 nicht beschrieben,⁵⁵ demnach bis auf weiteres ein Unikum.

Papierhistorischer Befund

Die im Frühjahr 2003 in der Basler Papiermühle (Schweizerisches Papiermuseum) durchgeführte Untersuchung des Einblatts ist zu folgenden Ergebnissen gelangt.⁵⁶ Das Papierformat von rund 30×20 cm entspricht einem halben Büttenbogen des alten Kanzleiformats (rund 45×31 cm),⁵⁷ und zwar seiner rechten Hälfte: das Ochsenkopf-Wasserzeichen wird ober- und unterhalb der Querachse des Blatts links des laternenbekrönten Felskopfs von der linken Einfassungslinie durchzogen, befand sich somit in der Mitte des Büttenbogens (Abb. 3). Es zeigt als Merkmale schmale Kopfform, nach innen gebogene Hörner, eckige Ohren, freistehende Augen, aber keine Nase und kein Maul, mit einkonturiger Stange und Stern. Die ursprünglich italienische, laut Gerhard Piccard 1966 «wohl um 1325 im Raum Bologna / Emilia» eingeführte und in dieser Form seit 1369 nachgewiesene Ochsenkopfmarke, ein Symbol der Stärke, war in der Tuchmacherei des 14. Jahrhunderts als Merkmal von internationaler Geltung allgemein verbreitet und wurde als Gütezeichen der ersten Qualität auch von den Papiermachern zur Kennzeichnung der besten Sorte verwendet, von den deutschen erstmals in Ravensburg 1395.⁵⁸ Ein identisches Wasserzeichen ist in der herangezogenen Forschungsliteratur nicht nachweisbar.⁵⁹

Im Vergleich der genannten Merkmale mit ähnlichen bekannten Formen kommt man zu Zeitangaben zwischen 1400 und 1421, wobei diese nur das nachweisbare Verwendungsdatum, nicht das Herstellungsjahr des betreffenden Papiers definieren.⁶⁰ Das Hauptmerkmal des ungewöhnlich schlanken Wasserzeichens, die extrem lange Stange im Zusammenhang mit schmaler Kopfform, weist (unter Vernachlässigung der nach innen gebogenen Hörner) mit Ver-

gleichsdaten zwischen 1392 und 1457 eher auf eine spätere Periode – wobei zwei bis drei Jahrzehnte zwischen Verwendungs- und Herstellungszeit liegen können.⁶¹ Aus der guten, feinen Qualität dieses frühen Papiers kann auf italienische Herkunft geschlossen werden.⁶² Allerdings ist ohne deckungsgleiches Vergleichsblatt keine genauere Bestimmung möglich.

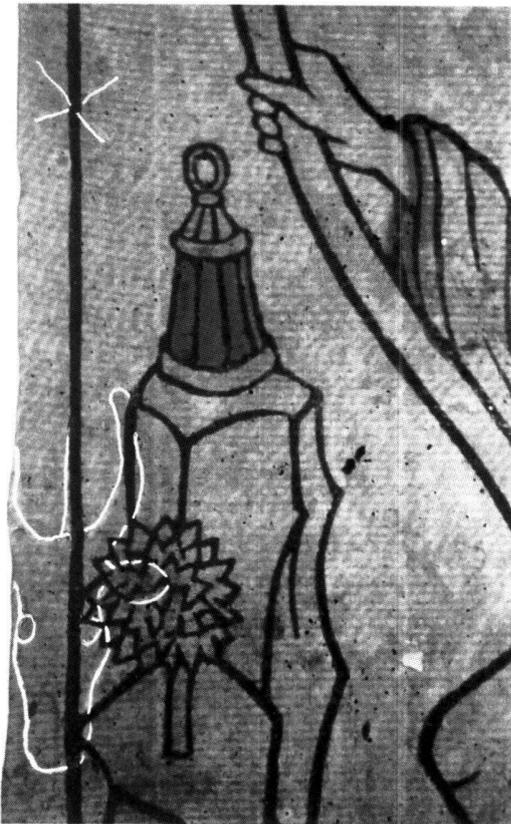


Abb. 3 Heiliger Christophorus (Abb. 1), Ausschnitt links an der Einfassungslinie: Ochsenschweif-Wasserzeichen (weiss nachgezogen), in Originalgrösse.

Insgesamt weisen die Charakteristika des Wasserzeichens auf eine Entstehung im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, etwa Zehner- bis Zwanzigerjahre – wogegen die lange Stange mit Stern für sich allein eher auf eine spätere Zeit, Zwanziger- oder Dreissigerjahre bis zur Jahrhundertmitte, deutet. Dies mit Vorsicht und allem Vorbehalt, was die trotz intensiver Papierforschung signifikante Rarität erhaltener Komparativstücke nahelegt. Unter allen Umständen lässt sich das Papier des *Schönen Christophorus* mit Sicherheit in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datieren.

Formenvergleich

Nun sei der bisher unbekannte Einblattholzschnitt mit bekannten Andachtsbildern von Heiligen konfrontiert, die dasselbe, ganz eigentümliche graphische Gepräge der Frühzeit aufweisen. Dieses wurde von Edith Nockemann 1940 mit folgenden Merkmalen für die «zweidimensionale Flächenfüllung» des Einblattholzschnitts in seiner «I. Stilstufe» charakterisiert: Dominanz der menschlichen Gestalt mit Sakralfunktion und Verwendung attributiver Naturgegenstände als «Bildzeichen», Umrissform ohne schattierende oder modellierende Parallelschraffur, im fast völligen Verzicht auf Raumillusion ohne Linearperspektive, an- und abschwelliger Duktus einer starken Lineatur mit kalligraphischem Charakter, der sich in straff gespannten, als «ununterbrochene Kontur» gekennzeichneten schwungvollen Zügen zum Ausdruck bringt, Gestaltung der Gewandfigur durch Kaskaden von Schlüsselbogen und langgezogene Schlingen oder Ösen, die nicht plastisch, sondern «wie flach gebügelt» erscheinen, Berührung und Verbindung der Konturen untereinander mit Verankerung des linearen Gerüsts wie beim Scherenschnitt im Rechteck der Einfassungslinien, welche die Bildeinheit begrenzen.⁶³ Solche Komparativstücke, meist Unika, finden sich nur in den frühesten Erzeugnissen des europäischen Holzschnitts aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, im oberdeutsch-alpinen Kunstraum von Schwaben über Bayern und Österreich bis Böhmen-Mähren (von wo der höfisch- aristokratische Weiche Stil in seiner druckgraphischen Erscheinungsform wohl ausgegangen ist) – immer mit annähernd gleichem Normformat eines Papierblatts im halben Kanzleiformat der Grössenordnung 28/30 × 18/20 cm. Sie sind rasch aufgezählt, im Folgenden mit Nummer von Wilhelm Ludwig Schreiber 1927 (dazu Abbildung in Richard S. Field 1992), Lokalisierung sowie Datierung nach Hans Körner 1979.⁶⁵

Heilige Dorothea (Schreiber 1395, Körner S. 102), Salzburg um 1410 (Abb. 4). Der Holzschnitt steht auf den ersten Blick dem *Schönen Christophorus* am nächsten. Gemeinsam ist eine Umrissform der Gewandfalten, klar treppenartige Stufung der Wülste von oben herab, bei *Dorothea* nahe der Grundlinie horizontal eingebogen, bei *Christophorus* im freischwebenden Zipfel ebenso. Der Gewandkörper ist bei ihr strenger, zwingender organisiert, bei ihm weniger angespannt, gleichsam lyrischer, obgleich wohlgeordnet. Er erscheint in einfacher geschlossener Ärmel tunika, einer Art Kutte, sie aber trägt einen prunkvollen Mantel. Natürlicher fällt bei ihm die sparsame Ösung am Ärmel zur Hand, welche den gebogenen Stab führt, wogegen bei ihr die gewaltsame Ösung am Ärmel zur Hand, welche das Christkind hält, den Faltenstil strapaziert. Elegant gelöst ist, wie ihr Gewandumriss rechts mit einer steigenden Strauchranke zusammenfällt, und ein Gleiches bei ihm links an der gespannten Biegung des grünenden Stabs: das «Ineinanderübergehen der Konturen der einzelnen Bildteile», wie es Edith Nockemann 1940 als «Zeichen der formbestimmenden Kraft des Flächen-

prinzips» gedeutet hat.⁶³ Die kompakten Laubbäumchen sind hier graphisch in Parzellen mit Parallelstruktur verkörperlicht, genauso wie dort der geflochtene Henkelkorb. Ebenfalls kompakt erscheint auf den Kinderköpfen der gekrauste Haarschopf. Die proportional zum Körper auffallend grossen Köpfe der beiden Heiligen – stark ausgebildet beim bärtigen männlichen, minder mächtig bei der gekrönten weiblichen – zeigen dieselben ebenmässigen Physiognomien gelassener Hoheit, mild und schön (worauf zurückzukommen ist). In beiden Kompositionen halten



Abb. 4 Heilige Dorothea. Einblattholzchnitt koloriert (hellgelb, blaugrün, blassrosa), 27,7×19,7 cm. Unikum (Schreiber 1395). Salzburg, um 1410. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 171506.



Abb. 5 Heilige Dorothea. Einblattholzchnitt koloriert (ocker-gelb, karmesin, violett, grau, blassbraun, Sterne mit Mennige aufgemalt), 38×19,5 cm (links stark beschädigt). Unikum (Schreiber 1394). Salzburg, um 1410–1420. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 118118.

sich aufschwingende Bewegung und statuarische Ruhe die Waage. Die Beziehung der Heiligen zum Christkind ist beidemal von verehrungsvoller Zugehörigkeit, von Anmut und Würde geprägt.

Heilige Dorothea (Schreiber 1394, Körner S. 105), Salzburg um 1410–1420 (Abb. 5). Dieser Holzschnitt im grossen Ausmass von 38×19,5 cm, der sich über die Höhe des

ganzen Papierbogens im Kanzleiformat (rund 45×31 cm) erstreckt, zeigt im Faltengehänge mehr Plastizität, eine vertikal gefestigte Statur. Das Haupt erscheint im Verhältnis zum Gewandkörper noch grösser und in der Ausdrucksform – Ruhe und Kraft mit Ernst gepaart – noch näher mit *Christophorus* verwandt. Die Ober- und Unterlider der blickintensiven Augen sind beidemal deutlich konturiert.



Abb. 6 Heiliger Sebastian. Einblattholzchnitt koloriert (hellgelb, blassbraun, blassrosa, ursprünglich Hintergrund grünlich-bräunlich, Sebastians Wunden mit Mennige), 27×20,1 cm. Unikum (Schreiber 1677). Salzburg, um 1410–1420. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 171505.



Abb. 7 Heiliger Erasmus. Einblattholzchnitt nicht koloriert, 27×20,2 cm. Unikum (Schreiber 1410d). Salzburg, um 1410–1420. London, British Museum, Inv. 1904-5-19-1.

Solche stark hervorgehobenen Augenpaare finden sich vor allem in drei zeitgleichen Einblattholzchnitten in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien: *Pietà aus Lambach* (Schreiber 972a, Körner S. 111), Salzburg (?) um 1420 – *Heilige Familie* (Schreiber 637, Körner S. 131), Böhmen-Mähren um 1420–1430 – *Heiliger Hieronymus* (Schreiber 1536, Körner S. 132), Böhmen-Mähren um 1420–1430, hier auch in der Physiognomie des Löwen, dessen Mähnenpracht wie das haarsträubende Wuschelhaupt des *Christophorus* in einer geordneten Büschelstruktur herabrinnt. Die Reifnimben um die grossen Köpfe wirken körperhaft, bei *Christophorus* vom Kreuznimbus des Christkinds überschritten, bei *Dorothea* von einer Blumenranke aus dem Henkelkorb hinterfangen: nur in diesen beiden Blättern eine besondere, subtil artistische Weise der Vergegenständlichung.

Heiliger Sebastian (Schreiber 1677, Körner S. 103), Salzburg um 1410 (Abb. 6). Bestechend erscheint hier die allein

durch den Umriss in verspannten starken Konturen hergestellte Ausdrucksform. Die Grösse des Heiligen richtet sich von der Zehe bis zum Scheitelpunkt im Schluss-Stein über dem Reifnimbus nach einem lapidaren Kompositionsprinzip, welches Körner die «Stabilität des Bildgefüges» genannt hat. Dieser Monumentalisierung ohne schnörkelhafte Kompromisse ist auch *Christophorus* verpflichtet. Die physiognomischen Formelemente sind hier wie dort dieselben, blickintensive Augen mit betonten Ober- und Unterlidern unter den bis zum Jochbogen durchgezogenen Brauenbogen, und eine gebändigte Haarpracht, welche das längliche Gesicht emphatisch con brio umfängt. Beide Heiligen sind abgeklärt, schwerelos, duldsam und standhaft im Glauben.

Heiliger Erasmus (Schreiber 1410d, Körner S. 107), Salzburg um 1410–1420 (Abb. 7). Die Komposition der Umrisse schwebt wie bei *Christophorus* im Papierweiss, nur dreiseitig in den Einfassungslinien verankert auf einem



Abb. 8 Heiliger Christophorus. Einblattholzchnitt, in zwei beschnittenen Exemplaren bekannt, beide nicht koloriert (Schreiber 1355): 24,5×17,5 cm in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. H 1. – 24,4×14,2 cm in Paris, Musée du Louvre, Collection Edmond James de Rothschild, Inv. 2. Schwaben (?), um 1420–1430. Hier abgebildet das Nürnberger Exemplar:



Abb. 9 Heiliger Christophorus. Einblattholzchnitt nicht koloriert, 27,1×19 cm. Unikum (Schreiber 1352). Nachschnitt mit Fehlstellen. Original: Altbayern oder Salzburg, um 1420. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 176-1.

Fundament von materieller Beschaffenheit. Der Betrachter steht auch hier dem Heiligen unmittelbar gegenüber, das unten ausufernde Gelände ist ein Teil seiner Gegenwart. Der Bildaufbau über diesem Vordergrund ist hier von einer kargen, gleichsam bekümmerten Konsonanz, offenbart aber bei *Christophorus*, in der Lineatur natürlicher organisiert, eloquent seine Raffinessen. Der schwebende Vordergrund (der so eindeutig bei keinem der 54 anderen Christophorus-Einblätter des 15. Jahrhunderts vorkommt) verbindet beide Holzschnitte – gewiss nicht von gleicher Hand – zu stilistisch naher Verwandtschaft.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass *Christophorus* am nächsten jenen formal entsprechenden frühesten Heiligenbildern steht, welche gemeinhin als oberdeutsch oder bayrisch und alpenländisch gelten, von Körner 1979 versuchsweise in den Kunstraum Salzburg eingewiesen worden sind und jedenfalls aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen. Die Zugehörigkeit kann durch die gleichartige Komposition in bündiger Lineatur, die gleichbedeutende physiognomische Ausdrucksform und

eine gleichgestimmte, die Kontemplation ermutigende Anschaulichkeit des Andachtsbilds begründet werden. Genaueres bezüglich Entstehungszeit und künstlerische Herkunft wird man für *Christophorus*, eingedenk der Seltenheit vergleichbarer Bilddokumente, kaum erwarten können.

Die frühesten der 54 bekannten druckgraphischen Darstellungen dieses Heiligen in Einzelblättern bis 1500 stehen weiter entfernt. Das vermutlich schwäbische Blatt um 1420–1430 (Schreiber 1355, Körner S. 122), als Fragment in zwei Exemplaren erhalten, gibt schon einen Begriff von kantiger Spätgotik diesseits des Weichen Stils (Abb. 8): mit rahmender Fels- und Baumkulisse, dem Fisch in Wasserwellen, ohne Eremit eine Komposition von ähnlich bezwingender Einfachheit. Die künstlerische Herkunft ist eine andere, der physiognomische Ausdruck erdverhaftet, nicht überirdisch entrückt, und auffallend ein schmaler Gewandkörper, zierlich im Verhältnis zur Kopfgröße – kein Riese, ein bedrückter Christusträger wadet im Fluss. Nicht wesentlich anders, nur weicher und schlichter, gebückter mit



Abb.10 Heiliger Christophorus. Einblattholzchnitt koloriert (blassgelb, hellbraun, stumpfkarmin, grün, rot), 28,3×20,1 cm. Unikum (Schreiber 1350a). Vermutlich Seeschwaben oder Altbayern, um 1430–1440. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 120-1908.



Abb.11 Heiliger Christophorus aus der Kartause Buxheim. Einblattholzchnitt koloriert (gelb, grün, blau, braunviolett), 29,3×20,5 cm. Unikum (Schreiber 1349). Oberrhein, datiert 1423. Manchester, John Rylands University Library. (Zur Datierung vgl. Anm.67).

krummerem Baumstamm, präsentiert er sich auf dem kleinen, im niedersächsischen Kloster Wienhausen bei Celle als bislang letzter (54.) Christophorus 1953 gefundenen Blatt aus Nürnberg von 1421/22.¹

Das nach Altbayern oder Salzburg zugewiesene bedeutende Blatt um 1420 (Schreiber 1352, Körner S. 114) ist nur als Kopie überliefert, stilistisch daher nicht schlüssig (Abb. 9). Immerhin bringt ein spannungsvoller Kontrast zwischen dem geknickten Baumstamm in der Diagonale und einer gegensätzlichen Blickrichtung des Heiligen über dem extrem breitgeformten Gewandkörper – schon knitterig im Gefält – die Riesenkraft zum Ausdruck, wodurch der vordergründige Eremit zum Verschwinden klein an den Rand gedrängt wird. Der Erfinder des wohl grossartigen Urbilds war, ebenfalls diesseits des Weichen Stils, mit einer dramatischen Interpretation der Legende beschäftigt.

Von einem späteren, vermutlich nach Seeschwaben oder Altbayern gehörigen Blatt um 1430–1440 (Schreiber 1350a, nicht in Körner) kann angenommen werden, dass es eine merkwürdige Sonderstellung einnimmt (Abb. 10).⁶⁴ Einerseits befremdlich: der archaisierende Bildaufbau mit klumpenförmigen Felskulissen, aber durch beginnende Parallelschraffur naturalistisch intendiert, simple Abbiatur der Gewandfalten ohne den eigenbedeutsam kalligraphischen Duktus der Frühzeit, vereinfachtes Arsenal ohne Fisch und Eremit, ein auf die Riesengestalt konzentriertes gegenständliches Angebot. Andererseits bestechend: die botanische Charakterisierung des Baumstamms durch Eichenlaub und Eicheln, die ausladend flatternden Gewandsäume vom Heiligen und vom Christkind (dessen Segensgestus den wesenlosen Heiligenschein durchbricht) als Pathosformel für Urgewalt, ein progressiver Zug, der

die entschieden artistischen Christophorus-Schöpfungen in der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts von Albrecht Dürer bis Jost Amman (mit allerlei Attributen und Nebenbedeutungen) vorwegnimmt.⁶⁵ Vorausweisend auch das Kuriosum der mit übertriebener Gebärde sichtbar gemachten Geschlechtsteile des Christkinds, eine Konzession an die spätgotische Detailfreude, und nahebei die grimmige Physiognomie dessen, der von leichter Hand (der Linken des Heilands) bezwungen wird, aber nicht erfreut scheint – ein kraftvoller Greis, doch seelisch leidend, für sich kein anbetungswürdiger Anblick. Indessen wandelt sich der furchtbare Riese durch die Kontemplation des Betrachters zum gutmütigen Stoffel oder Töpel, der durch Glaubenskraft bewegt wird und als Nothelfer dienen kann. Wie denn sowohl dieser hybride, einer Karikatur angenäherte Heilige als auch der *Schöne Christophorus* des Weichen Stils als Andachtsbild gleichermassen wirksam sein konnten, ist schwer verständlich und soll nicht weiter untersucht werden.

So bleibt übrig der Blick auf den berühmten, wohl ober-rheinischen *Buxheimer Christophorus* von 1423 (Schreiber 1349), das nach dem Fundort in der Kartause Buxheim bei Memmingen benannte Leitfossil für die Frühzeit des Holzschnitts (Abb. 11).⁶⁶ Dieses erste datierte druckgraphische Blatt der Kunstgeschichte wurde 1769 entdeckt, bald auch kopiert und schon im 19. Jahrhundert wissenschaftlich diskutiert, dagegen das wenig frühere (und bisher einzige durch die Papierforschung datierbare) von 1421/22, der *Wienhäuser Christophorus*, erst 1953 aufgefunden¹ – nicht zufällig beidemal ein Christophorus, der 1. und 54. bekannte Einblattholzschnitt des im 15. Jahrhundert vielgebrauchten Heiligen.¹²⁴ Das Datum 1423 am Schluss der Bildunterschrift, *Millesimo cccc° xx° tercio*, dürfte das Entstehungsjahr bezeichnen – allerdings nicht eigentlich dieses, vielmehr das damals vom neuen Papst Martin V. in Rom abgehaltene Heilige Jahr, das unzählige Pilger unter dem Schutz des Christophorus nach Rom zog.⁶⁷ Demgegenüber ist ein mit Jahrzahl 1418 noch früher datierter, ebenfalls oberrheinischer Einblattholzschnitt der *Maria im Paradiesgarten* sicher erst nach der Jahrhundertmitte entstanden.⁶⁸

Zwischen dem heiteren Konzertstück dieser frühen Spätgotik anno 1423 und seinen ernstgestimmten Vorgängern im Klang und Ausklang des Weichen Stils (Abb. 4 bis 7) liegt schon ein weiter Abstand. Der formbezeichnende Umriss wird mit schattierender Parallelschraffur angereichert, mithin als Träger der Bildstruktur entlastet. Der Bildaufbau erinnert noch an die erste Stilstufe, aber schon flattert als Pathosformel der geblähte Mantelsaum des Heiligen, der das Christkind mit spürbarer Dynamik dorthin führt, wo ein Eremit vor der glöckchenbestückten Kapelle hoffnungsvoll die Laterne hebt. Die Hände des Riesen umklammern ein fremdartiges Gewächs, eine veritable Palme mit Früchten zum Zeichen, dass er, der Starke, den Lebensbaum im fremden Morgenland selbst enturzelt hat. Ringsum erzählt ein anekdotischer Künstler Episoden, die das Andachtsbild weltlandschaftlich beleben: Ein

Feldhase guckt aus dem Bau, ein Bauer nähert sich auf beladenem Esel der Kornmühle (mit oberschlächtigem Wasserrad), von der ein anderer mit geschultertem Sack zur strohgedeckten Hütte hinauf stapft – vielleicht ein Hinweis auf eine durch Fürbitte des Heiligen erhoffte gute Ernte der Feldfrucht. Dieser Christophorus ist kein leidender Greis, hier schreitet ein selbstbewusster Kerl in seinen besten Jahren als Unternehmer zuversichtlich vom einen Ufer zum andern. Solange der mit seiner grünen Palme und Christkind als Kompass die Fluten durchmisst und ein Betrachter dies verinnerlicht, wird plötzlicher Tod vereitelt, wie das holprige lateinische Distichon ausweist: *Cristofori faciem die quacumque tueris / Illa nempe die morte mala non morieris* – an welchem Tag auch immer du die Gestalt des Christophorus anschaut, an dem sicherlich wirst du einen bösen Tod nicht sterben. Hier wird alles deutlich ausgesprochen, wörtlich und bildlich, und das Vergnügen am Bild ist gross. Wogegen im früheren, vergeistigten Bildentwurf des Weichen Stils (Abb. 1) der Betrachter zur Konzentration angeleitet wird, indem die gesegneten Baumkronen eine leitmotivische Kette bilden, die zur Laterne hinführt, welche als Zeichen des Heils rot auf ihrem Gipfel brennt.

Provenienz

Das tannene Brettstück, mit dem der Einblattholzschnitt des *Schönen Christophorus* bis zum 20. Jahrhundert verbunden war, stammte aus dem Schloss Hegi bei Winterthur. Das Gebäude war von 1588 bis zum Ende des Ancien Régime 1798 Sitz einer Obervogtei der Stadt und Republik Zürich, danach in privaten Händen, seit 1915 Eigentum des Historikers Friedrich Hegi (1878–1930). Dieser liess es restaurieren und bewohnte das Schloss, indem er es mit neuerwerbener Ausstattung (zugehörigem wie fremdem Inventar) denkmalpflegerisch historisierend in das ideale Spätmittelalter zurückverwandelte.⁶⁹ 1922 mit dem gleichnamigen Dorf zu Winterthur eingemeindet und seit 1947 städtisches Museum der Wohnkultur des 15. bis 18. Jahrhunderts, gehört Hegi heute «sowohl in bezug auf das Äussere wie das Innere zu den am besten erhaltenen spätmittelalterlichen Feudalbauten der Ostschweiz».⁷⁰

Die um 1200 erbaute Wasserburg bestand bis nach Mitte des 15. Jahrhunderts aus einem dreigeschossigen Wohnturm in Buckelquadermauerwerk mit Eingang über den Vorratsräumen, zum dritten Geschoss (mit Kemenate und Feuerstelle) und zum vierten (mit Ritterstube), das bis 1707 als hölzerner Obergaden unter Walmdach bekrönend vorkragte.⁷¹ Die Herren von Hegi, als Gefolgsleute der Grafen von Kyburg und Ministerialen der Habsburger begüterte Kleinadlige von Ritterstand, traten 1225 mit Wetzel I. urkundlich in Erscheinung.⁷² Dessen Enkel Hug I. war seit 1285 für die Konstanzer Abtei Petershausen Meier von Wiesendangen. Dieses Amt, bis zum Aussterben derer von Hegi 1493 ein Erblehen des Domstifts Konstanz, gehörte noch bis 1798 zum Schloss Hegi. Der Chronist

Ulrich Richental verzeichnete in den 1420er-Jahren zwei Enkel von Hug I., die Brüder Wetzell III. (tot 1416) und Hug IV. (gestorben um 1450), als Teilnehmer am Konzil von Konstanz (1415–1418): «Wetzell Hug von Hego.»⁷³

Eine der beiden Töchter von des letzteren Sohn Hug V. ultimus (um 1410–1493), Barbara (gestorben 1513), heiratete in den 1450er-Jahren Jakob von Hohenlandenberg-Greifensee aus dem vormals mächtigen zürcherischen Ministerialengeschlecht, wodurch Schloss und Herrschaft Hegi bis um 1530 im Eigentum ihrer Söhne blieben: Ulrich von Hohenlandenberg (vor 1460–1509) und Hugo von Hohenlandenberg (um 1460–1532), seit 1496 Bischof von Konstanz.⁷⁴ Diese gestalteten den mittelalterlichen Turm und das anstossende, 1457/59 von ihrem Vater oder dessen Schwiegervater Hug V. von Hegi errichtete Wohngebäude, heute Ritterhaus genannt, durch Innenausbau zum komfortablen Landsitz.⁷⁵ Bischof Hugo setzte um 1530 seine Nichte Barbara, die mit Junker Kaspar I. von Hallwil (1485–1564) verheiratet war, einem Neffen des Schwagers ihrer gleichnamigen Grossmutter, als Erbin von Schloss Hegi ein. Kaspar von Hallwil wurde von Hugos Nachfolger Johann von Lupfen (1487–1551), der als Bischof von Konstanz 1532–1537 in Meersburg residierte (wo die folgenden bis 1803 blieben), 1536 mit Schloss Hegi belehnt. Dadurch sollte das von ihm zur bedeutenden Gerichtsherrschaft ausgebaute Territorium auch nach dem Verkauf des Schlosses durch die Erben an die Stadt Winterthur 1587 – den Zürich sogleich an sich zog, um hier eine Vogtei einzurichten – bis 1798 ein «katholischer Stachel im reformierten Fleisch Zürichs» bleiben.⁷⁶

Vor Zeiten also wurde das tannene Brettstück, der Träger des Einblattholzschnitts, etliche Mal überklebt, erstmals im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts (mit einer Maureskenpapiertapete), letztmals im 18. Jahrhundert (mit einer Buntpapiertapete), und in der Folge – immer angenommen, dass es dauernd im Burg- und Schlossareal geblieben ist – wohl mehrmals rezykliert. Es diente zuletzt als Füllung beim Einbau eines Taubenschlags unter dem Dachgebälk in der Nordostecke des 1457/59 errichteten Ritterhauses. Dies geschah vielleicht schon im 19. Jahrhundert, wahrscheinlich aber erst zur Zeit der Wiederherstellung zur Wohnlichkeit durch Friedrich Hegi seit 1915. Der Taubenschlag wurde vor einigen Jahren, längst ungenutzt und räumlich unbrauchbar, zum Abbruch freigegeben, seine Bestandteile wurden der Dereliktion zugeführt.¹⁵⁷ Das tannene Brettstück kam, zusammen mit anderen Brettern und Latten in Form von wiederverwendeten alten Türen, Schrank- und Täfelteilen, in die Abfallmulde. Woraufhin derjenige, der es in Besitz nahm, unbewusst die Entdeckung des *Schönen Christophorus* herbeiführte, indem er sich vornahm, das Überzugspapier des Bretts vor Vernichtung zu bewahren.

Wo befand sich das Brettstück ursprünglich? Dass es erst von Friedrich Hegi als Antiquität erworben und im restaurierten Schloss integriert worden wäre, ist denkbar, doch wenig wahrscheinlich. Sammelte doch dieser Schlossherr zur Bereicherung seines retrospektiven Gesamtkunstwerks

nur spätmittelalterliche Gegenstände, darin konsequenter als der nicht minder verdiente Wiederhersteller Eduard Bodmer (1837–1914) auf Schloss Kyburg.⁷⁷ Ein Brettstück mit Tapetenpapier des 18. Jahrhunderts dürfte ihn kaum interessiert haben. Also sei die Provenienz Burg Hegi, erstes Viertel 15. Jahrhundert, als Hypothese weiter verfolgt.

Der für ein Andachtsbild geeignete Ort, an dem der *Schöne Christophorus* anfänglich – eingedenk seines Formats – wohl an der Wand sichtbar war, befand sich im Turm, vermutlich im hölzernen Obergaden, der wahrscheinlich nach dem Brand von 1707 durch das heutige, steinerne vierte Geschoss unter neuem Walmdach ersetzt worden ist.⁷⁸ 1457/59 wurde das weitläufige Wohngebäude nebenan in Fachwerk errichtet.⁷⁵ Damals oder auch später, nach den Um- und Ausbauten durch die Hohenlandberger 1491/96, dürfte das Andachtsbild (noch immer mit Sakralfunktion) dorthin versetzt worden sein. Jedenfalls ist es 1707 nicht verbrannt. Im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde der Heilige durch eine darüber geklebte Tapete, mit Rosetten im zeitgemässen Maureskenstil (Abb. 2), unsichtbar gemacht. Dies geschah spätestens 1588 (aus konfessionellen Gründen) unter dem ersten zürcherischen Obervogt Hans Heinrich Scheuchzer (1540–1604), der das neu erworbene Schloss zum Verwaltungssitz renovierte,⁷⁹ vielleicht aber schon früher (aus ästhetischen Gründen) unter dem 1564 verstorbenen Kaspar I. von Hallwil, der die Nichte des kunstsinnigen Konstanzer Bischofs Hugo geheiratet hatte, denn er war in Hegi seit 1521 zwar nur sporadisch in Person, doch «über Jahrzehnte präsent».⁸⁰

Indessen ist nicht ohne weiteres anzunehmen, dass der Holzschnitt in seiner Sakralfunktion über ein Jahrhundert lang in Hegi immer sichtbar an der Wand klebte. Der materiell vorzügliche Erhaltungszustand steht einer solchen Vermutung eher entgegen. Man weiss, dass die Herren von Hegi den Turm, nach dem sie sich nannten, kaum längere Zeit ständig bewohnten, sondern den bequemeren Aufenthalt in ihren Stadthäusern in Schaffhausen, Winterthur, Frauenfeld oder woanders in der Ostschweiz bevorzugten.⁸¹ Der *Schöne Christophorus* könnte nun sowohl von Wetzell III. oder Hug IV. als Andachtsbild aus Konstanz mitgebracht, oder auch erst etwa vom prachtliebenden Bischof Hugo als ein Sammlerstück mit Kunstwert in Hegi angebracht worden sein. Wie auch immer – das Ritterhaus war Ende des 19. Jahrhunderts längst leergeräumt, wie Heinrich Zeller-Werdmüller 1890 bezeugte: «Die Gemächer desselben enthalten leider gar nichts Altes mehr, unversehrt sind einzig die Räume des Eckthürmchens», also die beiden spätgotischen Hauskapellen.⁸² Vermutlich war das Brettstück schon damals nicht mehr Wand, sondern herausgelöst irgendwo deponiert.

Irgendwann wurde der *Schöne Christophorus* aus der Sakralfunktion entlassen und im späteren 16. Jahrhundert überklebt, so wie die Fresken des alten Glaubens an den Kirchenwänden durch Übertünchen zwar nicht vernichtet, doch zum Verschwinden gebracht worden sind. Wer dann

in Hegi wohnte, ahnte nicht, dass hier ein Heiligenbild aus den Anfängen der europäischen Druckgraphik verborgen war. Die erhalten gebliebenen Einblattholzschnitte der Frühzeit wurden denn auch gewöhnlich als Klebebilder von handschriftlichen Büchern, in den Buchdeckeln oder als unsichtbare Makulatur im Bucheinband, nicht von hinterklebten Tapeten zum Vorschein gebracht. Das tannene Brettstück aber, das den *Schönen Christophorus* trug, ist nicht mehr vorhanden. So sind über dessen Erscheinungsweise als Andachtsbild an der Wand eines Wohnraums, als Täfer-, Tür- oder Schrankfüllung, in einem Kasten oder einer Truhe oder gar auf dem Flügel eines kleinen Hausaltarretabels als Gemälde-Surrogat, keinerlei begründbaren Aussagen möglich.

Vom frühen Bildruck

Gedruckte Kunst ist Handelsware, sucht und findet ein Publikum schon um 1400 auf dem öffentlichen Marktplatz der Städte. In der Forschung über den frühesten europäischen Bildruck im Holzschnitt⁸³ blieb lange Zeit umstritten, wann und wo, von wem, für wen und warum dies zum ersten Mal der Fall war. Man gelangte schliesslich, im Lauf des 20. Jahrhunderts, zur Übereinstimmung, dass darüber nicht mehr zu streiten ist.⁸⁴ Einigkeit besteht aber nur in der Einschätzung der ersten Produkte reiner Umrissform, von ondulierter und rotunder Lineatur aus der ersten Stilstufe im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, als «hohe Kunst», wie Otto Fischer 1943 bündig feststellte.⁸⁵ Schon Paul Kristeller betonte 1905 die «gute künstlerische Schulung» der anonymen Verfertiger.⁸⁶ Elfried Bock hob 1922 die «Einfachheit von ergreifender Kraft», ja «ergreifende, stille Grösse jener frühen Werke» hervor,⁸⁷ Friedrich Winkler gab 1952 die «eindrucksvolle Hoheit» und «wuchtige Feierlichkeit» dieser «grossartigsten Leistungen graphischer Kunst» zu bedenken,⁸⁸ Walter Koschatzky rühmte 1972 die «ikonenhafte Gültigkeit» solcher «meistbewunderten Leistungen linearer Ausdruckskunst».⁸⁹ Sie zeigen also – mit den autoritativen Worten von Arthur Mayger Hind (1880–1957), Keeper of Prints and Drawings am British Museum von 1933 bis 1945 – «a dignity of style that is hardly matched in quality until Dürer».⁹⁰ Hier zu Beginn des Jahrhunderts, das die Neuzeit ankündigt, das farbige Gemälde-Surrogat in ersten Meisterwerken «von so überragendem Kunstwert, dass wir eine noch vorausgehende Zeit der Entwicklung annehmen müssen»⁹¹ (wovon keine Belegstücke überliefert sind) – und dort, am Ende des Jahrhunderts, mit Albrecht Dürers *Apocalypsis cum figuris* (1498) schon der Zenit schwarzweisser Bibelillustration.

Wer waren die Produzenten, wer die Konsumenten? Schon Karl Heinrich von Heineken (1707–1791), der vielwissende Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden, vermutete 1771, der Bildruck im Holzschnitt sei in den Werkstätten der Kartenmacher, Verfertiger von Spielkarten, und Briefmaler, Verfertiger von Heiligenbildern, also

bei den frühesten Künstlern von Gebrauchsgut auf Papier im Lauf des 14. Jahrhunderts entstanden.⁹² Die Forschung ist nur so weit fortgeschritten, um die Arbeitsleistung verschiedener Berufszweige benennen, ohne jedoch in der Stammfolge einen Kausalnexus herstellen zu können: Kartenmacher und Briefmaler, Reisser und Formschneider, Heiligendrucker, Briefdrucker, Aufdrucker, Bild- und Maldrucker sind alle die anonymen Künstler auf dem Boden des Handwerks, woraus der Holzschnitt gewachsen ist.⁹³ Immerhin konnte Hellmut Rosenfeld 1990 auf jenen von Paul Kristeller 1905 aus «einer noch nicht veröffentlichten Urkunde» zitierten Federico di Germania⁹⁴ hinweisen, der 1395 in Bologna wegen Falschmünzerei verfolgt worden war, weil er «cartas figuratas et pictas ad imagines et figuras sanctorum» verkauft, also Spielkarten und Heiligenbilder nicht nur gemalt, sondern mit «Holzmodeln» hergestellt, somit auf Sammelbogen italienischen Papiers (im Kanzlei-format rund 45 × 31 cm) gedruckt hatte.⁹⁵

Demnach ist schon vor 1400, genauer im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, der Bildruck im Holzschnitt nicht allein in Nürnberg – wo der Herrscher Ulman Stromer 1390 an der Pegnitz die erste Papiermühle Deutschlands eingerichtet hat¹ – oder bloss irgendwo in den Klöstern Oberbayerns, Böhmens, der Steiermark in Aufschwung gekommen, sondern in den grossen Handelsplätzen des Kontinents mehr oder weniger gleichzeitig in Erscheinung getreten, überall da, wo Märkte waren, auf denen Spielkarten und Andachtsbilder gleich den Textilien als neuartige Erzeugnisse der Manufaktur zum Vergnügen wie zur Erbauung abgesetzt werden konnten. Als Konsumenten (Verbraucher) und Rezipienten (Betrachter) fanden sich sowohl der «gemeine Mann» als auch die höheren weltlichen und klerikalen Kreise des Adels.⁹⁶ In den Weltstädten Paris, Brügge und Gent, Venedig und Prag, in Köln, Lübeck und Strassburg, in Danzig, Breslau, Ulm und Wien, in Erfurt, Augsburg und Frankfurt am Main, in Basel, München und Salzburg,⁹⁷ da überall kamen Spielkarten und Einblattholzschnitte mit Andachtsbildern wie eine Sturmflut über die Leute. Ihre heutige Rarität und Kostbarkeit steht im umgekehrten Verhältnis zum damaligen Massenauftritt jeweils in Hunderten, durch immer neue Varianten in Tausenden von Exemplaren.⁹⁸

Wenngleich die frühen Einblattholzschnitte als Massenware bei den Kunstsammlern des 15. Jahrhunderts offensichtlich geringe Wertschätzung fanden,⁹⁹ sind ihre Urheber weniger im streng handwerklichen Umfeld von Winkeldruckern (*avant la lettre*), vielmehr in den Sphären der schöpferisch bildenden Kunst zu vermuten. Max Jacob Friedländer nannte sie 1917 «Buchzeichner», Friedrich Winkler 1952 schlicht «Maler».¹⁰⁰ Elfried Bock begründete 1922 die Meinung, dass Reisser und Formschneider der Frühzeit in einer Person zu denken seien, mit seiner tatsächlich zutreffenden Beobachtung des Einklangs von Wollen und Können, «weil der hohe Stil der Zeichnung und die geschmeidige Technik ineinander aufgehen».¹⁰¹ So hat man denn wiederholt ihre Leistung hoher Abstraktion gewürdigt, welche darin besteht, die zweidimensionale

gemalte Erscheinungsform des Vorbilds in die zweidimensionale graphische Ausdrucksform des Nachbilds umzuwandeln.

Der stilbewusste Zeichner des Weichen Stils pflegt eine «lineare Melodik»,¹⁰² welche die Leitlinien gegenüber der Schattierung in Parallelstrichen, Kreuzlagen oder Häkchen entschieden bevorzugt. Zwei Werkzeugzeichnungen unterschiedlicher Prägung – eine Federzeichnung der *Heiligen Magdalena* in Paris, salzburgisch, 1410 datiert,¹⁰³ und eine Silberstiftzeichnung der spinnenden *Maria mit Jesusknabe* in Basel, süddeutsch aus derselben Zeit¹⁰⁴ – zeigen dieselbe linear herausgehobene Plastizität als Ideal der Ausdrucksform, wie sie den kühn in künstlerisches Neuland vorstossenden anonymen Meistern der frühen Einblattholzschnitte vorschwebte. Sie schufen (nicht anders als die späteren Artisten des japanischen Farbholzschnitts oder die erfindungsreichen Comiczeichner des 20. Jahrhunderts) aus der gegebenen Prämisse des Weglassens *de necessitate virtutem*, in äusserster Konsequenz aus der Not eine Tugend machend, die ersten eigenbedeutsamen Kunstwerke der Druckgraphik, wie es Max Jacob Friedländer (1867–1958), einsichtsvoller Betrachter und Kenner par excellence, 1917 mit unnachahmlicher Prägnanz formuliert hat: «Der Stil der frühesten Holzschnitte ist rein ausgeblendet im Zwange der Technik.»¹⁰⁵

Diese qualitativ hochstehenden Produkte, schwarze Handpressendrucke¹⁰⁶ auf bestem Papier, plakativ koloriert, von ihren Urhebern wie Münzen vervielfältigt und von Marktschreibern feilgeboten, müssen durch ihre Modernität sensationell gewirkt haben, obzwar darüber keinerlei Berichte vorliegen. So erscheint nicht zufällig ein *Heiliger Christophorus* zweifellos niederländischer Machart – ähnlich dem hier präsentierten *Schönen* (Abb. 1), doch im Breitformat, und mit apotropäischen Zeilen wie der *Buxheimer* (Abb. 11) – als Dernier Cri auf einer vermutlich von Willem van Tongeren im Atelier seines Meisters Robert Campin in der flandrischen Stadt Tournai um 1425/28 gemalten Verkündigungstafel, mit Siegellack an der Kaminwand befestigt, zum Zeichen, dass Maria mit der Empfängnis Christusträgerin geworden ist.¹⁰⁷ Wenn aber einerseits der *Schöne Christophorus* von Hegi (Abb. 1) stilistisch jenen Andachtsbildern am nächsten steht, welche dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angehören (Abb. 4 bis 7), andererseits die Brüder Wetzlar III. von Hegi (tot 1416) und Hug IV. von Hegi (gestorben um 1450), einstige Bewohner des Fundorts, im gleichen Jahrzehnt am Konzil von Konstanz weilten,⁷³ welches am 5. November 1414 eröffnet und am 22. April 1418 aufgelöst worden ist, scheint es angebracht, auf diesen damals wahrscheinlich wichtigsten europäischen Markt für die neuen Bilddrucke hinzuweisen.

Vom Konstanzer Konzil

Die grösste Menschenversammlung des ausgehenden Mittelalters verfolgte während dreieinhalb Jahren in 45

Sessionen drei Ziele: Wiederherstellung der kirchlichen Einheit (*causa unionis*), Bekämpfung häretischer Lehrmeinungen (*causa fidei*), Erneuerung der Kirche an Haupt und Gliedern durch kuriale Umgestaltung, fiskalische Massnahmen und periodische Einberufung weiterer Generalkonzilien (*causa reformationis*). Im Abendländischen Schisma herrschten seit 1378 zwei und seit 1403 drei Päpste nebeneinander, zuletzt Pedro du Luna (starb 1423), ein spanischer Jurist, seit 1394 als Gegenpapst Benedikt XIII. für die Avignoneser Obediens, Angelo Correr (starb 1417), ein Venezianer Theologe, seit 1406 als rechtmässiger Papst Gregor XII. für die Römische Obediens – beide am Konzil von Pisa 1409 für abgesetzt erklärt –, und Baldassare Cossa (starb 1419), Neapolitaner, ursprünglich Seemann, seit 1402 Kardinal und seit 1410 als zweiter Konzilspapst der Pisaner Obediens unter dem Namen Johannes XXIII. im Besitz des Kirchenstaats. Als *advocatus ecclesiae* trat König Sigismund von Luxemburg (1368–1437) auf den Plan, hochgebildet und geborener Diplomat, 1387 König von Ungarn, 1410 König des Reichs und 1414 in Aachen zum Rex Romanorum gekrönt, der dann in Rom 1433 gekrönte Kaiser. Sigismund war, mit leichter Zunge in sechs Sprachen und natürlicher Autorität begabt, durch sein Amt und seine Persönlichkeit auf dem Konzil der Herr des Geschehens.

Er erreichte die *cessio omnium*, den Rückzug der drei Papstprätendenten durch Absetzung oder Abdankung, und am 11. November 1417 die Wahl des gleichaltrigen, ihm genehmen römischen Kardinals Odo Colonna (1368–1431) zum neuen Papst der vereinigten Obedienzen: Martin V., der nachmals Rom durch Ghiberti, Gentile da Fabriano, Pisanello und Masaccio verschönern liess und 1431 noch das Reformkonzil von Basel einberufen sollte. Die *causa fidei* wurde dramatisch ausgetragen, aber nicht gelöst. Zwei radikale böhmische Reformatoren, welche in der Nachfolge von John Wiclif (um 1320–1384) die Suprematie des Papstes bestritten, starben den Ketzertod am kleinen Brühl vor der Stadt auf dem Scheiterhaufen, Jan Hus am 6. Juli 1415 und Hieronymus von Prag am 30. Mai 1416. Die Reformbeschlüsse des ökumenischen Konzils wurden nach der Wahl Martins V. mehr oder weniger stillgelegt.¹⁰⁸

Konstanz, die Bischofsstadt von damals gegen 8000 Einwohnern mit ausgedehnter Diözese, worin südlich des Rheins Zürich (von annähernd gleicher Grösse) den ersten Rang innehatte, war eine der reichsten Städte Schwabens, Handelszentrum für das Leinengewebe («tele de Constancia») mit Fernverbindungen über ganz Europa, insbesondere nach Italien. Hier befanden sich bei der Domschule, in zwei Chorherrenstiften und fünf Männerklöstern beträchtliche Ressourcen von Schreibern, konzentrierte sich ein kapitalkräftiges Patriziat, existierte ein günstiges Klima von spiritueller Kompetenz, merkantiler Potenz und Rechtssicherheit.¹⁰⁹ Für alle Aktivitäten am und rund um den internationalen Kongress ermittelte der Konzilschronist Ulrich Richental¹¹⁹ die quasi exakte Zahl von 72460 Personen, was im Verlauf der dreieinhalb Jahre nicht unmöglich scheint, doch nicht nachprüfbar ist. Der zeit-

genössische Beobachter Nikolaus Elstraw, Sekretär des Herzogs Ernst von Österreich, zählte nahezu 6000 Anwesende allein für die konziliaren Belange, einschliesslich 1500 Bedienstete, 1700 «simplices presbyteri», also niedere Kleriker, und 346 «hystriones, pusunatores et eorum similes», also Schauspieler, Gaukler und Musikanten (die natürlich Schaulustige von weitem anlockten), sowie jene 700 Dirnen, welche auch Richental erfasste.¹¹⁰

Der Historiker Joseph Riegel verzeichnete 1916 aus den Quellen die Gesamtzahl von 2290 Teilnehmern im engeren Sinn, darunter einerseits 32 Exponenten der höchsten hierarchischen Stufe (Päpste, Kardinäle, Patriarchen, Legaten), 18 Erzbischöfe (mit 9 Prokuratoren), 117 Bischöfe (mit 25 Prokuratoren), 11 Ordensgenerale und -provinziale, 108 Äbte, 147 Häupter und Gesandte kirchlicher Korporationen, 335 kuriale Beamte sowie 27 Universitätsprofessoren (Theologen), andererseits 92 Spitzen der weltlichen Gewalt (der römische König, 27 Herzöge, 26 Grafen, 38 Fürstengesandtschaften) nebst 195 Vertretern der Städte und 1176 Angehörigen des niederen Adels (die beiden Brüder von Hegi eingeschlossen). Unter diesen allen, die zweifellos lesen, rechnen und schreiben konnten, befand sich mit nachweislich 409 universitär gebildeten Klerikern, also mindestens 18 % Intellektuellen, die des Lateinischen mächtig waren, gemessen an der Gesamtbevölkerung ein überproportional grosser Teil der kulturellen Elite Europas.¹¹¹ Daneben wirkten am Ort Hunderte, vielleicht Tausende von zugewanderten Kaufleuten, Handwerkern und Gewerbetreibenden aller Art, Fuhrleuten und Knechten, für eine mehr oder weniger bestimmte Zeit in ständigem Hin-und-Her-Fahren, nicht zu vergessen die einflussreichen Faktoren der italienischen Banken, bei diesen der junge, schwerreiche Cosimo de' Medici, später Machthaber der florentinischen Republik und grosser Mäzen der Künste.

Unter den Akteuren und im gelehrten Tross der Kurialen oder sonstigen Dienstleute, die sich zeitweilig am Konzil aufhielten, standen im inneren Zirkel so bedeutende Köpfe wie die doktrinären Wortführer Pierre d'Ailly, einer der Urheber des Konziliarismus, und Guillaume Fillastre, der scharfsinnige Kommentator des Konzils, welche die gewichtigste Delegation von 400 «personas honestas»¹¹² anführten, sowie Jean Le Charlier genannt Gerson, der glänzende Kanzler der Sorbonne, alle Vertreter des Nominalismus; umtriebige Staatsmänner wie der reformorientierte Robert Hallam, Bischof von Salisbury, und sein Nachfolger Henry Beaufort, Bischof von Winchester, ein Finanzgenie; aus Italien eifrige Altertumsforscher wie der Byzantiner Manuel Chrysoloras, der erste Griechischprofessor der Renaissance, der Mailänder Erzbischof Bartolomeo della Capra, ein Handschriftenjäger, die berühmten Humanisten Leonardo Bruni, der Aretiner, und Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, der Florentiner; in den äusseren Rängen der sprachmächtige Lyriker Oswald von Wolkenstein, ein Tiroler Adliger, und der populäre letzte Sangspruchdichter Conrad Muskatblut, ein fahrender Sänger; insgesamt vom Paduaner Professor des Kanonischen Rechts, Kardinal Francesco Zabarella, über den Evangelisten des

Jan Hus, Petr z Mladenovic, bis zum klugen spanischen Hofnarren Mossen Borra unzählige Koryphäen verschiedenster Observanz.¹¹³

Das Konzil diente somit als Umschlagplatz nicht nur für die aktuellen Lehrmeinungen und Nachrichten oder Gerüchte der Prälaten, die da zusammenstiessen, sondern auch für die «gewaltigen Literaturmassen, die unmittelbar durch die konziliaren Bestrebungen und Bewegungen ins Leben gerufen wurden»: Paul Lehmann, ein Philologe und Bibliotheksforscher, beleuchtete 1920 die Schreibwut und Schriftflut ungezählter Berufsschreiber, welche anlässlich des Constantiense – vierzig Jahre vor Anbruch des Buchdruckzeitalters – Schriftstücke und Codices aller Art vervielfältigten, darunter vorzüglich auch die in umliegenden Klosterbibliotheken behändigten Handschriften mit Texten antiker und klassischer, philosophischer und theologischer Autoren (Meyers 1881 entstandene Novelle *Plautus im Nonnenkloster* lässt grüssen), wodurch «starke Bücherströme von Konstanz nach England, Spanien und Frankreich flossen» – von Deutschland und Italien zu schweigen.¹¹⁴ Der Historiker Jürgen Miethke brachte 1981 auf den Punkt, wie die Neuzeit im brodelnden Schmelztiegel des Geistes an diesem einen Ort in «geschlossenen Öffentlichkeiten» heranreifte: «Dass auf dem Konzil gebildete Kleriker monatelang, ja jahrelang beieinander sassen und ihre Texte, die sie aus dem lokalen Überlieferungszusammenhang ihrer Herkunft von überall her in Europa mitbrachten, untereinander austauschen und nach Lust und Vermögen entweder selber abschreiben oder von den «clerici» ihres Gefolges oder auch von Lohnschreibern abschreiben lassen konnten, das macht einen guten Teil der elektrisierenden Wirkung des Konzils auf die Intellektuellen Europas verständlicher.»¹¹⁵

Man sollte denken, dass damals in Konstanz neben dieser «gleichsam mikrokosmischen Fokusfunktion»¹¹⁶ für die Schriftlichkeit auch ein Brennpunkt für die Bildlichkeit wahrzunehmen war. Hier wie nirgendwo sonst konnte sich der Markt für so unerhört neuartige Andachtsbilder wie die beiden *Heiligen Dorotheen* (Abb. 4 und 5) bei Gebildeten wie Schreibunkundigen eröffnen und entfalten. Kunstgeschichtlich sichtbar geblieben sind nur zwei, für die Stadt allerdings denkwürdige Ereignisse von Bildlichkeit. Zum einen die Gesamtausstattung der Augustinerkirche (seit 1812 Dreifaltigkeitskirche) mit grandiosen Fresken, welche König Sigismund am 27. Mai 1417, zum Dank für die Gastfreundschaft des Klosters, bei den sonst unbekanntem Konstanzer Malern Heinrich Grübel, Kaspar Sünder und Johan Lederhoser in Auftrag gab – ein innerhalb von vier Monaten gemaltes Meisterwerk des Weichen Stils, das erst im 20. Jahrhundert und nur partiell wiederentdeckt worden ist.¹¹⁷ Zum andern die um 1420–1430 entstandene, nur in acht späteren Abschriften erhaltene einzigartige Bilderchronik des Konstanzer Bürgers Ulrich Richental (um 1356/60–1437), eines originellen Egomanen, wohl klerikal geschulten Kaufmanns und rührigen Organisations im konziliaren Dunstkreis, der sich vielleicht als königlicher Berichterstatte wählte. Aus vorwiegend mündlichen

Quellen und Selbsterlebtem stellte Richental in deutscher Sprache eine materialreiche Kompilation zusammen, die er von mehreren Malern illustrieren liess. Das journalistische Werk, ursprünglich eine Prachthandschrift in mehreren Exemplaren, verherrlicht den Ort des Geschehens mit einer frischgewagten Ikonographie des Alltagslebens als «jenes prallbunte Konzilstheater»,¹¹⁸ das erst in der neueren Forschung die gebührende Anerkennung als ein Höhepunkt spätmittelalterlicher Stadtchronistik gefunden hat.¹¹⁹

So unterliegt es keinem Zweifel, dass neben Bücherströmen für die Oberschicht auch Bilderströme für alle geflossen, Berge von gedruckten Spielkarten und Heiligenbildern aufgeschichtet, angeboten, vertrieben und verbraucht worden sind. Bedenkt man die Sachlage, muss es in der kleinen, von Reisenden wimmelnden Konzilsstadt auch viele Christophori gegeben, ja davon gewimmelt haben, sollte doch dieser Heilige im Bild, Patron der Pilger, zur Abwehr von Gefahr und plötzlichem Tod überall täglich zuhanden sein. Indessen überliefert keine Ankündigung, kein Zeugnis der Verwunderung etwas über den Alltagskram, worin die Druckkunst mit königlicher Würde an das Tageslicht getreten ist: «Des Königs Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch», wie es in Uhlands Ballade heisst.¹²⁰ Der frühe Bilddruck – von dem kein Geringerer als Bernhard Degenhart (1907–1999), der bahnbrechende Erforscher der europäischen Zeichnung, 1970 behaupten konnte, er sei ein «geistesgeschichtliches Phänomen» und «eines der symptomatischen Signale der Neuzeit», mit einer Schönheit «vergleichbar dem archaischen Geiste der griechischen Plastik»¹²¹ – ist von den damit Beglückten kaum als Ereignis beachtet, obzwar gewiss mit Neugier zur Kenntnis genommen worden (etwa so, wie wir eine saisonale Novität entdecken und bewundernd begutachten, um sie bald in die Faktizität einzuordnen). Sein Auftritt, von der Exaltation der Zeit übertönt, fand im Dunkel der Historie statt. Denn die gedruckten Andachtsbilder waren wie die gemalten keine Kunst, sondern Devotionalien, geistliche Gebrauchsgegenstände, als Brauchware zum sofortigen Verzehr bestimmt, so wie die Spielkarten als Brauchwasser zum Spielrausch dienten. Selbst ein *Schöner Christophorus* war vor allem der Heilige, dessen Schutz jeder brauchte, der in Konstanz angereist war.

Das Andachtsbild

Die Riesengestalt des Christophorus ist einer der seltensten Heiligen der christlichen Ikonographie.¹²² Ein ursprünglich namenloser Martyrer vermutlich des 3. Jahrhunderts im spätantiken Orient tritt um die Mitte des 5. Jahrhunderts an der kleinasiatischen Küste, auf dem Nährboden der nachmaligen Staatsreligion, als *Christophoros* (Christusträger) kultisch in Erscheinung, und kommt auch bald im Westen durch Patrozinien zur Geltung: um 600 in Taormina, im 6. und 7. Jahrhundert in Reims, Paris, Toledo, um 800 in Tours, im 9. Jahrhundert in Mailand und im 10. Jahrhundert mit dem Hospiz des

Klosters Pfäfers erstmals im Gebiet der heutigen Schweiz.¹²³ Der Heilige, im Römischen Kalender mit Festtag 25. Juli, ist Patron der Pilger und Reisenden, auch der Seeleute und Krieger, die Verehrung entlang den gefährvollen Pilgerwegen, zumal nach Rom und Santiago de Compostela, vielfach bezeugt. Seine während des ganzen Mittelalters andauernd steigende Popularität, schliesslich (vom 14. Jahrhundert an) als einer der Vierzehn Nothelfer, erreicht ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert,¹²⁴ hält sich im sanften Sinkflug noch fünf weitere Jahrhunderte¹²⁵ und endet offiziell 1969, indem Christophorus von Rom wegen unzureichender historischer Grundlage aus dem liturgischen Kalender entfernt worden ist.¹²⁶

Zwei Besonderheiten sind ihm eigentümlich. So wird er einerseits zur weitreichenden Massenwirkung nachweislich vom frühen 11. Jahrhundert an vielfach in Kolossalbildern dargestellt. An Innen- und Aussenwänden sakraler und profaner Gebäude, überall da, wo er aus der Ferne und von Vielen angeschaut werden soll, tritt Christophorus in zwei- oder dreidimensionaler Form überlebensgross vor Augen. Stellvertretend für zahlreiche frühe, mehrheitlich untergegangene Kolossalbilder¹⁵⁰ seien zwei späte Monumentalzeugen genannt, beide um 10 m hoch: das Wandgemälde des gewaltig Schreitenden, aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, als Gegenbild zum Schmerzensmann in der nördlichen Turmnebenhalle von St. Nikolai in Wismar, einem der stattlichsten Bauwerke norddeutscher Backsteingotik an der Ostseeküste,¹²⁷ und eine 1498 am Obern Tor und grössten Wehrturm von Bern aufgestellte bemalte Lindenholzplastik des Riesen, der berühmte Christoffel, 1534 vom Torheiligen zum kriegerischen Wächter umgewandelt und 1865 mit dem nach ihm benannten Turm abgebrochen, doch mit seinem fast 3 m hohen Kopf, einer Hand und Fussfragmenten zur Bewunderung der Nachwelt erhalten.¹²⁸

Andererseits wird Christophorus, in seiner Eigenschaft als Christusträger, vom 12. Jahrhundert an mit einer für die Schaufrommigkeit aktuellen apotropäischen Funktion betraut. Sein Anblick bewahrt für einen ganzen Tag vor *mala mors*, dem unverhofft (nach der nur einmal jährlich abgelegten Beichte) plötzlichen Tod ohne Sakramente: «allein schon der Blick auf das Bild bewirkt den Schutz»¹²⁹ vor dem Todesfall. Reichlich überlieferte Beischriften verdeutlichen diese Wirkkraft (*virtus*), die nicht vom Riesen, sondern von Christus ausgeht, dessen Bild ihn als Träger gross macht.¹³⁰ Die Volkskunde interpretiert infolgedessen den Sinn des Christophorusbilds, in Analogie zur Elevation der Hostie in der Messliturgie, als «heilbringende Schau»,¹³¹ erkennt im Vorweisen des Heilands «die christliche positive Form des Bildzaubers».¹³² So wundert es nicht, dass der für die Schaudevotion im Volksglauben ständig präsente Wunderheilige – historisch nur «ein nebuloser Heiliger»¹³³ – nicht allein von Erasmus, Zwingli und Luther, sondern auch von der Gegenreformation als Gegenstand von Aberglaube und Idolatrie bekämpft worden ist,¹³⁴ «da vielfach geglaubt wurde, er könne die Sterbesakramente ersetzen».¹³⁵

Die Legende vom Christusträger im Wasser, in seiner natürlichen Grösse von dreifacher Mannshöhe, dem das geschulterte Kind wie Blei, «instar plumbi», mit jedem Schritt immer schwerer wird, bis er nach überstandener Gefahr erfährt, dass er den grössten Herrn durch das Wasser getragen hat, der sich ihm als Weltschöpfer und «Christus rex tuus» zu erkennen gibt, ist literarisch mit der um 1263/67 verfassten hagiographischen *Legenda aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine von Varazze, nachmals Bischof von Genua, erstmals bezeugt.¹³⁶ Die Gestalt selbst, Riese mit Christus, wird in der Kunst über hundert Jahre zuvor schon vorgebildet: der *Christophoros* im Bild erscheint als Präzedenzfall des Worts, ein Vorgang, für den Hans-Friedrich Rosenfeld 1937 den Begriff *Wortillustration* als die «in das Bild übertragene etymologische Interpretation seines Namens» geprägt hat.¹³⁷ Es erübrigt sich daher, den Kausalzusammenhang vom *Schönen Christophorus* mit jener spätformulierten Legende zu erläutern. Nützlicher scheint ein Versuch, den bisher unbekanntem Einblattholzschnitt – nachfolgend Einblatt genannt – typologisch, ikonographisch und stilistisch in der Bildtradition anzusiedeln.

Der Heilige des Einblatts ist zunächst ein *Schreitender Christophorus*. Gelassen steigt er, nachdem er das Wasser durchwatet hat, mit angewinkeltem Schritt an Land, entschlossen emporgewandt: ein Andachtsbild des starken Glaubens. Dieses gleichsam schwebende Emporschreiten im Profil findet sich im Christophorus eines gotischen Musterblatts aus Böhmen oder Österreich um 1340.¹³⁸ Eine zeitgenössische Stundenbuch-Miniatur, niederländisch um 1410, zeigt naturalistisch den Gebeugten, einen bärtigen Alten, der im beschwerlichen Schreiten seine Last auf den Stab leitet: ein Andachtsbild der tiefen Mühsal.¹³⁹ Die raumillusionistische Federzeichnung nach Jan van Eyck um 1420 vergegenwärtigt einen standhaften Christophorus frontal mit seinem triumphierenden Kind, beide im Gleichklang hochgebauschter Gewänder zum Grandiosen gesteigert, als das im Wasserspiegel aufgerichtete Monument unaufhaltsamen Schreitens: ein Andachtsbild der unerschütterlichen Zuversicht.¹⁴⁰ Das zielgerichtete Schreiten ist in allen vier Abbildungen von grundsätzlicher Bedeutung, der Heilige handelt für den, der glaubt.

Der Heilige des Einblatts ist sodann ein *Schauender Christophorus*. Sein Antlitz ist offen, im Augenblick des Erkennens dem Christkind gegenüber, so schaut er, was der Gläubige schaut, und nimmt wahr, was er mit sich trägt: die ganze Welt als Christus Salvator mundi. Ein solcher Christophorus wird auf einem zeitgenössischen Glasgemälde des Weichen Stils, deutsch oder niederländisch, mitten im Schreiten dargestellt, wie er aufblickend erkennt, halb offenen Munds, dessen obere Zahnreihe als mimisches Zeichen der Glückseligkeit hervorschimmert: Christus, der Weltenrichter, ist ihm aufgesetzt.¹⁴¹ Die bedeutendste Veranschaulichung dieser Art ist gewiss der *Schauende Christophorus* von Masolino in San Clemente in Rom, gemalt um 1430 im Auftrag von Kardinal Branda Castiglioni (um 1350/60–1443), Titular-Kardinalpriester von San

Clemente 1411–1431, einem weitgereisten, mächtigen und hochangesehenen Kurialdiplomaten: die jugendliche Gestalt, goldengelb gewandet, beim Schreiten im ekstatischen Erschrecken wie erstarrt frontal monumentalisiert, mit emporgerichtetem Antlitz halboffenen Munds im innigen Blickkontakt mit einem hochgnädigen Christkind, das auf die Sphaira in seiner Hand weist.¹⁴² Das erlösende Emporschauen im Zeitpunkt der Erkenntnis ist in allen drei Abbildungen das Moment der Verinnerlichung, der Heilige empfindet für den, der glaubt.

Der Heilige des Einblatts ist endlich ein *Schöner Christophorus*, der sich zur Schau stellt: ein Andachtsbild in der berückend massvollen, gottgefälligen Sinnlichkeit, ja lasziven Eleganz der *Schönen Madonnen*.¹⁴³ Er stellt sich zur Schau, weil demjenigen die Anschauung seiner Gestalt, in der Kontemplation oder auch nur im raschen Gebet, Gewissheit gibt, dass er an diesem Tag vor plötzlichem Tod gefeit ist. Dazu braucht es die Bildlegende, wie sie der *Buxheimer Christophorus* im Jubeljahr 1423 vorführt, nicht explizite. Der bannende Sinn ist für den frommen Betrachter dieser Gestalt im Augenblick ihrer inszenierten Bewegung aufwärts inhärent: die emporschauende Gelassenheit ist Hoffnung, der steigende Schritt an Land ist Zuversicht. Die Schönheit aber potenziert seine Zurschaustellung.

Mit hoheitsvoller Lockenpracht gemahnt er an den vielbewunderten Kopf des *Zeus von Otricoli*, mit faltenreich umhüllter Haltung von ruhiger Majestät an den antikisierenden *Beau Dieu*, allemal als Inbegriff göttlicher Schönheit: jener der thronende Göttervater in der hellenistischen Umbildung einer Marmorskulptur der griechischen Klassik aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.,¹⁴⁴ dieser die stehende Erlöserfigur, in milder Strenge und Menschlichkeit segnend, am Trumeau von Weltgerichtsportalen in der frühgotischen Cathedralplastik des 13. Jahrhunderts (Chartres, Paris, Reims, Amiens, Bourges).¹⁴⁵ Das ist nur scheinbar weit hergeholt. Das Zusammenwirken von Formenfülle – hier in einer Löwenmähne – und fließender Elongation – hier im wallenden Faltengehänge von Schlüsselbogen und Schlingen – ist als Mittel für die Repräsentation von Macht edelster Abkunft in den verschiedensten Kunstepochen anzutreffen. Die gotische bietet, was aparte Elongation betrifft, ausser dem lockenprächtigen, zwar nicht schreitenden, doch zweifellos auch *Schönen Christophorus* von Maulbronn, im Chorraum der Zisterzienserklosterkirche um 1350 freskiert,¹⁵⁰ noch einen zwar nicht schauenden, doch gar prächtig schreitenden *Schönen* zum Vergleich an, mit einer burgundischen Federzeichnung um 1400, deren langbärtige Heiligenfigur in der Schwingung des Weichen Stils durch das Wasser tänzelt, den Stab wie ein Blinder anmutig vor sich her schiebend als Zurschaustellung von bezaubernder Virtuosität: ein Andachtsbild in der formidablen Extravaganz der *Très Riches Heures*.¹⁴⁶ Der neue *Schöne Christophorus* (Abb. 1) tänzelt nicht, steht festgegründet. Aber die Eleganz, die Kultiviertheit seiner tragenden Gebärde bringt seine Riesenkraft wirkungsvoll zur Geltung, im Zeichen der Schönheit wunderbar schön vor Augen.

Vor allem sei auf den zeitgenössischen Hauptzeugen für die Berührung der Sphären im Weichen Stil verwiesen, das präziöse *Pähler Altartafel*, im schmalhohen Mittelbild Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes dem Jünger, in den gotisch langgezogenen Seitenflügeln Johannes der Täufer mit bibliophilem Codex und Barbara mit extrem longitudinalem Turm, ein um 1400–1410 entstandenes Gemälde, in seiner dunkelglühenden Farbenpracht böhmisch anmutend.¹⁴⁷ Das Einblatt des neuen *Schönen Christophorus* ist einer solch höfischen Ausdrucksform der verfeinerten Ästhetik nahestehend. Hier – wie dort beide kleinköpfigen Johannes, «ganz vergeistert»¹⁴⁸ – präsentiert sich der männlich schöngliedrige Christusträger unbewegt im sakralen Erfülltheit, aus dem Faltengehänge des unstofflichen Gewands mit «beinah sehnsüchtigem Lyrismus»¹⁴⁹ hervorbühend. Er ist, minder weich als jene in der hochgeschichteten Schwingung, mehr durch die Proportion als gepflegte Erscheinung von kräftigem Wuchs zierlich anzusehen, als Edler Wilder mit Würdeform des Löwenhaupts ehrwürdig im Auftritt und gross in seiner Heiligkeit, grazil majestätisch, wie er von ungeheurem Gleichmut beseelt aus den Wassern des Glaubens als ein Getaufter heranstiegt. Das 1413 von Antoine des Essais, Sire de Glagny, als Votivgabe für Befreiung aus Gefangenschaft gestiftete Standbild am Eingang der Kathedrale von Notre-Dame in Paris, mit 28 Fuss (zu 32,48 cm) über 9 m hoch und vermutlich ebenso im Weichen Stil der internationalen Gotik höfisch geformt, seit 1789 verschollen (vernichtet), war sein monumentales zeitgenössisches christophorisches Gegenstück.¹⁵⁰

Seine nächsten Verwandten, die beiden *Dorotheen*, *Sebastian* und *Erasmus* (Abb. 4 bis 7), wurden von Hans Körner 1979 versuchsweise der Kunstlandschaft Salzburg zugeordnet.⁵⁵ Schaut man sich dort um, findet man aus der Epoche und im Stil der *Schönen Madonnen* einen männlichen Heiligen von entsprechender Lineatur, salzburgisch um 1405/1415: *Schöner Moses* in Lindenholz, mit gleichartigen Zügen fallender Schüsselbogen in der verhalten elegischen Körperschwingung, mit vergleichbar artistischer Barttracht wie feinziseliert, weder alt noch jung schlank-gross mit verinnerlicht schauendem Fernblick.¹⁵¹ Damit ist nicht mehr als ein Hinweis gegeben, der eine Lokalisierung des Einblatts vielleicht begünstigt. Denn die höfische Gotik des Weichen Stils ist ebenso international wie die um 1400 in den Residenzen Europas herrschende Gesellschaft.¹⁵² Wo auch immer entstanden, diente der neue *Schöne Christophorus*, der Talisman eines Reisenden der Oberschicht, mit seiner von der Hochscholastik, genauer von Thomas von Aquin hergeleiteten Funktion des privaten Andachtsbilds (in der aristokratischen Formulierung des Weichen Stils) aber gewiss «der Empathie des Betrachters»,¹⁵³ als persönliche Devotionalie von damals modernster Machart durchaus «ein lyrisches Gebilde zwischen erzählendem Historienbild und hieratischem Kultbild, bestimmt zur kontemplativen Versenkung».¹⁵⁴

Betrachten wir das Gegenbild ein Jahrhundert danach, Hans Baldungs Einblattholzschnitt des *Wilden Christo-*

phorus von 1510/11, das in jeder Hinsicht ebenbürtige, diametral-komplementäre Dokument aus druckgraphischer Neuzeit, eine seiner grossartigsten Schöpfungen (Abb. 12).¹⁵⁵ Der Heilige, jetzt wahrhaft ein Riese, tappt mit weitem Schritt in einer spiegelblanken Seelandschaft, sozusagen in gleissender Kälte vor nächtigem Gewölk, den Einsiedler am wüsten Ufer wie auf verlorenem Posten zurücklassend, und klammert sich an seinen verkehrten Baumstamm, dessen Wurzelwerk zum Himmel starrt. Das unerbittlich strahlende Christkind wird ihm, dem alten Wilden, grausam schwer. Aufäczend in der Pracht seines knittrigen Gewandkörpers, der mit Parallel- und Kreuzschraffurakzenten die Kraftentfaltung vor Augen führt, wadet der Christusträger als brausendes Gebirge, das die Bildbreite ganz ausfüllt, wie erblindet unbekanntem Ziel entgegen. Der vormals mächtige Schutzpatron, ein Hauptheld des Glaubens, ist in eine tragische Figur verwandelt. Vom *Schönen Christophorus* (Abb. 1) ausgehend hat er einen weiten Weg zurückgelegt. Er ist von der ondulierten und rotunden Lineatur zur frakturierten und angularen gekommen, aus dem generösen in den rigorosen Stil gelangt. Aber er hat sich in diesem gleichermassen klug und geistvoll, raffiniert und listenreich eingerichtet. Denn was dort, beim *Schönen*, als Linienfluss in ursprünglich leuchtenden Farben ein festlicher Wohllaut war, ist hier, beim *Wilden*, zwar zum Donnergetöse mit grellen Dissonanzen, doch insgesamt im Wunder der Schwarzweisskunst wiederum zum Gleichgewicht von Umriß und Flächenform geworden. So sind beide Helgen beseelt und auf ihre je eigene Weise, hier wie dort eminent ästhetisch, zur Kontemplation einladend.

Manches am *Schönen Christophorus* erscheint aber, wie schon bemerkt, singular: unvergleichlich die Ökonomie der zeichnerischen Mittel zur Veranschaulichung der Schwere im Faltengehänge des Gewandkörpers – formvollendet die Konfiguration des Fisches mit seinem Schuppenkleid im Wellenknäuel des Wassers – staunenswert das Gleichgewicht im asymmetrischen Felsgelände oder U des Einfangs, vom Pinienzapfen der Baumkrone zur gleichsam kuppelbekrönenden Laterne – hinreissend die Parallelität üppiger Pracht im Laubgrün der gebogenen Stämme und im Lockenhaupt des Heiligen, Kopfstücke der emporschweifenden Bewegung aus Grundtiefen – sonderbar meisterhaft im Heiligenschein das vom Kolorit geleistete Ineinanderschmelzen der Goldgründe bei der Überlagerung der Nimben – einzigartig die Vereinigung von Hoheit und Humanität im apostolischen Antlitz des Christusträgers – erregend die Leichtigkeit des Seins im erhobenen Christkind gleich der verwandelten Hostie. Alle diese Eigentümlichkeiten ergeben zusammen ein machtvolles Erscheinungsbild.

Wäre dieser *Schöne Christophorus* das (gewöhnlich) fade oder (ungewöhnlich) schräge Kunststück eines geschickten Nachahmers im exklusiven Modus des Weichen Stils, müsste die Kontinuität im Rhythmus von Umriß und Flächenform irgendwo gestört, die Harmonie von Anmut und Würde gebrochen, die ikonographische Demonstra-

tion falsch akzentuiert sein. Das ist aber nicht der Fall, eine Mystifikation des Betrachters liegt nicht vor, das Bild artikuliert sich mit holzschnittartiger Klarheit makellos. Die Konfrontation mit vergleichbaren Bildern im typologisch, ikonographisch und stilistisch nahen Umkreis ergibt allerdings, dass nichts Gleichartiges bekannt ist. Doch weiss man, dass alles vorhandene vergleichbare Material nur einen Bruchteil der einst produzierten Substanz darstellt. Der *Schöne Christophorus* springt in die Augen als exquisites Werk der Kunst, ein Werk aus einem Guss, von unerwartet singulärem Charakter. Denn der Künstler – um ein geflügeltes Wort von Pablo Picasso aufzugreifen – sucht nicht, er findet, wogegen ein Fälscher sucht, um zu finden. Die gemeine Fälschung beruht auf dem Bekannten und variiert, um an den Konsens im Kunstverstand zu appellieren, sonst bliebe sie fremd und ihr Marktauftritt ohne Chance. Hier kann von Variation, Appell und Markt nicht die Rede sein. Die Fundumstände des Einblatts, das Papier und sein Erhaltungszustand, die Stringenz der kunstvollen Ausdrucksform sind so, dass am Ende der Untersuchung die Frage, ob der Einblattholzschnitt originär sei, nur hypothetisch zu stellen ist.¹⁵⁶ Weil der Naturalismus des menschlichen Löwenhaupts vom Christusträger als Vergewärtigung der Stärke und Idealporträt göttlicher Macht, die ihre Legitimation vom ikonischen Christkind bezieht, worin der byzantinische Pantokrator noch durchschlägt, eine denkwürdige Bilderfindung ist, eine ikonographische Kühnheit, der Wurf eines grossen Künstlers – dessen, der das ursprüngliche Bild entworfen hat, welches der expressive Holzschnitt seitenverkehrt reproduziert. Dazu passt auch der unglaubliche Zufall, der zur Auffindung geführt hat. Eine Dereliktion und eine nicht alltägliche Bereitschaft für den Empfang ästhetischer Signale haben ein Kulturgut gebracht, das die Bildtradition bereichert.¹⁵⁷

Also darf man das Wagnis eingehen, auf den bisher unbekanntesten Einblattholzschnitt – «commonplace of five or six hundred years ago» gemäss dem erweiterten Befund von Jerome 1889, der diese Abhandlung einleitet – jene apodiktische Formulierung anzuwenden, welche der Berliner Kunsthistoriker Curt Glaser (1879–1943) in seinem bahnbrechenden Tafelwerk *Gotische Holzschnitte* 1923 geprägt hat, um diesen damit in den erlauchten Kreis einzuführen: «Die ältesten Holzschnitte gehörten in jedem Betracht zu

den künstlerischen Höchstleistungen ihrer Zeit. Sie waren in sich vollkommene Kunstwerke, denen in ihrer Art nichts zur höchsten Vollendung fehlte.»¹⁵⁸

In memoriam

Christophorus ist als Schutzpatron der schweren Gewerke, der Schiffer, Lastträger und Fuhrleute, Bergmänner und Schatzgräber, Zimmerleute und Brückenbauer, eine Symbolfigur für die intellektuelle Redlichkeit (*probitas*) in der präzisen Verrichtung von Sachverhalten. Die Kunstgeschichte schlägt ihre Bogen über den Fluss der Zeit auf unzähligen Pfeilern. Sie tragen, stehend im Fliessgewässer des Vergessens, heiteren Sinnes das Gewissen der Wissenschaft, wie Atlas das Himmelsgewölbe, Christophorus den Erlöser. Wir haben diesen Lastträgern und Fuhrleuten der Überlieferung immer wieder zu danken, auch wenn sie vor ihrer vollen Entfaltung der Kräfte früh verstorben sind (so Carlo Huber in Basel, Leo Zihler in Zürich, Jürgen Glaesemer in Bern). Der Schreibende hat manchmal bei der Erstveröffentlichung eines unbekanntesten Kunstwerks die Gelegenheit zum Anlass genommen, eines um die Erforschung der Graphik verdienten Kunsthistorikers zu gedenken. 1977 wurde Hans Kogler (1874–1950), ein Meister in der Kennerschaft von Hans Holbein und Urs Graf und eigenwillig prägender Sprachgestalter, ins Gedächtnis gerufen.¹⁶ 1989 wurde Walter Hugelshofer (1899–1987), vielwissender Experte der Schweizer Kunst und verständnisvoller Berater jüngerer Kollegen, im Rückblick beleuchtet.⁴³ 2000 wurde an Willy Rotzler (1917–1994), den souveränen Kunstgelehrten und Führer im Labyrinth aller modernen Stilrichtungen, erinnert.¹⁹

Heuer gilt Hanspeter Landolt (1920–2001) die Besinnung, seit 1962 Privatdozent und 1968–1985 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel, 1979–1988 Präsident der Gottfried Keller-Stiftung.¹⁵⁹ Seine Graphikabende für die Freunde des Kunstmuseums Basel in den 1950er-Jahren, als er Kustos des Kupferstichkabinetts war, führten den Schreibenden zur Kunstgeschichte. Hanspeter Landolt verkörperte darin die unbestechliche Urteilskraft. Diese Abhandlung ist seinem Andenken gewidmet.



Abb. 12 Heiliger Christophorus als Wilder Mann. Einblattholzchnitt von Hans Baldung Grien (1484/85–1545), 38,5×26,5 cm. Entstanden in Strassburg um 1510/11 (Bartsch 38, Curjel 20, Lauts 51, Mende 24). Aschaffenburg, Schlossmuseum der Stadt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: Fotos: Schiess + Schmidt AG, Zürich.
 Abb. 4–6, 8–11: Repros aus CURT GLASER 1923 (vgl. Anm. 66), Taf. 2, 6–8, 16, 30, 33 (Fotos Schiess + Schmidt AG, Zürich).
 Abb. 7: Repro aus HEINRICH THEODOR MUSPER 1976 (vgl. Anm. 66), Abb. 10 (Foto Schiess + Schmidt AG, Zürich).
 Abb. 12: Repro aus MAX GEISBERG 1974 (vgl. Anm. 155), Bd. 1, Nr. 104 (Foto Schiess + Schmidt AG, Zürich).

ANMERKUNGEN

- ¹ *Heiliger Christophorus*, altkolorierter Einblattholzschnitt, Fragment 20,4×7 cm, gedruckt auf Papier mit Wasserzeichen Lilie (GERHARD PICCARD, *Findbuch XIII*, Stuttgart 1983, Lilie I Nr. 355) aus der Papiermühle von Ulman Stromer an der Pegnitz bei Nürnberg 1421/22. Kloster Wienhausen bei Celle (Fund von 1953). HORST APPUHN / CHRISTIAN von HEUSINGER, *Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, 1965, S. 171, 204 Nr. 45, Abb. 170. – HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55), S. 86, 165 Anm. 352, Abb. 9. – WOLFGANG VON STROMER, *Dokumente zur Geschichte der Stromer'schen Papiermühle 1390–1453 in der Gleiss- oder Hadermühle an der Pegnitz bei Nürnberg und zu ihren Tochterfirmen, sowie zum Nürnberger Papierhandel bis um 1470*, in: ULMAN STROMER, *Püchel von mein geslecht und von abentewr*, Kommentarband bearb. von LOTTE KURRAS, Bonn 1990, S. 158 Nr. 39a, Abb. S. 159. – HORST FUHRMANN, *Bilder für einen guten Tod*, München 1997 (= Sitzungsberichte/Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrg. 1997, H. 3), S. 25–26.
- ² 1665 wurden die ersten wissenschaftlichen Periodika ins Leben gerufen, *Le Journal des Savants* in Paris und *Philosophical Transactions* in London. Die beiden Zeitschriften erscheinen heute noch.
- ³ Verfasser, Mitverfasser oder Herausgeber der in den folgenden Anmerkungen 4 bis 46 verzeichneten Publikationen und Forschungsbeiträge ist immer der Schreibende, BRUNO WEBER.
- ⁴ *Berge und Städte der alten Schweiz. 75 Kupferstiche aus der Zeit um 1780*, Bildauswahl und Bildlegenden von HANSRUDOLF SCHWABE, Basel 1973, S. 19, 20. – Dazu *Die Alpen in der Malerei*, Rosenheim 1981, S. 308. – *Graubünden in alten Ansichten. Landschaftsporträts reisender Künstler vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Mit einem Verzeichnis topographischer Ansichten in der Druckgraphik von den Anfängen bis um 1880* (= Schriftenreihe des Rätischen Museums; Bd. 29), Chur 1984, S. 56 Anm. 244, S. 116–117.
- ⁵ ALFRED ZÄCH / GERLINDE WELLMANN, *Conrad Ferdinand Meyers Jahre in Kilchberg*, Kilchberg 1975, S. 153–154, Abb. nach S. 46.
- ⁶ *Graubünden* (vgl. Anm. 4), S. 110–112, 264.
- ⁷ *Planvedute der Stadt Zürich um 1738 gezeichnet von Johann Caspar Ulinger*, Zürich 1986. – Dazu *Graubünden* (vgl. Anm. 4), S. 94–98, 270.
- ⁸ KLAUS STOPP, *Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksesellen*. Bd. 9: *Katalog Schweiz, Aarau-Zug*, Stuttgart 1986, S. 286, Übersicht S. 232, Register S. 320.
- ⁹ *Prospect der Stadt Zürich. Vier Gesamtansichten um 1775 in Kupferstichen von Johann Rudolf Holzhalb und eine Zeichnung von Johann Jakob Koller*, Zürich 1986, S. 8–9.
- ¹⁰ *Unbekannte Zeichnungen zu bekannten Zürcher Ansichten: Johann Jacob Hofmanns Prospect von Statt und Zürich See*, in: *Turicum* 18/4, 1987, S. 18–32. – Dazu JOHANN JAKOB HOFMANN, *Prospect von Statt und Zürich See. Ansichten der Stadt Zürich und der Orte am Zürichsee 1771–1772*, Kommentarband von HANSPETER REBSAMEN und CHRISTIAN RENFER, Zürich 1995.
- ¹¹ *Hans Erhard Escher: Zürcherische Burgen und Schlösser. Faksimilierte Aquarelle aus dem Jahr 1673*, mit einem Beitrag von OTTO SIGG, Zürich 1989.
- ¹² ALFRED CATTANI / HANS JAKOB HAAG (Hrsg.), *Zentralbibliothek Zürich. Schätze aus vierzehn Jahrhunderten*, Zürich 1991, S. 112–115, 193–196.
- ¹³ *Herrlibergers Topograph. Das zeichnerische Werk des Küfers Hans Conrad Nözli (1709–1751)*, Zürich 1993.
- ¹⁴ ALFRED CATTANI / MICHAEL KOTRBA / AGNES RUTZ (Hrsg.), *Zentralbibliothek Zürich. Alte und neue Schätze*, Zürich 1993, S. 126–129, 241–248.
- ¹⁵ *Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543–1586*, Dietikon 1972, S. 92–101.
- ¹⁶ «Die Auffindung des heiligen Ursus»: Ein unbekannt gebliebener Holzschnitt von Urs Graf (1519), in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34, 1977, S. 261–279 (S. 278, Anm. 132 zu Hans Kogler). – Dazu *Solothurn: Beiträge zur Entwicklung der Stadt im Mittelalter* (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich; Bd. 9), Zürich 1990 S. 67–68, 126–129, 207. – *Zeichen der Zeit. Aus den Schatzkammern der Zentralbibliothek Zürich*, Zürich 2002, S. 56–57, 167 Nr. 24. – HANS-RUDOLF MEYER, *Körper und Bild. Strategien der Thebäerverehrung im ausgehenden Mittelalter*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 54/3, 2003, S. 35–40.
- ¹⁷ «Die Welt begeret allezeit Wunder»: Versuch einer Bibliographie der Einblattdrucke von Bernhard Jobin in Strassburg, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1976, S. 271–273, 289 Nr. 59. – Dazu *Zeichen der Zeit* (vgl. Anm. 16), S. 82–83, 171 Nr. 37.
- ¹⁸ ALFRED CATTANI / BRUNO WEBER (Hrsg.), *Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung*, Zürich 1989, S. 38–41, 156–157.
- ¹⁹ *Denktafel für die Schweizerische Nordbahn. Plakatkunst in einem typographischen Unikat von 1846*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57, 2000, S. 141–160. – Dazu *Zeichen der Zeit* (vgl. Anm. 16), S. 124–125, 181 Nr. 56.
- ²⁰ *Der Zürichsee von Jan Hackaert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 31, 1974, S. 230–241. – Dazu *Graubünden* (vgl. Anm. 4), S. 43 Anm. 119. – Zudem ADELHEID M. GEALT, *Painting of the Golden Age: a biographical dictionary of seventeenth-century European painters*, Westport, Conn. 1993, S. 254.

- ²¹ Erläuterungen zur «Heroischen Landschaft» von Gottfried Keller, 1842, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 36, 1979, S. 259–279. – Dazu Gottfried Keller, *Landschaftsmaler*, Zürich 1990, S. 59, 62, 72–78. – Dazu Gottfried Keller und die Malerei, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1996, Zürich 1995, S. 217–218. – Dazu Gottfried Keller in München. Warum und was er dort zu tun hatte, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 2005, Zürich 2004 (im Druck).
- ²² JOHANN ULRICH SCHELLENBERG, *Reise zum St. Gotthardpass im Juli 1769. Zehn Radierungen mit Erläuterungen des Künstlers*, Zürich 1987.
- ²³ *Die Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich*, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1975, Zürich 1974, S. 146, Abb. nach S. 116.
- ²⁴ *Zürcher Künstler im Selbstporträt*, in: Turicum 6/4, 1975, S. 24, Abb. S. 20.
- ²⁵ ALFRED CATTANI / HANS JAKOB HAAG 1991 (vgl. Anm. 12), S. 138–143, 210–216. – Dazu *Zeichen der Zeit* (vgl. Anm. 16), S. 146–147, 185 Nr. 66.
- ²⁶ *Zeichen der Zeit* (vgl. Anm. 16), S. 34–35, 162 Nr. 13.
- ²⁷ *Geschichte von Salomon Gessners Denkmal in den Alpengebirgen des Canton Glarus. in einem Sendschreiben von F* J** B*** [FRANZ JOSEF BÜELER], Bregenz 1789, Faksimile-Ausgabe Glarus 1996, Anhang S. 113–134. – Dazu *Maler und Dichter der Idylle: Salomon Gessner 1730–1788* (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek; Bd. 30), Wolfenbüttel 1980, S. 163–170. – MARTIN BIRCHER / BRUNO WEBER / BERNHARD VON WALDKIRCH, *Salomon Gessner*, Zürich 1982, S. 165–167, Abb. 28–36.
- ²⁸ ALFRED CATTANI / MICHAEL KOTRBA / AGNES RUTZ 1993 (vgl. Anm. 14), S. 38–41, 167–171.
- ²⁹ *Graubünden* (vgl. Anm. 4). – Dazu Bildband unter gleichem Titel (= Schriftenreihe des Rätischen Museums; Bd. 45), Chur 2002.
- ³⁰ *Merians Topographia Germaniae als Manifestation «von der hiebevorigen Glückseligkeit»*, in: *Catalog zu Ausstellungen [...] Matthaeus Merian des Älteren* (= Ausstellungskatalog Museum für Kunsthandwerk), Frankfurt a.M. 1993, S. 202–207.
- ³¹ «Orribili sono però i dirupi ehe lo cingono». *Variazioni sul vecchio ponte del Diavolo nelle stampe dal 1707 al 1830*, in: MANUELA KAHN-ROSSI (Hrsg.), *Itinerari sublimi. Viaggi d'artista tra il 1750 e il 1850* (= Ausstellungskatalog Museo Cantonale d'Arte, Lugano), Lugano/Milano 1998, S. 21–33.
- ³² *Ausflüge in die Landschaft. Zürcher Ansichtenkunst in der Druckgraphik vom Barock zur Gründerzeit*, in: *Schöne Ansichten! Zürcher Ortsbilder und Landschaften in der Druckgraphik 1750–1850* (= Ausstellungskatalog Haus zum Rechenberg, Zürich), Projektleitung SABINE FELDER und JOCHEN HESSE, Zürich 2002, S. 17–43.
- ³³ *Das fabelhafte Dorf Schalfick in Bündlen*, in: *Bündner Jahrbuch* 17, 1975, 1974, S. 44–54.
- ³⁴ *Henry de Rohan und der Heizenberg. Überlegungen zu einem nicht vorhandenen Gemälde (1632/35)*, in: 105. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 1975, 1977, Beilage, S. 46–50.
- ³⁵ *Die zürcherische Buchillustration im 16. Jahrhundert*, in: *Zürcher Kunst nach der Reformation: Hans Asper und seine Zeit* (= Ausstellungskatalog Helmhaus, Zürich), Zürich 1981, S. 21–26. – «In absoluti hominis historia persequenda.» *Über die Richtigkeit wissenschaftlicher Illustration in einigen Basler und Zürcher Drucken des 16. Jahrhunderts*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1986, S. 101–146. – *Salomon Gessner illustriert seine Schriften* (= Ausstellungskatalog), hrsg. von der Herrliberger-Sammlung Maur, Stäfa 1999.
- ³⁶ *Das Porträt auf Papier* (= Ausstellungskatalog Zentralbibliothek, Zürich), Zürich 1984. – *Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften*, in: PETER BERGHAUS (Hrsg.), *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts* (= Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 63), Wiesbaden 1995, S. 9–42. – *Über Porträtsammlungen einst und jetzt*, in: CHRISTOPH MÖRGELI / BRUNO WEBER, *Zürcher Ärzte aus vier Jahrhunderten. Die Porträtgalerie im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich* (= Kranich-Druck; Bd. 74), Zollikon 1998, S. 12–18.
- ³⁷ *Die Figur des Zeichners in der Landschaft*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 34, 1977, S. 44–82. – *Die Alpen in der Malerei* (vgl. Anm. 4), S. 6–8, 113–128. – *Entwicklungsformen des topographischen und kartographischen Landschaftsporträts vom Manierismus zum Barock*, in: *Schweizerisch-deutsche Beziehungen im konfessionellen Zeitalter. Beiträge zur Kulturgeschichte 1580–1650* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; Bd. 12), Wiesbaden 1984, S. 261–298. – *Lebenslauf von Salomon Landolt / Gemälde von Salomon Landolt*, hrsg. von den Museen Maur, Stäfa 2004.
- ³⁸ *Landschaft als Ereignis. Zur Ikonographie von Bildreportagen über historisches Gelände Naturwunder, Naturkatastrophen in der Illustrierten Zeitung*, in: REGINE TIMM (Hrsg.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; Bd. 15), Wiesbaden 1988, S. 149–188. – *Das Elementarereignis im Denkbild*, in: DIETER GROH / MICHAEL KEMPE / FRANZ MAUELSHAGEN (Hrsg.), *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Tübingen 2003, S. 237–259.
- ³⁹ *Formen und Funktion älterer Panoramen. Eine Übersicht*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985, S. 257–268. – *La nature à coup d'œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist*, in: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts* (= Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), Basel/Frankfurt a.M. 1993, S. 20–27. – *Der Prospect Geometrique von Micheli du Crest als Initiator der Gebirgsparanamenkunst*, in: BARBARA ROTH-LOCHER / LIVIO FORNARA (Hrsg.), *Jacques-Barthélemy Micheli du Crest, homme des Lumières*, Genève 1995, S. 158–165. – *Die Anfänge der Panoramen. Die ersten Gebirgsparanamen im Überblick*, in: *Augenreisen. Das Panorama in der Schweiz*, hrsg. vom Schweizerischen Alpen Museum, Schweizer Alpen-Club SAC, Bern 2001, S. 44–61, 62–73.
- ⁴⁰ *Ubi caelum terrae se coniungit. Ein altertümlicher Aufriss des Weltgebäudes von Camille Flammarion*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1973, S. 381–408. – Dazu MARIELENE PUTSCHER, *Rückkehr vom Ende der Welt*, in: *Deutsches Ärzteblatt* 72, 1975, S. 290–295. – HANS GERHARD SENGER, «Wanderer am Weltenrand» – *Ein Raumforscher um 1530? Überlegungen zu einer Peregrinatio inventiva*, in: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, hrsg. von JAN A. AERTSEN / ANDREAS SPEER (= *Miscellanea mediaevalia*; Bd. 25), Berlin 1998, S. 793–827. – KARL CLAUSBERG, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*, Wien 1999, S. 289–320. – HANS GERHARD SENGER, *Denken in neuen Horizonten: Der Holzschnitt des Flammarion, Wanderer am Weltenrand*, in: MARC-AEILKO ARIS, *Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt* (= Ausstellungskatalog Dom- und Diözesanmuseum, Trier / St. Nikolaus-Hospital, Bernkastel-Kues), Trier 2001, S. 16–19. *Die Schneewittchen-Interpretation von August Corrodi 1866/67*, in: *Librarium* 23/3, 1980, S. 162–191.
- ⁴² RUDOLPH ERICH RASPE / GOTTFRIED AUGUST BÜRGER, *Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Erster Teil: Land-Reisen*, redigiert von PETER FELBER, mit Illustrationen

- von Martin Disteli, Solothurn 1841, Nachdruck Zürich 1986, Nachwort S. 67–76.
- ⁴³ *Wo man sich des Dichters erinnert*, in: *Gottfried-Keller-Zentrum Glattfelden: Festschrift zur Eröffnung am 7. September 1985*, Glattfelden 1985, S. 39–54. – *Zur Geschichte der beleuchtenden Bilder*, in: GOTTFRIED KELLER, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, illustriert von Karl Walser, hrsg. von CHARLES LINS-MAYER, Kilchberg 1989, S. 91–104. – GOTTFRIED KELLER, *Mittelalterliche Stadt. Kommentar zur Reproduktion des Originals in der Zentralbibliothek Zürich durch die Lichtdruck AG, Dielsdorf, Luzern 1990*. – *Gottfried Keller, Landschaftsmaler* (vgl. Anm. 21). – *Gottfried Keller 1819–1890. Leben und Werk* (= Begleitheft zur Ausstellung in der Schweizerischen Kreditanstalt Zürich-Werdmühleplatz), Zürich 1995. – *Wer ist «jener Leonardo»? Einsichten aus Gottfried Kellers Librarium*, in: *Librarium* 40/2, 1997, S. 82–104. – *Wie klein war Gottfried Keller*, in: JOACHIM KERSTEN (Hrsg.), *Der Gottfried-Keller-Rabe* (= Der Rabe, Bd. 61), Zürich 2000, S. 19–30. – *Ein Denkmal des Dichters. Entstehung und Werdegang von Gottfried Kellers Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich*, Zürich 2002. – *Nachwort*, in: GOTTFRIED KELLER, *Bettagsmandate*, Zürich 2004. – Vgl. Anm. 21.
- ⁴⁴ *Rund um Piattis Eulen*, in: *Celestino Piatti. Meister des graphischen Sinnbilds*, München 1987, S. 121–138. – CELESTINO PIATTI, *Eulen*, Freiburg/Br. 1997. – CELESTINO PIATTI, *Katzen*, Freiburg/Br. 1997. – CELESTINO PIATTI, *Hähne*, Freiburg/Br. 1999.
- ⁴⁵ *Das Porträt auf Papier* (vgl. Anm. 36), S. 100–102 Nr. 91.
- ⁴⁶ *David Herrliberger im Ferngespräch*, in: *Maurmer Neujahrsblätter* 1997, S. 83–89.
- ⁴⁷ KLAUS BARTELS, *Veni vidi vici. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen*, 7. Auflage, München 2003, S. 186.
- ⁴⁸ Ornamentbuch mit Grottesken und Mauresken, 40 einseitig bedruckte Blätter mit Holzschnitten, ohne Titel und Begleittext gedruckt mit Impressum des Formschneiders Rudolf Wyssenbach (nachweisbar tätig 1545–1561) in Zürich 1549 (Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich: RP 107). Faksimile unter dem Titel *Das Kunstbuch des Peter Flötner* hrsg. von RUDOLF SCHUSTER, Berlin 1882. – In MANFRED VISCHER, *Bibliographie der Zürcher Druckschriften des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Bibliotheca bibliographica aureliana; Bd. 124), Baden-Baden 1991, S. 410 unter Peter Flötner verzeichnet, von dem nur die wenigsten Stücke stammen. Wyssenbach dürfte die Maureskenrosetten in Schwarzdruck auf weissem Grund (wie auch die Flechtbandmedaillons in Weiss auf schwarzem Grund) vermutlich nach zeitgenössischen französischen Vorbildern kopiert oder variiert haben; die Forschung bietet keine gesicherten Erkenntnisse. Einige tauchen zehn Jahre danach im grössten mit Holzschnitten illustrierten Buch aus einer Zürcher Offizin des 16. Jahrhunderts wieder auf: *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et occidentalium verissime imagines*, 124 Blätter in Grossfolio, gedruckt von ANDREAS GESSNER D. J. (1513–1559) in Zürich 1559 (Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich: Gr. Fol 19). Darin identische Maureskenrosetten auf Bl. 54v und 56v, ähnliche auf Bl. 69v, die Flechtbandmedaillons auf Bl. 70v und wiederholt auf Bl. 106v, dazu eine grössere und vier kleinere Rosetten auf Bl. 108v. Mindestens der Formschnitt, wenn nicht der Entwurf dieser Mauresken ist Wyssenbach zuzuweisen, einem vielseitig talentierten Handwerker, von dem auch die zwar grober, doch präzise gearbeiteten zeitgenössischen Zürcher Tapetenrosetten stammen könnten (vgl. Anm. 54). – JAKOB REIMERS, *Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*, München 1890, S. 21–25 (grundlegend). – HEINRICH RÖTTINGER, *Peter Flettners Holzschnitte* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte; Bd. 186), Strassburg 1916, S. 73–76. – ARTHUR LOTZ, *Die neue Formenwelt im Buchschmuck des 16. Jahrhunderts: Maureske und Rollwerk*, in: *Philobiblon* 8, 1935, S. 203–219. – PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Zürcher Drucker um die Mitte des 16. Jahrhunderts* (= Bibliothek des Schweizer Bibliophilen; Bd. II/10), Bern 1937, Nr. 2, S. 36–61 (Rudolf Wyssenbach). – *Zürcher Kunst nach der Reformation: Hans Asper und seine Zeit* (= Ausstellungskatalog Helmhaus, Zürich), Zürich 1981, S. 24, 171–173 Nr. 192, 193. – BARBARA DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland* (= Kunstwissenschaftliche Studien; Bd. 90), München 2002, S. 185, 406–407.
- ⁴⁹ HELLMUT ROSENFELD, *Wann und wo wurde die Holzschnittkunst erfunden? Papier-Zugänglichkeit, Zeugdruck-Kennntnis und Kartenspiel-Invasion als Voraussetzungen*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 34, 1990, S. 327–342.
- ⁵⁰ MAX LEHRS, *Die dekorative Verwendung von Holzschnitten im XV. und XVI. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 29, 1908, S. 192, Abb. 7. – ROBERT DURRER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1928, S. 420, Abb. 242. – JOSEF LEISS, *Die Geschichte der Papiertapete vom 16.–20. Jahrhundert*, in: *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, hrsg. von HEINRICH OLLIGS, Bd. 1, Braunschweig 1970, S. 202, Abb. 145. – HORST APPUHN, *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterschneidheim 1976, S. 87. – *Die Kunst der Tapete. Geschichte, Formen, Techniken*, hrsg. von LESLEY HOSKINS, Stuttgart 1994, S. 10–11. – MEINRAD HUBER, *Täfer- und Tischlerarbeiten*, in: *Das Winkelriedhaus. Geschichte, Restaurierung, Museum*, Stans 1993, S. 174–176.
- ⁵¹ PETER F. TSCHUDIN / GUSTAF ADOLF WANNER, *Die Basler Papiermühle*, in: *Sandoz Bulletin* 54, 1980, S. 23 Abb. 7.
- ⁵² JÜRGE E. SCHNEIDER / JÜRGE HANSER, *Wandmalerei im alten Zürich*, Zürich 1986, S. 25–26, 107, Abb. 44, 45. – *Zum Haus «Zür Glocke»*: Zürcher Denkmalpflege, Stadt Zürich, Bericht 1985/86, Zürich 1989, S. 118–120. – JÜRGE E. SCHNEIDER / FELIX WYSS / JÜRGE HANSER, *Fladerpapier-Tapeten der Spätrenaissance aus Zürich – ein vorläufiges Inventar*, in: *Zürcher Denkmalpflege*, Stadt Zürich, Bericht 1991/92, Zürich 1993, S. 16–21. – Ob es die Offizin Gessner war, «welche die Holzschnitt-Tapeten gedruckt und verhandelt hat» (wie JÜRGE E. SCHNEIDER und JÜRGE HANSER 1986 annehmen), ist nicht sicher, wenngleich die Verbindung des Formschneiders/Verlegers Rudolf Wyssenbach mit ihr dies nahelegt. Die Firma war nach 1566 allerdings nur noch im Buchhandels- und Verlagsgeschäft tätig. Dazu PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Druck, Verlag, Buchhandel im Kanton Zürich von den Anfängen bis um 1850* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich; Bd. 36/1), Zürich 1950, S. 15–16. Vgl. Anm. 54.
- ⁵³ PETER F. TSCHUDIN, *Schweizer Papiergeschichte*, Basel 1991, S. 29–31, 195 Abb. G.
- ⁵⁴ Mit der mittleren Rosette des Fragments (Abb. 2) gleichartige, wohl identische Holzschnitte wurden am 28. März 1898 an einer Bohlenbalkendecke im Dachgeschoss des Fraumünster-Amthaus in Zürich kurz vor dessen Abbruch von Robert Breitinger aufgenommen (Photographie in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Sammlung Breitingger Nr. 4255). Schlecht reproduziert in JÜRGE E. SCHNEIDER / FELIX WYSS / JÜRGE HANSER 1993 (vgl. Anm. 52), S. 16. Holzschnitte erwähnt von MAX LEHRS 1908 (vgl. Anm. 50), S. 193–194. – Zwei mit den beiden links der mittleren Rosette nicht identische, doch ähnliche Maureskenmedaillons in Holzschnitt fand man 1989 im Haus «Kleiner Riese» in Zürich (Glockengasse 4) an einer Bohlenbalkendecke des 14. Jahrhunderts, Zeichnungen davon reproduziert in JÜRGE E. SCHNEI-

- DER / FELIX WYSS / JÜRIG HANSER 1993 (vgl. Anm. 52), S. 19–21. Alle diese dekorativen Tapetenrosetten von unbezweifelbar Zürcher Manufaktur könnten (wenn schon ein guter Name erhalten soll) dem erprobten Formschneider Rudolf Wyssenbach (vgl. Anm. 48) oder einem Nachfolger am Ort zugewiesen werden.
- ⁵⁵ WILHELM LUDWIG SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 8 Bände, Leipzig 1926–1930. In Bd. 3, 1927, S. 62–75 Nr. 1348–1378 (Einzelfigur Christophorus) und Nr. 1379–1379a (Christophorus und Antonius). In Bd. 8, 1930, S. 80 Nr. 1357b, 1359a (Einzelfigur Christophorus), S. 81 Nr. 1379m (Christophorus und Johannes der Täufer), S. 157 Nr. 1366b (Einzelfigur Christophorus). Insgesamt Nachweis von 50 Einblattholzschnitten mit Einzelfigur des Christophorus und drei mit diesem und einem anderen Heiligen. Zum Tafelband mit ergänzender Abhandlung siehe HEINRICH THEODOR MUSPER 1976 (vgl. Anm. 66).
- HANS KÖRNER, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, Münchner Diss. (= *Studia iconologica*; Bd. 3), Mittenwald 1979. Mit einem beschreibenden Katalog der frühen Einblattholzschnitte des süddeutschen, österreichischen und böhmisch-mährischen Kunstraums bis gegen 1440, darin drei Christophorus-Blätter: S. 122, Abb. 42, Schwaben (?) um 1420–1430 (SCHREIBER 1355, hier Abb. 8) – S. 114, Abb. 34, Nachschnitt, Original Altbayern oder Salzburg um 1420 (SCHREIBER 1352, hier Abb. 9) – S. 101, Abb. 24, Nachschnitt, Original Salzburg um 1410 (SCHREIBER 1367). Der *Buxheimer Christophorus* von 1423 (SCHREIBER 1349) nur in Abb. 59, nicht behandelt (vgl. hier Abb. 11 und Anm. 66), sowie der *Wienhäuser Christophorus* aus Nürnberg 1421/22 nur in Abb. 9, nicht behandelt (vgl. hier Anm. 1). Zu allen Blättern vollständiger Nachweis der älteren Literatur, worauf hier verwiesen sei.
- The Illustrated Bartsch (Supplement)*, Band 164: *German single-leaf woodcuts before 1500 (Anonymous artists: .997–1383)*, hrsg. von RICHARD S. FIELD, New York 1992, S. 430–470. Darin Abbildungen fast aller 53 von WILHELM LUDWIG SCHREIBER beschriebenen Christophorus-Einblattholzschnitte, nach dessen Katalognummern geordnet, ohne Kommentar (undatiert). Zum 54. Blatt vgl. hier Anm. 1.
- ⁵⁶ Gutachten von lic. phil. Martin Kluge, Bereichsleiter Wissenschaft, Basler Papiermühle / Schweizerisches Papiermuseum und Museum für Schrift und Druck in Basel, Mai 2003.
- ⁵⁷ GERHARD PICCARD, «*Carta bombycina, carta papyri, pergamena greca*», in: *Archivalische Zeitschrift* 61, 1965, S. 46–75, bes. 56–58. – GERHARD PICCARD, *Die Ochsenkopf-Wasserzeichen*, Stuttgart 1966, 1. Teil, S. 26. Das deutsche Kanzleiformat der Papiere im 15. und 16. Jahrhundert misst in der Grössenordnung 30,7 / 31,5 × 43,7 / 45 cm. HELLMUT ROSENFELD 1990 (vgl. Anm. 49) gibt 43 × 30 cm an. Es entspricht laut GERHARD PICCARD «weitgehend» dem «Bologneser reçute-Format» (31,5 × 44,5 cm), das aus der halbierten «carta reale» (61,4 × 45 cm) = Grossfolio entstanden ist. Dieses italienische «Urmass» der Papierformate wurde in Bologna laut GERHARD PICCARD «schon vor oder um 1300 zur Norm erhoben». – Dazu auch DAVID LANDAU / PETER PARSHALL, *The Renaissance print 1470–1550*, New Haven/London 1994, S. 16, 376 Anm. 49, 50.
- ⁵⁸ GERHARD PICCARD 1966 (vgl. Anm. 57), S. 23 (Zitat) –25, 27–28.
- ⁵⁹ MARTIN KLUGE (vgl. Anm. 56) konsultierte die Standardwerke von GERHARD PICCARD 1966 (vgl. Anm. 57) und CHARLES-MOÏSE BRIQUET, *Les filigranes*, Paris 1907, ausserdem vier Internet-Datenbanken sowie die folgende Spezialliteratur: VLADIMIR A. MOŠIŃ / SEID M. TRALIĆ, *Filigranes des XIII^e et XIV^e siècles*, Zagreb 1957 (Tab. 148f.) – WALTER FRIEDRICH TSCHUDIN, *The ancient paper-mills of Basle and their marks*, Hilversum 1958 – FRANCISCO DE BOFARULL Y SANS, *Animals in watermarks*, Amsterdam 1959 (Nr. 33, 40) – GEORG EINEDER, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum 1960 – PETER F. TSCHUDIN, *Schweizer Papiergeschichte*, Basel 1991 – PIERRE DELAUNAY, *Filigranes d’Auvergne*, Clermont-Ferrand 1997.
- ⁶⁰ GERHARD PICCARD 1966 (vgl. Anm. 57), 1. Teil, Abt. VI, Nr. 145 (Mainz, München 1400–1405), Nr. 163 (Weinsberg 1418), Nr. 171 (Landshut, München, Rottenburg a.N. 1415–1421), Nr. 249 (Heidelberg, Rothenburg o.T. 1413–1415), Nr. 419 (Nördlingen 1415, 1416). – Dazu CHARLES MOÏSE BRIQUET 1907 (vgl. Anm. 59), Bd. 4, Nr. 14644 (Würzburg 1413).
- ⁶¹ GERHARD PICCARD 1966 (vgl. Anm. 57), 1. Teil, Abt. VI, Nr. 252 (Burgau, Erding, Öhringen, Sterzing 1450–1454, 1455–1457), Nr. 271–273 (u.a. Heilbronn, München, Nürnberg, Rothenburg o.T., Würzburg 1419–1423, 1416–1417), Nr. 277 (Innsbruck, Meran 1423–1426). – Dazu CHARLES MOÏSE BRIQUET 1907 (vgl. Anm. 59), Bd. 4, Nr. 14637 (St. Gallen 1398), Nr. 14652 (Tirol = Innsbruck 1435), Nr. 14656 (Bologna 1392 ?).
- ⁶² Die italienische Herkunft wurde von Dr. PETER F. TSCHUDIN in Basel mündlich bestätigt. Die Herstellungsorte der von MARTIN KLUGE (vgl. Anm. 56) zum Vergleich herangezogenen Papiere mit Ochsenkopf-Wasserzeichen in GERHARD PICCARD 1966 (vgl. Anm. 60, 61) liegen gemäss dessen Herkunftstabelle S. 32–33 alle in Oberitalien, wo der «stärkste Gebrauch» zwischen 1360 und 1470 festzustellen ist (S. 28). Noch JOHANNES GUTENBERGS zweiundvierzigzeilige *Biblia latina* (Mainz 1452–1455) ist bekanntlich auf italienischem Papier gedruckt.
- ⁶³ EDITH NOCKEMANN, *Der Einblattholzschnitt des 15. Jahrhunderts und seine Beziehung zum spätmittelalterlichen Volksleben*, Kölner Diss., Bottrop 1940, S. 46–53.
- ⁶⁴ ERNST KONRAD STAHL, *Die Legende vom Heil. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, München 1920, S. 141–142, Nr. 2, Taf. IX. – HENRIK VAN OS et al., *The art of devotion in the late Middle Ages in Europa 1300–1500*, Princeton 1994, S. 32, Abb. 9.
- ⁶⁵ Übersicht in ERNST KONRAD STAHL 1920 (vgl. Anm. 64).
- ⁶⁶ Einblattholzschnitt (Abb. 11) eingeklebt auf der Innenseite des Hinterdeckels vom Einband einer Handschrift, zusammen mit dem Einblattholzschnitt einer Verkündigung von gleicher Hand (SCHREIBER 28) auf der Innenseite des Vorderdeckels: *Laus Virginis*, in der Schlussformel 1417 datiert (FRIEDRICH LIPPMANN 1876, S. 239, Anm.), aus der Büchersammlung des Leutpriesters Jacob Matzenberger in Memmingen (ARTHUR MAYGER HIND 1935, S. 104), Legat der vor 1435 verstorbenen Stiftsdame Anna Freiin von Gundelfingen (HEINRICH THEODOR MUSPER 1976, S. 23) an das 1402 im vormaligen Chorherrenstift Buxheim bei Memmingen gegründete, 1803 aufgehobene Kartäuserkloster Maria Saal. In dessen Bibliothek 1769 von Karl Heinrich von Heineken (1707–1791, Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden 1746–1763) entdeckt und bald danach erworben von George John 2nd Earl Spencer (1758–1854) für seine Bibliothek von über 40000 Bänden in Althorp (Northamptonshire), die an Frühdrucken reichste Privatbibliothek Europas. Mit dieser 1892 von Mrs. Enriqueta Augustina Rylands (1843–1908) für die 1899 eröffnete John Rylands Library in Manchester erworben. Da der *Buxheimer Christophorus* von HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55) mit unbefriedigender Begründung (S. 84) nicht katalogisiert worden ist, wird der für die sonst behandelten Einblattholzschnitte bei ihm einsehbare vollständige Literaturnachweis in diesem, durch den Gang der Forschung einzigartigen Fall hier weitgehend nachgeholt. – KARL HEINRICH VON HEINEKEN, *Idée*

- générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipzig/Wien 1771, S. 250–251. – THOMAS FROGNALL DIBDIN, *Bibliotheca Spenceriana*, Bd. 1, London 1814, S. IV, 2. – FRIEDRICH LIPPMANN, *Über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bildrdruckes*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 1, 1876, S. 237–242. – KONRAD RICHTER, *Der deutsche S. Christoph. Eine historisch-kritische Untersuchung*, Berlin 1896 (Acta Germanica; Bd. 5/1), S. 168–169, 183, 186, 209. – PAUL KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1905 (4. Auflage 1922), S. 29–31. – CAMPBELL DODGSON, *Woodcuts of the fifteenth century in the John Rylands Library. Reproduced in facsimile*, Manchester 1915, S. 7, 13, Taf. II, IIa (Faksimile). – MAX JACOB FRIEDLÄNDER, *Der Holzschnitt*, Berlin 1917 (2. Auflage 1921, 3. Auflage 1926, 4. Auflage 1970), S. 18–19. – ERNST KONRAD STAHL 1920 (vgl. Anm. 64), S. 138–141 Nr. 1 (mit älterer Literatur). – CURT GLASER, *Gotische Holzschnitte*, Berlin [1923], S. 27–28, 53, Taf. 33. – HENRY GUPPY, *The John Rylands Library Manchester: 1899–1924*, Manchester 1924, S. 65–66, Abb. 8. – WILHELM LUDWIG SCHREIBER 1927 (vgl. Anm. 55), S. 63–64 Nr. 1349 (mit älterer Literatur). – ADOLF SPAMER, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930, S. 30–31. – PAUL RUF, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Dritter Band, erster Teil: Bistum Augsburg*, München 1932, S. 81–101 (Kartäuserkloster Buxheim: Erhaltene Handschriften – *Laus Virginis* von 1417 mit Einblattholzschnitt von 1423, Karl Heinrich von Heineken und Earl Spencer nicht erwähnt). – ARTHUR MAYGER HIND, *An introduction to a history of woodcut. With a detailed survey of work done in the fifteenth century*, London 1935 (Nachdruck New York 1963), S. 96, 99, 100, 104–106, Abb. 44. – MAX GEISBERG, *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer* (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; Bd. 32), Berlin 1939 S. 31–32, Taf. 8. – OTTO FISCHER, *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik* (= Deutsche Kunstgeschichte; Bd. 4), Manuskript 1943 abgeschlossen, München 1951, S. 108, 110, Abb. 82. – ARNOLD PFISTER, *The beginnings of printed graphic art / An der Wiege unserer Druckgraphik / Anciennes images gravées du XV^e siècle: Upper German single woodcuts of the XVth century*, in: *Graphis* 8/39, 1952, S. 65, 68, Abb. 5. – FRIEDRICH WINKLER, *Die graphischen Künste*, in: *Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, Zürich 1952, S. 163–164, Abb. – CHRISTIAN VON HEUSINGER, *Studien zur oberrheinischen Buchmalerei und Graphik im Spätmittelalter*, Diss., Freiburg/Br. 1953 (Maschinenschrift – nicht eingesehen). – FRIEDRICH WINKLER, *Vorbilder primitiver Holzschnitte*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 12, 1958, S. 47–48, Abb. 12. – AMÉDÉE BOINET, *Une pièce exceptionnelle dans l'histoire de la reliure française*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1960, S. 402–405 (verkleinerte seitenrichtige Reproduktion des Holzschnitts mit Inschrift durch Plattenpressung in Golddruck auf Maroquin in Rot über einem Schuber, 15,5×11,5 cm, für eine Reisekarte, französische Buchbinderarbeit des 18. Jahrhunderts). – HEINRICH THEODOR MUSPER, *Der Einblattholzschnitt und die Blockbücher des XV. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976 (= WILHELM LUDWIG SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 3. Auflage, Band 11 / Tafelband), S. 9, 23, Abb. 39. – HANS-FRIEDRICH ROSENFELD / HELLMUT ROSENFELD, *Deutsche Kultur im Spätmittelalter 1250–1500* (= Handbuch der Kulturgeschichte; Bd. 4), 1978, S. 195, 218, 285 (Jubeljahrablass 1423), S. 278 Abb. 168. – HORST APPUNH, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1979, S. 32–34, Abb. 5. – HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55), S. 14, 48, 64–65, 84, 164 Anm. 340, Abb. 59. – HENNING WENDLAND, *Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Königstein 1980, Abb. 14. – HELLMUT ROSENFELD 1990 (vgl. Anm. 49), S. 341–342, Abb. 10. – MARION JANZIN / JOACHIM GÜNTNER, *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*, Hannover 1995, S. 103, Farbbabb. S. 104. – LINDA C. HULTS, *The print in the western world: an introductory history*, Madison 1996, S. 24–25, Abb. 1.5. – HORST FUHRMANN, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, München 1996, S. 214, Abb. S. 209. – HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 22–27, Abb. 2. – STEPHAN FÜSSEL, *Gutenberg und seine Wirkung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 94–95, Abb. 47. – ERNST REBEL, *Druckgrafik: Geschichte, Fachbegriffe*, Stuttgart 2003, S. 14–16, Abb.
- 67 NIKOLAUS PAULUS, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Bd. 3, Paderborn 1923, S. 185–187: *Das Jubiläum von 1423*. – Vgl. dazu HERBERT THURSTON, *The holy year of jubilee. An account of the history and ceremonial of the Roman jubilee*, London 1900. – PAOLO BREZZI, *Storia degli anni santi*, Milano 1950 (2. Aufl. 1975). – GIULIO CASTELLI, *Gli anni santi, il grande perdono*, Bologna 1949. – PIERO BARGELLINI, *L'anno santo. Nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Firenze 1974. – EVA-MARIA JUNG-INGLESSIS, *Das Heilige Jahr in der Geschichte 1300–1975*, Bozen 1974. – MARCELLO FAGLIOLIO / MARIA LUISA MADONNA (Hrsg.), *Roma 1300–1875. La città degli anni santi: Atlante* (= Ausstellungskatalog Palazzo Venezia, Roma), Milano 1985, S. 80–86. – Die Datierung eines Holzschnitts im Jahr 1423 ist an sich nicht einsichtig. Auf die naheliegende Vermutung, dass 1423 nicht das Bild meint, sondern zum Text gehört und das Jubeljahr bedeutet, scheint in der Forschung noch niemand gekommen zu sein.
- 68 Einblattholzschnitt koloriert, 37,7×24,5 cm, am Tor im Vordergrund Mitte datiert: *M: cccc o xviii*. Vor 1844 Fund im Einbanddeckel eines Buchs in Mechelen. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Inv. fol. rés. S.I. 42529 (1844 erworben). Variante ohne Datum: Einblattholzschnitt koloriert, 26,6×19,9 cm. Aus der Büchersammlung des St. Galler Mönchs Gallus Kemly (1417–nach 1477) in der Stiftsbibliothek St. Gallen, 1824 aus einer Handschrift gelöst, 1930 verkauft. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. 1930.146. – FRIEDRICH LIPPMANN 1876 (vgl. Anm. 66), S. 242–247 (um 1460). – WILHELM LUDWIG SCHREIBER (vgl. Anm. 55), Bd. 2, 1926, Nr. 1160 (Gemäldekopie, oberrheinisch, 1460er-Jahre), Nr. 1161 (oberrheinisch um 1470). – ARTHUR MAYGER HIND 1935 (vgl. Anm. 66), S. 104, 109–113, Abb. 46 (Niederlande, kaum vor 1430, eher um 1460). – FRIEDRICH WINKLER 1958 (vgl. Anm. 66), S. 48, 50, Abb. 13 (Gemäldekopie, um 1460). – HEINRICH THEODOR MUSPER 1976 (vgl. Anm. 66), S. 9, 31, Abb. 60, 61 (echt 1418). – HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55), S. 85–86, 164, Anm. 351 (laut GERHARD PICCARD Fälschung um 1840). – HELLMUT ROSENFELD 1990 (vgl. Anm. 49), S. 341 (echt 1418). – *Einblattholzschnitte des XV. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel* (= Ausstellungskatalog Kunstmuseum, Basel), Basel 1994, S. 65 Nr. 18 (MARIANTONIA REINHARD-FELICE: Oberrhein, um 1460–1470). – JAN VAN DER STOCK, *The Print Collection of the Royal Library of Belgium: Early prints*, London/Turnhout 2002, S. 44 Nr. 85, Abb. (keine Stellungnahme).
- 69 FRIEDRICH HEGI, *Schloss und Herrschaft Hegi*, Winterthur 1925. Dazu ANTON LARGIADÈR, *Friedrich Hegi*, in: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1932*, Zürich 1931, S. 64–77. – Vgl. Anm. 71.
- 70 KARL KELLER (Stadtbaumeister von Winterthur), in: *Zürcher Denkmalpflege*, 8. Bericht 1975/76, Zürich 1980, S. 228.
- 71 PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI, *Vom Ritterturm zur Jugendherberge: Das Schloss Hegi*, in: *Hegi. Ein Dorf in der Stadt* (= Neujahrsblatt der Stadtbib-

- liothek Winterthur; Bd. 332), Winterthur 2001, S. 11–58, 212–213. – Dazu ergänzend FRIEDRICH HEGI 1925 (vgl. Anm. 69). – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, 6: Die Stadt Winterthur, von EMANUEL DEJUNG / RICHARD ZÜRCHER, Basel 1952, S. 257–270. – HANS MARTIN GUBLER, *Schlösser Wülflingen, Hegi und Mörsburg bei Winterthur* (= Schweizerische Kunstführer; H. 150), Basel 1974, S. 11–18.
- ⁷² HANS KLÄUI, *Herren von Hegi*, in: *Genealogisches Handbuch zur Schweizer Geschichte*, Bd. 4, Chur 1980, S. 111–123. – Dazu ergänzend KASPAR HAUSER, *Die Wappen in der Sakristei der Stadtkirche in Winterthur 1493*, in: Schweizerisches Archiv für Heraldik, 1912, S. 73–76. – FRIEDRICH HEGI 1925 (vgl. Anm. 69), S. 5–14. – WALTHER MERZ / FRIEDRICH HEGI, *Die Wappenrolle von Zürich*, Zürich 1930, Nr. 282. – PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 11–22.
- ⁷³ ULRICH RICHENTAL, *Concilium ze Costenz 1414–1418*, hrsg. von HERMANN SEVIN, Karlsruhe 1881, S. 457. Faksimile der um 1460/70 entstandenen Aulendorfer Handschrift aus der Bibliothek des Konstanzer Domherrn Hans von Königsegg (New York, Public Library, Spencer Collection 32). – Vgl. ULRICH RICHENTAL, *Das Konzil zu Konstanz. Kommentar und Text*, bearb. von OTTO FEGER, Konstanz 1964, S. 43, 54 Anm. 24. – ULRICH RICHENTAL, *Chronik des Constanzer Concils 1414 bis 1418*, hrsg. von MICHAEL RICHARD BUCK, (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart; Bd. 158), Tübingen 1882, S. 197: Transkription unrichtig «Hegou» [Hegau] statt «Hego» [Hegi]. – Vgl. auch Anm. 119.
- ⁷⁴ RUDOLF REINHARDT, *Hugo von Hohenlandenberg*, in: *Helvetia sacra*, Abt. I, Bd. 2: *Erzbistümer und Bistümer II*, 1. Teil, Basel 1993, S. 376–385. – Dazu ergänzend EMIL EGLI, *Hugo von Hohenlandenberg, Bischof von Konstanz*, in: *Zwingliana* 1 Nr. 9, 1901, S. 185–191. – FRIEDRICH HEGI 1925 (vgl. Anm. 69), S. 14–18. – ALFRED VÖGELI, *Bischof Hugo von Hohenlandenberg, von den Anfängen bis zum Beginn der Reformation (1460–1518)*, in: JÖRG VÖGELI, *Schriften zur Reformation in Konstanz 1519–1538*, bearb. von ALFRED VÖGELI, 2. Halbbd. 1. Teil (= Schriften zur Kirchen- und Rechtsgeschichte; Bd. 40), Tübingen 1973, S. 589–625. – BERND KONRAD, *Die Malerei im Umkreis von Hugo von Hohenlandenberg*, in: *Die Bischöfe von Konstanz*, Bd. 2: Kultur, Friedrichshafen 1988, S. 132–142. – PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 29–33.
- ⁷⁵ PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 22–28.
- ⁷⁶ PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 32–33 (Zitat), 35–40. – Dazu ergänzend CARL BRUN, in: *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 4, Neuenburg 1927, S. 63–65. – AUGUST BICKEL, *Die Herren von Hallwil im Mittelalter*, Aarau 1978, S. 250–254.
- ⁷⁷ BRUNO WEBER 1989 (vgl. Anm. 11), S. 14–15.
- ⁷⁸ EMANUEL DEJUNG / RICHARD ZÜRCHER 1952 (vgl. Anm. 71), S. 259. Vgl. die Ansichten von Johannes Meyer d. J. 1685 und David Herrliberger 1740 in FRIEDRICH HEGI 1925 (vgl. Anm. 69), Abb. 7 und 12. Die älteste bekannte Darstellung von Schloss Hegi als Wohnturm in seiner spätmittelalterlichen Erscheinung ist ein Randbild auf der von Meyer 1685 in sechs Kupfertafeln radierten und edierten *Grossen Landtafel des Zürcher Gebiets* von Hans Conrad und Johann Georg Gyger (Faksimile mit Kommentar von GEORGES GROSEAN, Dietikon 1983). Datierung des Wiederaufbaus «um 1711» von RAPHAEL SENNHAUSER 2001 (vgl. Anm. 71), S. 51 ohne historische Grundlage.
- ⁷⁹ FRIEDRICH HEGI 1925 (vgl. Anm. 69), S. 49.
- ⁸⁰ PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 35.
- ⁸¹ PETER NIEDERHÄUSER / RAPHAEL SENNHAUSER / ANDREA TIZIANI 2001 (vgl. Anm. 71), S. 22.
- ⁸² HEINRICH ZELLER-WERDMÜLLER, *Burg Hegi*, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 23 Nr. 3, 1890, S. 348–352 (Zitat S. 351).
- ⁸³ Der zeitgenössische Begriff – «billedrucker» in Frankfurt a.M. 1427, laut EDITH NOCKEMANN 1940 (vgl. Anm. 63), S. 14, wurde 1876 von FRIEDRICH LIPPMANN (vgl. Anm. 66), S. 218 zum Unterschied von Zeugdruck in die Forschung eingeführt.
- ⁸⁴ Gang der Forschung dargestellt von HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55), S. 12–22. Übersicht des Forschungsstands von DIETER KUHRMANN, *Einleitung*, in: *Die Frühzeit des Holzschnitts* (= Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung, München), München 1970, S. IX–XIII.
- ⁸⁵ OTTO FISCHER 1951 (vgl. Anm. 66), S. 104. Das Manuskript wurde 1943 abgeschlossen (S. 9).
- ⁸⁶ PAUL KRISTELLER 1905 (vgl. Anm. 66), S. 25.
- ⁸⁷ ELFRIED BOCK, *Die deutsche Graphik*, München 1922, S. 9, 10.
- ⁸⁸ FRIEDRICH WINKLER 1952 (vgl. Anm. 66), S. 162.
- ⁸⁹ WALTER KOSCHATZKY, *Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte Meisterwerke*, Salzburg 1972, S. 44, 45.
- ⁹⁰ ARTHUR MAYGER HIND 1935 (vgl. Anm. 66), S. 126.
- ⁹¹ ELFRIED BOCK 1922 (vgl. Anm. 87), S. 8.
- ⁹² KARL HEINRICH VON HEINEKEN 1771 (vgl. Anm. 66), S. 239–246.
- ⁹³ ADOLF SPAMER 1930 (vgl. Anm. 66), S. 26–29. – ARTHUR MAYGER HIND 1935 (vgl. Anm. 66), S. 79–84. – Übersicht in EDITH NOCKEMANN 1940 (vgl. Anm. 63), S. 10–17.
- ⁹⁴ PAUL KRISTELLER 1905 (vgl. Anm. 66), S. 21. Dazu ARTHUR MAYGER HIND 1935 (vgl. Anm. 66), S. 80.
- ⁹⁵ HELLMUT ROSENFELD 1990 (vgl. Anm. 49), S. 337 (Kanzleiformat S. 335 als «Papiernormalgrösse von 43×30 cm» definiert).
- ⁹⁶ HANS KÖRNER 1979 (vgl. Anm. 55), S. 140, 170 Anm. 451.
- ⁹⁷ Übersicht in HANS-FRIEDRICH ROSENFELD / HELLMUT ROSENFELD 1978 (vgl. Anm. 66), S. 62.
- ⁹⁸ WOLFGANG VON STROMER, *Eine reziproke Klassifikation von Wiegendruckern*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1993, S. 15–19: «Höhe und Anzahl der Auflagen banaler Druckwerke und damit ihre Massenwirkung und ökonomische Bedeutung wurden bisher extrem unterschätzt.» Das gilt – *mutatis mutandis* – in wohl noch höherem Grad für Spielkarten und vermutlich auch Andachtsbilder, mehr als ein halbes Jahrhundert vor Beginn des typographischen Druckzeitalters.
- ⁹⁹ Mit Ausnahme etwa des Notars Jacopo Rubieri (um 1430–1487) in Padua und Venedig, der kein Kunstsammler war und seine juristischen Aufzeichnungen mit Holzschnitten und Kupferstichen zu schmücken pflegte. Der kleine *Heilige Christophorus* in seiner Sammlung gehört wohl in die zweite Jahrhunderthälfte (Einzelblatt in Pesaro, Biblioteca Oliveriana – nicht in WILHELM LUDWIG SCHREIBER und RICHARD S. FIELD). FIORA BELLINI, *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi*, Roma 1987, S. 29, Nr. 130. Dazu DAVID LANDAU / PETER PARSHALL 1994 (vgl. Anm. 57), S. 91, 93 Abb. 83.
- ¹⁰⁰ MAX JACOB FRIEDLÄNDER 1917 (vgl. Anm. 66), S. 17. – FRIEDRICH WINKLER 1952 (vgl. Anm. 66), S. 162. Dazu Nachweis in FRIEDRICH WINKLER 1958 (vgl. Anm. 66). – Dagegen denkt noch ERNST REBEL 2003 (vgl. Anm. 66), S. 17 ohne weiteres an «Mönche oder städtische Handwerker» als Urheber jener Meisterwerke, eine unbegründbare Vermutung, die kaum höhere Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann.
- ¹⁰¹ ELFRIED BOCK 1922 (vgl. Anm. 87), S. 9.

- ¹⁰² HANSPETER LANDOLT, *100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1972, S. 31.
- ¹⁰³ Feder, 19,7×12,7 cm, datiert 1410. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 18837. – OTTO BENESCH, *Österreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (= Die Meisterzeichnung, Bd. 5), Freiburg/Br. 1936, S. 29–30, Taf. 7 (Entwurf eines Malers, Lungau/Steiermark). – FRANZ WINZINGER, *Deutsche Meisterzeichnungen der Gotik*, München 1949, S. XIII, Abb. 6 (Entwurf eines Bildhauers = Meister der Türflügel der 1408 geweihten Kirche von Irrsdorf/Salzkammergut?). – OTTO FISCHER 1951 (vgl. Anm. 66), S. 96, 93 Abb. 65 (Salzburger Umkreis).
- ¹⁰⁴ Silberstift, 13,3×19,9 cm. Basel Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. U.VIII.101. – OTTO BENESCH 1936 (vgl. Anm. 103), S. 31–32, Taf. 11 (Vorländisch = Bregenz, um 1410, «freie Improvisation eines genialen Zeichners»). – OTTO FISCHER 1951 (vgl. Anm. 66), S. 96, 94 Abb. 66 (österreichisch um 1410). – HANSPETER LANDOLT 1972 (vgl. Anm. 102), Taf. 1 (Süddeutscher Meister um 1410, Modellzeichnung oder Skizzenblatt).
- ¹⁰⁵ MAX JACOB FRIEDLÄNDER 1917 (vgl. Anm. 66), S. 16.
- ¹⁰⁶ Schon von FRIEDRICH LIPPMANN 1876 (vgl. Anm. 66), S. 220–221 gegenüber den späteren, braunen Reiberdrucken einleuchtend charakterisiert. Dazu ARTHUR MAYGER HIND 1935 (vgl. Anm. 66), S. 99, 125.
- ¹⁰⁷ Verkündigungstafel in Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, Inv. 3937. Zum Christophorus am Sturz des Kaminmantels: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, Stuttgart 1958, S. 974 Abb. 3 (Ausschnitt). – HORST FUHRMANN 1996 (vgl. Anm. 66), S. 215; – HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 29. – CYRIEL STROO / PASCALE SYFER-D'OLNE, *The Flemish primitives I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups. Catalogue of Early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels 1996, S. 37–50, bes. 46, Ausschnitt in Taf. 24d und S. 39 Abb. 7. – DIETER BEAUJEAN, *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001, S. 19–21. – FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, S. 74–76, 269–272 Nr. 1,12, S. 305–306, Nr. III.C.1 mit Abb. 54 und 197.
- ¹⁰⁸ JOSEPH ASCHBACH, *Geschichte Kaiser Sigmund's*, Bd. 4, Hamburg 1845 (Neudruck Aalen 1964), S. 398–408 (Persönlichkeit). – JOSEPH GILL, *Konstanz und Basel-Florenz* (= Geschichte der ökumenischen Konzilien; Bd. 9), Mainz 1967, S. 436–441 (Zeittafel). – HELMUT MAURER, *Konstanz im Mittelalter II: Vom Konzil bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts*, Konstanz 1989, S. 22 (Übersicht). – WALTER BRANDMÜLLER, *Konzil von Konstanz*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 19, Berlin 1990, S. 529–535. – *Die Geschichte des Christentums*, Bd. 6: *Die Zeit der Zerreißproben (1274–1449)*, Deutsche Ausgabe bearb. von BERNHARD SCHIMMELPFENNIG, Freiburg/Br. 1991, S. 96–107. – WALTER BRANDMÜLLER, *Das Konzil von Konstanz 1414–1418*, 2 Bde., Paderborn 1991, 1997. – JÖRG KONRAD HOENSCH, *Kaiser Sigismund. Herrscher an der Schwelle zur Neuzeit 1368–1437*, München 1996. – *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6, Freiburg/Br. 1997, Sp. 319–321.
- ¹⁰⁹ *Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie. Festschrift*, hrsg. von AUGUST FRANZEN / WOLFGANG MÜLLER, Freiburg/Br. 1964, S. 55–66 (HERMANN TÜCHLE, *Die Stadt des Konzils und ihr Bischof*), S. 310–333 (OTTO FEGER, *Das Konstanzer Konzil und die Stadt Konstanz*). – HELMUT MAURER 1989 (vgl. Anm. 108), S. 9–47. – WALTER BRANDMÜLLER 1991 (vgl. Anm. 108), 2. überarb. und ergänzte Aufl. 1997, S. 129–133 (Die Konzilsstadt).
- ¹¹⁰ JÜRGEN MIETHKE, *Die Konzilien als Forum der öffentlichen Meinung im 15. Jahrhundert*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 37, 1981, S. 736–773, bes. 745–747.
- ¹¹¹ JOSEPH RIEGEL, *Die Teilnehmerlisten des Konstanzer Konzils. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Statistik*, Diss., Freiburg/Br. 1916. – JÜRGEN MIETHKE 1981 (vgl. Anm. 110), S. 747. – HELMUT MAURER 1989 (vgl. Anm. 108), S. 11–12, 35–36.
- ¹¹² JÜRGEN MIETHKE 1981 (vgl. Anm. 110), S. 748.
- ¹¹³ HEINRICH FINKE, *Bilder vom Konstanzer Konzil* (= Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission, NF. 6), Heidelberg 1903, S. 60–98: *Literarisches Leben und Schaffen auf dem Konstanzer Konzil*. – Zu Wolkenstein und Muskatblut vgl. bes. THOMAS RATHMANN, *Geschehen und Geschichte des Konstanzer Konzils: Chroniken Briefe, Lieder und Sprüche als Konstituenten eines Ereignisses* (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; Bd. 20), München 2000, S. 244–260.
- ¹¹⁴ PAUL LEHMANN, *Konstanz und Basel als Büchermärkte während der grossen Kirchenversammlungen*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 8, 1920, S. 6–11, 17–27, Zitat S. 19 (Wiederabdruck in PAUL LEHMANN, *Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, Bd. 1, Stuttgart 1941, S. 253–280). – Dazu JÜRGEN MIETHKE 1981 (vgl. Anm. 110), S. 757–758. – JOHANNES HELMRATH, *Kommunikation auf den spätmittelalterlichen Konzilien*, in: *Die Bedeutung der Kommunikation für Wirtschaft und Gesellschaft*, hrsg. von HANS POHL (= Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte; Beih. 87), Stuttgart 1989, S. 116–172, bes. 159–163.
- ¹¹⁵ JÜRGEN MIETHKE 1981 (vgl. Anm. 110), S. 762–763. Zum Begriff «geschlossene Öffentlichkeiten» vgl. JOHANNES HELMRATH 1989 (vgl. Anm. 114), S. 158 Anm. 185.
- ¹¹⁶ JOHANNES HELMRATH 1989 (vgl. Anm. 114), S. 117.
- ¹¹⁷ CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, *Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz*, in: *Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack*, Konstanz 1959, S. 46–64. – HERMANN GINTER / HUGO SCHNELL, *Dreifaltigkeitskirche Konstanz*, 2. neubearb. Aufl., München 1963. – HELMUT MAURER 1989 (vgl. Anm. 108), S. 44–46.
- ¹¹⁸ JOHANNES HELMRATH 1989 (vgl. Anm. 114), S. 117.
- ¹¹⁹ ULRICH RICHENTAL / OTTO FEGER 1964 (vgl. Anm. 73), bes. S. 21–36. – DIETER MERTENS, *Ulrich Richental*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 8, Berlin 1992, Sp. 55–60. – BERND KONRAD, *Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in: EVA MOSER (Hrsg.), *Buchmalerei im Bodenseeraum, 13. bis 16. Jahrhundert*, Friedrichshafen 1997, S. 116–120. – THOMAS RATHMANN (vgl. Anm. 113), S. 209–268. – GISELA WACKER, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert: Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, phil. Diss., Tübingen 2001 (Text in 3 PDF-Dateien).
- ¹²⁰ LUDWIG UHLAND, *Des Sängers Fluch* (1814).
- ¹²¹ BERNHARD DEGENHART, *Vorwort*, in: *Die Frühzeit des Holzschnitts* 1970 (vgl. Anm. 84), S. VII–VIII. Degenhart wirkte an der Graphischen Sammlung Albertina in Wien als Kustos 1940–1946, an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München als Konservator, dann Direktor 1949–1971.
- ¹²² ERNST KONRAD STAHL 1920 (vgl. Anm. 64). – KARL KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg/Er. 1926, S. 154–160. – WILHELM LUDWIG SCHREIBER (vgl. Anm. 55), Bd. 7, 1929, S. 128. – HANS AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Wien (1959–) 1967, S. 435–453. – FRIEDERIKE WERNER, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5,

- hrsg. von WOLFGANG BRAUNFELS, Freiburg/Br. 1973, S. 496–508. – FERDINAND GELDNER, *Die vierzehn Nothelfer in der frühen Druckgraphik*, in: Gutenberg-Jahrbuch 1985, S. 303–315. – *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1987, S. 837–839. – NIKOLAS YALOURIS, *Darstellungen des Hl. Christophorus in Mittelalter und Renaissance – Adaption eines alten Motives*, in: *Festschrift Nikolaus Himmelmann: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik* (= Beihefte der Bonner Jahrbücher; Bd. 47), Mainz 1989, S. 515–519 (Kausalzusammenhang mit dem antiken Atlas als Träger der Himmelskugel). – HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 5–54. – YVONNE BITTMANN, *Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter*, Magisterarbeit, Heidelberg 2003 (im Internet einsehbar).
- ¹²³ Souverän, grundlegend HANS-FRIEDRICH ROSENFELD, *Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters* (= Acta Academiae Aboensis, Humaniora; Bd. 10/3), Helsingfors 1937. – ALFRID HERMANN, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 2, Stuttgart 1954, Sp. 1241–1250. – BIRGIT HAHN-WOERNLE, *Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen*, Basel 1972 (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde; Bd. 53). – GERTRUD BENKER, *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer: Legende Verehrung, Symbol*, München 1975 (ausführlicher Literaturanhang). – JOSEF SZÖVÉRFY, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2, Zürich 1983, Sp. 1938–1940. – OTTO WIMMER / HARTMANN MELZER, *Lexikon der Namen und Heiligen*, bearb. und ergänzt von JOSEF GELMI, 6. Aufl., Innsbruck 1988, S. 191–192.
- ¹²⁴ HORST FUHRMANN 1996 (vgl. Anm. 66), S. 214: «Das 15. Jahrhundert wurde dank der neuen Techniken, der der Einblattdrucke und der Blockbücher, zu einem Jahrhundert des heiligen Christophorus.»
- ¹²⁵ Beispiele für die ungebrochene Popularität des Christophorus in der Fassadenmalerei von Profanbauten im katholischen Alpenraum bis in das 20. Jahrhundert vermittelt ALFRED POHLER, *Kunstwerke der Fassadenmaler in Südbayern, Tirol und Vorarlberg*, Füssen [2002], Abb. S. 106, 154, 155, 158–161, 166, 187.
- ¹²⁶ *Sacra Congregatio Rituum: Calendarium Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum / Ritenkongregation: Der Römische Kalender gemäss Beschluss des Zweiten Vatikanischen Konzils erneuert und von Papst Paul VI. eingeführt* (= Nachkonziliare Dokumentation; Bd. 20), Trier 1969, S. 115–116: Christophorus fällt unter «Heilige, die grosse historische Schwierigkeiten bieten», daher «nicht mehr im neuen Kalender enthalten» sind, denn «die Christen unserer Zeit möchten ja ihre Heiligenverehrung durch die historische Wahrheit absichern, was durchaus angemessen ist». So befinden sich unter den legendären Heiligen, deren Verehrung künftig unterbleiben kann, die für das Mittelalter so wichtigen Vierzehn Nothelfer Christophorus, Patron der Pilger (25.7.), Eustachius, Patron der Jäger (20.9.), Katharina von Alexandria, Patronin der Philosophen (25.11.), und Barbara, Patronin der Bergmänner (4.12.), sowie Ursula und Gefährtinnen (21.10.). Einzig Cäcilia, Patronin der Musik (22.11.), wurde von diesen allen «wegen der Volkstümlichkeit im Kalender beibehalten». Dazu JOSEF SZÖVÉRFY 1983 (vgl. Anm. 123): «durch Missverständnis der Sachlage gestrichen». HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1) spricht S. 14–15 diesbezüglich von «einem merkwürdigen rationalistischen Eifer». Die Historizität des Konglomerats Christophorus ist fragwürdig, dagegen seine Faktizität unzweifelhaft.
- ¹²⁷ REINHARDT HOOTZ (Hrsg.), *Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch*, Bd. 13: Mecklenburg, erläutert von GERD BAIER, München 1971, S. 408, Abb. S. 329. – HEINRICH LEOPOLD NICKEL et al., *Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR*, Leipzig 1979, S. 153, 292, Abb. 89. – LUTZ LIPPOLD, *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig 1993, S. 244–245, 358 Abb. 164.
- ¹²⁸ FRANZ BÄCHTIGER, *Zur Revision des Berner Christoffel*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1979–1980*, 59/60, 1980, S. 115–278. – KARL LEDERGERBER, *Christoffels Auferstehung. Die Verwandlung des Grossen Heiligen von Mutzopolis. Geschichte einer Legende – Legende einer Geschichte*, Münsingen 1984. – FRANZ-JOSEF SLADCEZEK, in: *Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille?* (= Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum, Bern), Zürich 2000, S. 350–351 Nr. 176. – Zum Standbild von 1413 in Notre-Dame in Paris vgl. Anm. 150.
- ¹²⁹ HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 14 Anm. 23.
- ¹³⁰ HANS-FRIEDRICH ROSENFELD 1937 (vgl. Anm. 123), S. 418–422. – Dazu HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 19–25. – Weitere Beispiele von Inschriften verzeichnet DOMINIQUE RIGAUD, *Une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XII^e–XV^e siècle)*, in: *Voyages et voyageurs au Moyen Age: XXVI^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement supérieur public* (= Série Histoire ancienne et médiévale; Bd. 39), Paris 1996, S. 235–266 (Annexe S. 254–255).
- ¹³¹ HANS-FRIEDRICH ROSENFELD 1937 (vgl. Anm. 123), S. 423–426. – ANTON L. MAYER, *Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes [...] Ildelfons Herwegen zum silbernen Abtsjubiläum*, hrsg. von ODO CASEL, Münster 1938, S. 234–262, bes. 253–255 («Wechselbeziehungen zwischen der Bildschau und der Eucharistieschau»). – BOB [ROBERT W.] SCRIBNER, *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von BOB SCRIBNER, Wiesbaden 1990, (Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 46), S. 9–20. – Dazu HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 16–17, 32.
- ¹³² HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Münster/Köln 1954 (Archiv für Kulturgeschichte; Beih. 3), S. 299.
- ¹³³ HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 15.
- ¹³⁴ HORST FUHRMANN 1997, S. 31–49. – NORBERT SCHNITZLER, in: *Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille?* (= Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum, Bern), Zürich 2000, S. 288–289 Nr. 134.
- ¹³⁵ HANS AURENHAMMER 1967 (vgl. Anm. 122), S. 439.
- ¹³⁶ IACOPO DE VARAZZE [VORAGINE], *Legenda aurea*, hrsg. von GIOVANNI PAOLO MAGGIONI, Tavarnuzze 1998, 2. Aufl. 1999 (Millenio medievale; Bd. 6), Bd. 2, S. 663–669 (XCVI. *De Sancto Christophoro*), Zitat S. 666. – Dazu HANS-FRIEDRICH ROSENFELD 1937 (vgl. Anm. 123), S. 429. – GERTRUD BENKER 1975 (vgl. Anm. 123), S. 61–62. – *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, Zürich 1991, Sp. 202, 1796–1801.
- ¹³⁷ HANS-FRIEDRICH ROSENFELD 1937 (vgl. Anm. 123), S. 378–387, 391–405, 429–445 (Begriff Wortillustration S. 397, Zitat S. 401). – HANS AURENHAMMER 1967 (vgl. Anm. 122), S. 439, 444. – GERTRUD BENKER 1975 (vgl. Anm. 123), S. 63. – JOSEF SZÖVÉRFY 1983 (vgl. Anm. 123), Sp. 1939. – HORST FUHRMANN 1997 (vgl. Anm. 1), S. 15 Anm. 27, S. 24. – Dagegen, ohne zureichende Begründung, nur CHRISTOPH MARKSCHIES, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl. Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 323 («auch eine umgekehrte Bildwerdung möglich,

- bei der die bildlichen Darstellungen der Legenda aurea nachfolgen»).
- ¹³⁸ *Schreitender Christophorus* im Profil, jung, nicht bärtig. Musterbuchblatt, Feder grau laviert, auf Pergament, 15,4×21,6 cm. Österreichisch oder böhmisch, zweites Viertel 14. Jahrhundert (um 1340). New York, The Ian Woodner Family Collections, Inc. – KONRAD OBERHUBER, *Sur quelques dessins germaniques*, in: *Connnaissance des arts* 376, 1983, S. 78, 80 Abb. – KONRAD OBERHUBER / CHRISTOPHER LLOYD, in: *Master drawings: The Woodner Collection* (= Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts, London), London 1987, Nr. 38. – JOHN ROWLANDS, in: *The touch of the artist*, hrsg. von MARGARET MORGAN GRASSELLI (= Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington), New York 1995, Nr. 1, Abb.
- ¹³⁹ *Schreitender Christophorus* frontal, niedergebeugt. Miniatur in einem Stundenbuch, 14×9,7 cm. Brügge, um 1410. Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. 3024, fol. 118v. – MAURITS SMEYERS, *Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts: Die Welt des Mittelalters auf Pergament*, Stuttgart 1999, S. 175, 206, Abb. 1.
- ¹⁴⁰ *Schreitender Christophorus* frontal. Feder, 19,1×14,1 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 20,664. – FRIEDRICH WINKLER, *Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck*, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 37, 1916, S. 296–297, Abb. 6 (nach Jan van Eyck). – HERMANN BEENKEN, *Remarks on two silverpoint drawings of Eyckian style*, in: *Old master drawings* 7/26, 1932, S. 18–21, Abb. 29 (von oder nach Jan van Eyck). – LUDWIG BALDASS, *Jan van Eyck*, Köln 1952, S. 279 Nr. 84 (nur Figuren im Stil van Eycks, Landschaft um 1500). – FRITS LUGT, *Musée du Louvre: Inventaire des dessins des écoles du Nord, publiés sous les auspices du Cabinet des dessins. Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550*, Paris 1968, S. 3–4 Nr. 5, Abb. (nach Jan van Eyck um 1420–1430, ohne Datierung).
- ¹⁴¹ *Schauender Christophorus*. Glasgemäldefragment, 1,77×0,73 m. Weicher Stil, deutsch oder niederländisch, erstes Viertel 15. Jahrhundert. Paris, Musée de Cluny, Inv. 22.759. – FRANÇOISE PERROT, *Le vitrail de saint Christophe au Musée de Cluny à Paris*, in: *Vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums Köln 1974* (= Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch; Bd. 1), Köln 1977, S. 103–105, Abb.
- ¹⁴² *Schauender Christophorus*. Fresko von Tommaso di Cristofano Fini, genannt Masolino da Panicale (1383/84 bis um 1436? 1440? 1447?) unter dem Bogen an der Wand links vor dem Eingang in die Katharinenkapelle der Basilika von San Clemente in Rom. – LEONARD BOYLE, *Kurzer Führer durch die San Clemente*, Roma 1989, Abb. S. 36. – PAUL JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, London 1993, S. 187, 208, 399–403 Nr. 22, S. 186 Abb. 137, S. 412 Abb. 419 (1428–1430). – PERRI LEE ROBERTS, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993, S. 102, 195–197, Abb. 45 (1429–1432). – EILEEN KANE, *The Saint Catherine chapel in the church of San Clemente – Rome*, Roma 2000, S. 34, Abb. S. 4 (1428–1431).
- ¹⁴³ *Schöne Madonnen 1350–1450* (= Ausstellungskatalog Domortorien, Salzburg), Salzburg 1965, bes. S. 45–56: FERDINAND HOLBÖCK, *Theologischer Hintergrund und theologische Aussage der «Schönen Madonnen»*. – KARL-HEINZ CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974. – HANS GÜNTHER GRIMME, *Deutsche Madonnen*, Köln 1976. – *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1992, S. 658–659: *Meister der Schönen Madonnen*.
- ¹⁴⁴ Marmorkopf, Höhe 58 cm, gefunden um 1775 in Otricoli (Umbrien), seit 1783 in den Musei Vaticani (Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda). *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 911–912, Abb.: *Zeus von Otricoli*.
- ¹⁴⁵ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Bd. 1, Freiburg/Br. 1968, Sp. 414–415: *Beau Dieu*. – *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1987, S. 452: *Beau Dieu*. – WILHELM SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt/M 1991. – STEPHEN MURRAY, *Notre-Dame cathedral of Amiens. The power of change in Gothic*, Cambridge 1996, S. 105, 203 Anm. 18.
- ¹⁴⁶ *Schöner Christophorus*. Feder, blau laviert, 19,6×14,9 cm. Burgundisch, Ende 14. Jahrhundert oder kurz nach 1400. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung (bis 1927 in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibliothek). – MAX JACOB FRIEDLÄNDER, *Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau*, Stuttgart 1914, Taf. 2 (Deutsch um 1430). – PAUL WESCHER, *Two Burgundian drawings of the fifteenth century*, in: *Old master drawings* 12, 1938, S. 16–17, Taf. 17 (Stil Pol von Limburg [um 1400–1410]). – CHARLES DE TOLNAY, *History and technique of old master drawings. A handbook*, New York 1943 (Nachdruck 1972), S. 129, Abb. 147 (Burgundisch, ohne Datierung). – OTTO FISCHER 1951 (vgl. Anm. 66), S. 99–100, Abb. 67 (Deutsch um 1400). – FRITS LUGT 1968 (vgl. Anm. 140), S. 3 (Stil Pol von Limburg).
- ¹⁴⁷ Kreuzigungsaltrarretabel als Triptychon, angeblich aus der 1803 abgebrochenen Schlosskapelle des Bischofs von Augsburg zu Pähl am Ammersee (laut ROBERT SUCKALE 1986, S. 306 und Anm. 17 «unwahrscheinlich»). München, Bayerisches Nationalmuseum. – OTTO PÄCHT, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, S. 23–24, 73, Abb. 28, 30 (Salzburg um 1400). – ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, München 1951, S. 117–120, Abb. 182 (Augsburg). – ALFRED STANGE, *Deutsche Gotische Malerei 1300–1430*, Königstein 1964, Abb. S. 56 (Augsburg um 1410). – HANSPETER LANDOLT, *Die deutsche Malerei: Das Spätmittelalter (1350–1500)*, Genève 1968, S. 42–45, Farbabb. (Süddeutscher Meister, Wanderkünstler von Prag, frühes 15. Jahrhundert). – ROBERT SUCKALE, *Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43, 1986, S. 103–112 (um 1403 wegen der damals in Mode gekommenen Farbe Braun, entschieden aus Prag, Auftragswerk für einen «Besteller aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft» und «das bedeutendste der erhaltenen böhmischen Tafelbilder zwischen 1400 und 1410»). – RENATE EIKELMANN (Hrsg.), *Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen*, München 2000, Farbabb. S. 44 (Salzburg, um 1400).
- ¹⁴⁸ ALFRED STANGE 1951 (vgl. Anm. 147), S. 118.
- ¹⁴⁹ HANSPETER LANDOLT 1968 (vgl. Anm. 147), S. 41.
- ¹⁵⁰ HANS-FRIEDRICH ROSENFELD 1937 (vgl. Anm. 123), S. 451 (mit älterer Literatur). – FRANZ BÄCHTIGER 1980 (vgl. Anm. 128), S. 118 Anm. 22. – Zwei zeitgenössische Zeugen vom Typus des *Schönen Christophorus* wären für den Vergleich heranzuziehen, was hier mangels frühzeitigen Literaturzugangs vor Drucklegung nicht geschehen konnte: MOJMIŘ SVATOPLUK FRINTA, *A statue of St. Christopher at the M. H. de Young Memorial Museum at San Francisco*, in: *Hortus imaginum: essays in Western art*, hrsg. von ROBERT ENGASS und MARILYN STOCKSTAD (= *Humanistic studies*; Bd. 45), Lawrence 1974, S. 57–63 (Lindenholzplastik, Prag, Nürnberg oder Frankreich, um 1390). – HILDEGARD KAIB, *Der Schildescher Christophorus*, in: *Stift und Kirche Schildesche 939–1989. Festschrift zur 1050-Jahr-Feier*, hrsg. von ULRICH ANDERMANN, Bielefeld 1989, S. 265–268 (Wandgemälde, frühes 15. Jahrhundert). –

- Weitere einschlägige Hinweise bietet die nützliche, als repräsentatives Beispiel unreflektierter Computerarbeit mit beschränkter Literaturhaftung wahllos additive Anthologie von MERCEDES ROCHELLE, *Post-biblical saints art Index*, Jefferson/London 1994, S. 66–67. – Zur überlebensgrossen Standfigur des trecentistisch gelockten, jugendlichen und als Gewandfigur prototypischen *Schönen Christophorus* in der 1147–1178 erbauten Kirche des Zisterzienserklosters Maulbronn, gemalt um 1350 an der südlichen Pfeilervorlage des Chorbogens – wie der *Schauende Christophorus* von Masolino um 1430 (vgl. Anm. 142) am Eingang zum Sanktuarium – siehe MARGA ANSTETT-JANSSEN, in: *Kloster Maulbronn 1178–1978* (= Ausstellungskatalog), Maulbronn 1978, S. 77, Katalog S. 13 Nr. 43. – JOHANNES WILHELM, in: *Maulbronn: zur 850jährigen Geschichte des Zisterzienserklosters* (= Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg; Bd. 7), Stuttgart 1997, S. 427, Bildteil Abb. 726. – Farbige Wiedergabe der Wandmalerei im Internet mit falscher Datierung «um 1424» (www.zum.de/Maulbronn > Aussenansichten > Kirche > Kirchenschiff > Mönchskirche > Wandgemälde des Hl. Christophorus).
- ¹⁵¹ *Schöner Moses*. Lindenholz, Höhe 124 cm. Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Inv. 420/30. – WOLFGANG STEINITZ, *Die Salzburger Plastik um 1400*, in: *Spätgotik in Salzburg: Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530* (= Ausstellungskatalog Salzburger Museum Carolino Augusteum), Salzburg 1976, S. 52, 56, 64–65 Nr. 52, Abb. 57 (um 1415). – LEO ANDERGASSEN, in: *Il Gotico nelle Alpi 1350–1450*, hrsg. von ENRICO CASTELNUOVO / FRANCESCA DE GRAMATICA (= Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio, Trento), Trento 2002, S. 580–581 Nr. 68, Abb. (um 1405). – Zum Umfeld der Salzburger Kunst um 1400 siehe auch HERBERT KLEIN, *Salzburg um 1400*, in: *Schöne Madonnen 1350–1450* (= Ausstellungskatalog Domoratorien, Salzburg), Salzburg 1965, S. 19–23.
- ¹⁵² HANSPETER LANDOLT 1968 (vgl. Anm. 147), S. 41–42 (bündige Charakteristik des Weichen Stils). – ROBERT SUCKALE 1986 (vgl. Anm. 147), S. 103 unterscheidet mit der «griffigen historischen Formel» der tschechischen Kunstwissenschaft drei Stile zwischen etwa 1350 und 1410: den ersten mit dem Meister von Hohenfurth, den zweiten oder «Weichen» mit Theoderich von Prag, den dritten oder «Schönen Stil» mit dem Meister von Wittingau. – *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 740–741: *Weicher Stil*. – *The dictionary of art*, Bd. 13, London 1996, S. 155–156: *International Gothic style, c.1380–c.1440*.
- ¹⁵³ HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, 1. Aufl. Berlin 1981, 2. Aufl. 1995, S. 91–92 (Zitat): Einstimmung als Funktion des Andachtsbilds zur «Stimulierung affektiver Frömmigkeit (ad excitandum devotionis affectum)» nach dem 1286 vollendeten *Catholicon* des Dominikaners JOHANNES DE BALBIS von Genua – und zwar gemäss dem von 1252 bis um 1256 in Paris verfassten monumentalen *Scriptum super libros Sententiarum* von THOMAS VON AQUIN (Kommentar zu den 1155/58 geschriebenen Sentenzen des PETRUS LOMBARDUS), im III. Buch *distinctio 9 quaestio 1 argumentum 2b*: «ad excitandum devotionis affectum» (THOMAS VON AQUIN, *Opera omnia*, hrsg. von ROBERTO BUSA, Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 294). – Dazu ausführlich KARL SCHADE, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996, bes. S. 92–97. – Ferner *The dictionary of art*, Bd. 8, London 1996, S. 837–838: *Devotional prints*. – *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl. Bd. 1, Tübingen 1998, Sp. 463–464: *Andachtsbild*.
- ¹⁵⁴ Definition von RAINER KASHNITZ, *Kleinod und Andachtsbild*, in: *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, hrsg. von REINHOLD BAUMSTARK (= Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum, München), München 1995, S. 58, 84. Zitiert von KARL SCHADE 1996 (vgl. Anm. 153), S. 112.
- ¹⁵⁵ ERNST KONRAD STAHL 1920 (vgl. Anm. 64), S. 101–103, 205, Nr. 138, Taf. 45. – MAX GEISBERG, *The German single-leaf woodcut: 1500–1550*, hrsg. von WALTER LEO STRAUSS, New York 1974, Bd. 1, Nr. 104. – HANS BALDUNG GRIEN, *Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, bearb. von MATTHIAS MENDE, Unterschneidheim 1978, Nr. 24. – *The Illustrated Bartsch*, Bd. 12, New York 1981, S. 42 Nr. 38 (B. 313).
- ¹⁵⁶ Der Schreibende nahm sich im August 2002 die Freiheit, Prof. Dr. Hans Körner in Düsseldorf und Prof. Dr. Richard S. Field in New Haven, die zurzeit besten Kenner der frühen Einblattholzschnitte (vgl. Anm. 55), um ihre Meinung über den Fund des neuen Christophorus zu bitten. Prof. Field antwortete bedauerlicherweise nicht, was vielleicht als Missbrauchsvotum zu werten ist. Prof. Körner gab in seiner freundlichen brieflichen Stellungnahme vom 27. August 2002 mit Aufzählung möglicher Einwände gegen eine Datierung in das frühe 15. Jahrhundert zu bedenken, dass eine «spiegelbildliche Anlehnung in der Figurenerfindung» an den *Buxheimer Christophorus* von 1423 (hier Abb. 11) vorliege, die Leuchte des Einsiedlers ohne diesen dargestellt, die «florale Umbildung des Kreuznimbus» vor Mitte des 15. Jahrhunderts befremdlich, der «Wulst im Haar ikonographisch sinnlos und vielleicht unverstanden angeregt vom Schapel des Passionschristus» zu deuten sei, und schliesslich: «Das Gesicht erinnert verdächtig an klassische Zeusköpfe». Im Übrigen sei die Nähe zu den beiden *Dorotheen* (hier Abb. 4 und 5) «in der Tat» gegeben. Darauf ist kurz einzugehen. Der Hinweis auf Zeus ist zweifellos richtig und hier im Text behandelt (vgl. Anm. 144). Die Insinuation «verdächtig» ist allerdings irritierend. Sollte die Aussage stimmen, würde auch die Allongeperrücke «verdächtig» nach Zeus riechen, was noch niemand behauptet hat. Lockenpracht ist eine Würdeform der Hoheit zu verschiedenen Zeiten, ob für Apollon oder Marcus Aurelius Antoninus, Leibniz oder den Lord Mayor. Das Schapel des Passionschristus, die Dornenkrone als gewundener Bandschmuck, hat mit der gewrungenen Stirnbinde des Christusträgers nichts zu tun. Diese erscheint als Kennzeichen der Fährmannstracht – FRIEDRIKE WERNER 1973 (vgl. Anm. 122), Sp. 501 – schon in frühen Miniaturen des Christophorus, so in Rouen um 1410 (vgl. Anm. 139) oder in Oxford, Bodleian Library, Stundenbuch 19263, ms Canonici Liturg. 118, vor 1420, in FRIEDRICH WINKLER 1958 (vgl. Anm. 66), Abb. 11, und ganz unmissverständlich am Christophorus als Anführer der Sancti Pelegrini auf dem äusseren rechten Flügel des 1432 vollendeten *Gener Altars* der Brüder van Eyck (OTTO PÄCHT, *Van Eyck*, München 1989, Abb. 88). Der «florale» Nimbus des Christkinds ist eine Passform des gotischen Masswerks, dass er aber in der Bildersubstanz vor 1450 sonst kaum vorkommt, sollte eingedenk der äusserst lückenhaften Überlieferung kein stichhaltiger Einwand sein. Was die einsame Laterne des abwesenden Eremiten betrifft, ergibt eine Durchsicht der Christophorus-Einblattholzschnitte in RICHARD S. FIELD 1992 (vgl. Anm. 55), dass auf 18 Blättern kein Einsiedler, auf dreien nur die Kapelle ohne diesen und auf keinem die Laterne allein dargestellt ist. Ihre markante krönende Präsenz auf dem Felstum des Bodens, den der *Schöne Christophorus* betritt, ist als visueller Kunstgriff aufzufassen, der das neue Ufer (überspitzt ausgedrückt) wie die Kreuzblume gotischer Türme, Wimperge und Fialen zur Kathedrale des Glaubens potenziert. Das Fehlen analoger Beispiele spricht nicht gegen den Gedanken. Endlich ergibt die-

selbe Durchsicht bei FIELD in 22 Fällen das linksgerichtete Schreiten (wie hier), in deren 24 das rechtsgerichtete (wie 1423), woraus keine Argumente für Kausalzusammenhänge gewonnen werden können.

¹⁵⁷ Zum Begriff Dereliktion (Aufgabe des Besitzes an einer Sache in der Absicht, auf das Eigentum zu verzichten) vgl. *Kommentar zum Schweizerischen Zivilgesetzbuch. IV. Band: Das Sachenrecht. Erste Abteilung: Das Eigentum, Art. 641 bis 729*, verfasst von ROBERT HAAB / AUGUST SIMONIUS / WERNER

SCHERRER / DIETER ZOBL, Zürich 1977, S. 845–868, bes. 855–856 zu Art. 718 (herrenlose Sache), S. 936 Nr. 15 und S. 941–942 Nr. 23 zu Art. 723, 724 (Funde von Wertobjekten in Mobilien), S. 1061–1068 zu Art. 729 (Dereliktion des Fahrnis-eigentums).

¹⁵⁸ CURT GLASER 1923 (vgl. Anm. 66), S. 46.

¹⁵⁹ JOHANNES STÜCKELBERGER, *Lehrer und Gelehrter. Zum Tod des Kunsthistorikers Hanspeter Landolt*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 60, 13. März 2001, S. 68.

ZUSAMMENFASSUNG

Man kennt aus der Frühzeit der europäischen Druckgraphik, dem 15. Jahrhundert, 54 meist kolorierte Einblattholzschnitte mit Darstellung des Heiligen Christophorus, des Patrons der Pilger und reisenden Leute. Sie sind fast ausnahmslos Unikata. Der hier erstmals publizierte 55. Holzschnitt, auf vermutlich italienischem Papier, wird formal der frühen Gruppe von Heiligenbildern um 1410–1420 zugewiesen, welche die neuere Forschung nach Salzburg lokalisiert. Er ist somit um ein Jahrzehnt älter als der Wienhäuser Christophorus aus Nürnberg 1421/22 und der oberrheinische von Buxheim 1423. Die Fundumstände verweisen auf eine Entstehung zur Zeit des Konzils in Konstanz (1414–1418), wo der damals wichtigste Markt für die sensationell neuen Bilddrucke zu vermuten ist. Das eindringlich berührende Andachtsbild wird als Erfindung von einem bedeutenden Meister des Weichen Stils interpretiert, der für die Schaudévotion einen *Schönen Christophorus* entworfen hat.

RÉSUMÉ

Des débuts de l'estampe européenne, au XV^e siècle, on connaît 54 gravures sur bois, pour la plupart coloriées et représentant Saint Christophe, patron des pèlerins et des voyageurs. Il s'agit presque exclusivement d'exemplaires uniques. La 55^{ème} gravure sur bois, publiée ici pour la première fois, probablement sur du papier italien, est attribuée sur le plan formel au premier groupe d'images de saints, autour des années 1410–1420, que des recherches récentes localisent vers Salzbourg. Cette xylographie précède donc d'une décennie le Christophe provenant de Wienhausen de Nuremberg (1421–1422) et celui du Haut-Rhin provenant de Buxheim (1423). Les conditions de découverte font remonter sa création aux années du Concile de Constance (1414–1418), ville qui devait accueillir à l'époque le marché le plus important des livres d'images, une nouveauté extraordinaire. Ce tableau religieux très émouvant est interprété comme la création d'un maître insigne du «style doux» du gothique international, qui avait conçu un *Joli Christophe* pour les manifestations de dévotion.

RIASSUNTO

Si sono conservate 54 silografie, prevalentemente colorate, che risalgono al XV secolo, ovvero agli albori dell'incisione europea e raffigurano San Cristoforo, il patrono dei viandanti e dei pellegrini. Sono quasi esclusivamente pezzi unici. La 55^a silografia, pubblicata per la prima volta, eseguita probabilmente su carta italiana, è formalmente attribuita ad un gruppo d'immagini sacre risalente agli anni 1410–1420, che nuove ricerche hanno localizzato a Salisburgo. Precede quindi di circa dieci anni il Cristoforo di Wienhausen realizzato a Norimberga nel 1421/22 e quello del Reno superiore proveniente da Buxheim del 1423. Le circostanze del ritrovamento lasciano supporre che detta silografia risalga al periodo del Concilio di Costanza (1414–1418), ritenuto ai tempi il più importante mercato delle incisioni. La silografia molto toccante è attribuita ad un importante Maestro dello stile morbido, che si ritiene ha inciso il *Bel Cristoforo* per destinarlo ad un'immagine devozionale.

SUMMARY

54 separate woodcuts, most of them coloured, depicting St. Christopher, the patron of pilgrims and travellers, are known from the 15th century, the early period of European printmaking. They are unique sheets almost without exception. The 55th woodcut on presumably Italian paper, published here for the first time, is formally ascribed to the early group of holy pictures circa 1410–1420, which recent research situates in Salzburg. It is thus a decade older than the Wienhauser Christophorus made in Nürnberg in 1421/22 and the Oberrhein version from Buxheim of 1423. The circumstances of the find indicate that it was made at the time of the Council of Constance (1414–1418), where one may assume, that the most important market for the sensational new prints existed at this time. The compelling and touching devotional image is interpreted as the invention of an important master of the “soft style”, who designed the *Beautiful Christopher*.