Christine Beier · Michaela Schuller-Juckes (Hg.)

Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert



böhlau

böhlau

In memoriam
Ulrike Jenni (1945–2020)

EUROPÄISCHE BILD- UND BUCHKULTUR IM 13. JAHRHUNDERT

Herausgegeben von Christine Beier und Michaela Schuller-Juckes

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Der Wissenschaftsfonds.

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 719-G

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter
der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0;
siehe http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Die Tagung „Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert"
(Wien, 28.6.–30.6.2017) wurde von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung
unterstützt

Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Übersetzungen: Christine Jakobi-Mirwald (aus dem Englischen: Beitrag von Paul Binski);
Tim Juckes (aus dem Deutschen: Beitrag von Michaela Schuller-Juckes)

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

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Zeltgasse 1, A-1080 Wien

Umschlagabbildung:: „Mainzer Evangeliar", Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 13, fol. 17r

Korrektor: Verena M. Schirl
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien

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

ISBN (Print) 978-3-205-21192-1
ISBN (OpenAccess) 978-3-205-21193-8

Inhalt

Einleitung 7

MEDIALITÄT

PAUL BINSKI
Affekt in der Gotik 13

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ
Zackenstil des Südens: Zur Höllenlandschaft im Florentiner Baptisterium, ihren Voraussetzungen und ihrer Rezeption 33

MICHAEL A. MICHAEL
The Emotional Charge and Humanistic Effect of the Crucifixion in some Thirteenth-century English Illuminated Manuscripts 51

CHRISTINE JAKOBI-MIRWALD
Aus der Zeit gefallen – Das Weingartner Berthold-Sakramentar 73

TRANSFER

MICHAELA SCHULLER-JUCKES
Encounters in Books. Superregional Collaboration in Illuminated Manuscripts Around 1300 93

BEATRICE ALAI
Al di là del Mediterraneo, al di qua delle Alpi: il dialogo con la miniatura francese e *outremer* nei *Vangeli* della Bibbia de' Cerchi 117

KATHARINA HRANITZKY
Das Bibelcompendium des Petrus von Poitiers in einer Handschrift aus Baumgartenberg: Zur Verbreitung eines Ausstattungstyps 139

EVELYN THERESIA KUBINA
Für Recht und Ordnung. Fleuronnée-Initialen in Handschriften und Urkunden des vierten Viertels des 13. Jahrhunderts in Wien und Niederösterreich 167

INNOVATION

DUŠAN BURAN
Das Tabernakel aus Kreig (Vojňany, Zips) 181

DAVID GANZ
Distanz und Nähe des Heiligen. Rezeptionsangebote
des Hornplatteneinbands, am Beispiel des Bamberger Psalters 201

CHRISTINE BEIER
Zwischen Eigenleistung und gewerblicher Serienfertigung:
Psalter aus Augsburg und Regensburg 225

STELLA PANAYOTOVA
Close-up: Illuminators' Materials and Techniques 243

Register 282

Einleitung

Die Perspektive des vorliegenden Bandes ist die des Fachs Kunstgeschichte: Im Fokus stehen Bilder – *imagines* in gemalter wie plastischer, ortsfester wie beweglicher, massentauglicher wie intimer Form. Ausgangspunkt der Überlegungen, die zu einer international besetzten Tagung und der Präsentation ihrer Ergebnisse im Druck führten, waren jedoch Beobachtungen zu Veränderungen in der Buchkultur.

Die überlieferten Handschriften belegen für das 13. Jahrhundert eine Zunahme der Auseinandersetzung nicht nur mit religiösen, sondern auch mit profanen Themen sowie das Übergreifen des von Schrift getragenen Diskurses auf gesellschaftliche Kreise jenseits der Geistlichkeit, was − unter anderem − an dem Anstieg volkssprachiger Texte ablesbar ist.[1] Mit nun vermehrt hergestellten Büchern wurden neben den Texten auch Bilder für ein breiteres Publikum verfügbar: In fachspezifischen Codices wie Gesetzessammlungen, medizinischen Traktaten und astrologischen Abhandlungen wandten sie sich an eine mehr oder weniger exklusive Gruppe von Fachleuten.[2] Als Bestandteil der Psalter, deren Herstellung im 13. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte, gelangten sie in den Besitz einer adeligen Elite und zunehmend einer größeren, städtischen Gesellschaftsschicht.[3] Mit diesen Andachtsbüchern wurde neben religiöser Praxis und Lesefähigkeit[4] auch Bildwissen

1 Henrike Manuwald: Volkssprachige Handschriften des Hoch- und Spätmittelalters: „Höfische" Literatur. In: Christine Beier (Hg.): Gotik. Graz 2016 (Geschichte der Buchkultur 5/1), S. 159–186, bes. S. 159 (mit Hinweisen auf ältere Forschungsliteratur zum Thema).

2 Zu illuminierten Rechtshandschriften zum Beispiel Susan L'Engle / Robert Gibbs: Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections. Ausstellungskatalog, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3.11.–16.12.2001; zu astrologischen Handschriften zum Beispiel Dieter Blume: Astrologie und die Wissenschaftsillustration vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. In: Beier (Hg.), Gotik (zit. Anm. 1), S. 277–296.

3 Günter Haseloff: Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden. Kiel 1938, S. 4 f.; Kerstin Carlvant: De verluchte boeken van de gegoede stand in 13d-eeuws Brugge. In: Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw. Ausstellungskatalog, Brügge, Gruuthusemuseum, 18.7.–18.10.1981, S. 141–158, bes. S. 144; Klaus Gereon Beuckers: Einleitung. In: ders. (Hg.): Studien zur Buchmalerei des 13. Jahrhunderts in Franken. Zum Hiltegerus-Psalter (UB München 4° Cod. Ms. 24 [Cim 5]) und dem stilistischen Umfeld. Kiel 2011, S. 7–14, bes. S. 8 f.; David Ganz: Hochmittelalterliche Prachtpsalterien und ihr Gebrauch. In: ders. (Hg.): Der Bamberger Psalter Msc.Bibl.48 Staatsbibliothek Bamberg. Faksimilekommentar, Luzern 2019, S. 41–53, bes. S. 41 f.

4 Jürgen Wolf: Psalter und Gebetbuch am Hof: Bindeglieder zwischen klerikal-literater und laikal-mündlicher Welt. In: Mark Chinca / Christopher Young (Hg.): Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D. H. Green, Turnhout 2005, S. 139–179, bes. S. 141; Karl-Georg Pfändtner: Die Überlieferung und der Gebrauch des Psalters im christlichen Abendland. In: Gemalt mit lebendiger Farbe. Illuminierte Prachtpsalterien der Bayerischen Staatsbibliothek vom 11. bis zum 16. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, München, Bayerische Staatsbibliothek, 23.3.–26.6.2011, S. 9–24, bes. S. 9; Felix Heinzer: „Wondrous Machine". Rollen und Funktionen des Psalters in der mittelalterlichen Kultur. In: Jochen Bepler / Christian

vermittelt – gefördert vor allem von den neuen Orden, den Franziskanern und Dominikanern, die entsprechend ihrem pastoralen Auftrag in die Städte gingen, um die Laienfrömmigkeit zu fördern und damit das Bildungsniveau zu erhöhen.[5] Es ist mehr als wahrscheinlich (wenn auch in Nahsicht noch schwer zu belegen), dass die private Verfügbarkeit von Schrift und Bild die Rezeption von Bildern auch im öffentlichen Raum veränderte.

Jedenfalls lässt sich die durch die Überlieferung der Bücher nachvollziehbare Ausweitung von Interessen und Kompetenzen mit anderen, teils langfristigen, teils abrupt auftretenden Dynamiken auf dem Gebiet der Bildsprachen und -formen verbinden. In den nordostfranzösischen Kathedralbauhütten des mittleren 12. Jahrhunderts eingeleitete Entwicklungen führten nach der Mitte des 13. Jahrhunderts zu gemeinsamen Standards in der Plastik West-, Mittel- und teils auch Südeuropas:[6] Am Ende des Jahrhunderts gab es ein „gotisches" Europa nicht nur der Bauwerke, sondern auch der Skulpturen, die ihrem Publikum mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten entgegentraten. Dies steht in Kontinuität mit der sozio-kulturellen Führungsrolle der Region zwischen Seine und Rhein, die sich im Früh- und Hochmittelalter ausgebildet hatte.[7] Hingegen war es eine Folge des vierten Kreuzzugs mit der Eroberung Konstantinopels (1204), dass aus lokalen Traditionen und einer vereinnahmenden Sicht auf die byzantinische Welt mit ihren halb vertrauten, halb fremden visuellen Medien eine eigene mitteleuropäische und eine eigene italienische Malerei entstanden – abgrenzbar gegen die Malerei Westeuropas.[8] Überhaupt war Italien nach 1204 von einem geopolitisch gewandelten Mittelmeer umspült und fand vom Rand des Kontinents zurück in eine Zentralposition, so dass, was dann in der Giotto- oder Dante-Zeit dort entwickelt werden sollte, langfristig in ganz Europa Folgen hatte.[9]

Mit den genannten Punkten sind einige wesentliche Vorgänge in der Geschichte der Bilder und Bücher angesprochen, die während des 13. Jahrhunderts – pauschal gesagt: zwischen den Miniaturen des Ingeborg-Psalters und den Fresken der Arena-Kapelle – eine wichtige Etappe auf dem „Siegeszug der Darstellungsfertigkeit" (Ernst Gombrich) bildeten, wie er für die Kunst Europas in der ersten Hälfte des

---

Heitzmann (Hg.): Der Albani-Psalter. Stand und Perspektiven der Forschung. Hildesheim u. a. 2013, S. 15–31, bes. S. 25.

5 Bert Roest: A History of Franciscan Education (c. 1210–1517). Leiden 2000; Studio e studia. Le scuole degli ordini mendicanti tra 13. e 14. secolo. Atti del 29. Convegno internazionale, Assisi, 11.10.–13.10.2001; Thomas Ertl: Netzwerke des Wissens. Die Bettelorden, ihre Mobilität und ihre Schulen. In: Matthias Puhle (Hg.): Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit. Bd. 1: Essays, Mainz 2009, S. 312–323; Jörg Oberste: Predigen in der Stadt. Die mittelalterlichen Dominikaner in ihrem urbanen Umfeld. In: Elias H. Füllenbach (Hg.): Mehr als Schwarz und Weiß. 800 Jahre Dominikanerorden. Regensburg 2016, S. 43–61, 341–343.

6 Paul Williamson: Gothic Sculpture 1140–1300. New Haven 1995.

7 Michael Mitterauer: Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs. München 2009, S. 87 und passim.

8 Vgl. Hans Belting (Hg.): Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 2. Bologna 1982.

9 David Abulafia: The Great Sea: A Human History of the Mediterranean. London 2011, S. 329–359.

zweiten Jahrtausends bezeichnend ist.[10] Die im Folgenden zusammengestellten Beiträge bieten einen Querschnitt aktueller Überlegungen zu den Neuerungen und Eigenheiten der visuellen Kultur dieses Jahrhunderts. Dabei werden mediale Aspekte ebenso in den Blick genommen wie die komplexen, länderübergreifenden Verflechtungen, die für die Konstituierung der Kultur des modernen Europa wesentlich waren. Die Subsumierung unter Schwerpunkte ist relativ zu verstehen: Es ging darum, sowohl hinsichtlich Methodik als auch Materialauswahl Grenzen zu überschreiten, die zum Beispiel in der bisweilen zum Problem werdenden Trennung von Ideengeschichte und Detailforschung sichtbar werden, oder die die spezialisierten Forschungen zu den wichtigsten Bildmedien der Zeit oder zu bestimmten Regionen als monologisierende Disziplinen erscheinen lassen.

In den Beiträgen des ersten Blocks geht es um Visualisierungsstrategien und deren Ziele im weitesten Sinne, wobei allgemeinere, medienübergreifende ebenso wie rezeptionsgeschichtliche Aspekte zur Sprache kommen (Paul Binski, Michael Viktor Schwarz, Michael A. Michael, Christine Jakobi-Mirwald). Der zweite Teil ist dem regionalen und überregionalen Austausch gewidmet: Im Mittelpunkt stehen die für die Entwicklung der Kunst fundamentalen, intensiv genutzten Beziehungsnetze. Diese lassen sich in der Buchmalerei anhand der Verbreitungswege von Formen, Motiven oder einzelnen Texten mit spezifischem Ausstattungsanspruch besonders gut rekonstruieren, wobei zugleich die Ursachen oder Grundlagen für bestimmte stilistische Entwicklungsrichtungen sichtbar werden (Michaela Schuller-Juckes, Beatrice Alai, Evelyn Kubina, Katharina Hranitzky). Die letzten Beiträge befassen sich mit Neuerungen und Adaptionen in Entwurf und Herstellung von Kunstwerken. Regionalspezifische Phänomene werden als Folge der in den ersten Abschnitten diskutierten Veränderungen im Gebrauch von Bildmedien unter den Bedingungen eines überregional angelegten Diskurses verstanden und am Beispiel der Entstehung eines neuen Typs des Altarschreins (Dušan Buran), des Aufkommens von bemalten Hornplatteneinbänden (David Ganz), der Verbreitung von illuminierten Psaltern in der städtischen Bürgerschaft (Christine Beier) und neuer Maltechniken (Stella Panayotova) vorgestellt.

10 Ernst Gombrich: Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin 2002 (6. dt. Ausgabe), S. 7.

MEDIALITÄT

PAUL BINSKI

Affekt in der Gotik

Ein Zeichen der wachsenden Annäherung von kunsthistorischer Forschung und den im englischsprachigen Raum als „Cultural Studies" bezeichneten kulturwissenschaftlichen Untersuchungen ist das Auftreten der Emotionsforschung oder „Emotionology".[1] Vor allem Mediävisten arbeiten mit der Vorstellung, dass es in der religiösen Kultur des 11. bis 15. Jahrhunderts einen „Affective Turn" gab, mit weitreichenden Folgen für bildende Künste und Literatur. Die These ist weithin akzeptiert, doch die zugrundeliegenden Überlegungen sind weder leicht zu überschauen noch ohne weiteres verständlich. Im Folgenden möchte ich mich von ihnen distanzieren, wobei ich das Gefühl habe, dass zunächst geklärt werden muss, worin der Untersuchungsgegenstand der Emotionsforschung in Bezug auf Kunstwerke eigentlich besteht, damit sich deren Ergebnisse kritisch bewerten lassen. Wir begegnen Emotionen nicht als historisch greifbaren Erfahrungen, sondern vielmehr als Auslöser für andere Dinge, sei es in der Kunst, in der Sprache oder generell in der materiellen Kultur. Ich habe nicht vor, Emotionen als Untersuchungsgegenstand und damit eine ganze Forschungsrichtung in Frage zu stellen. Vielmehr möchte ich gewisse Unschärfebereiche ausloten und Kunstwerke ebenso wie rhetorische Konstrukte näher betrachten, die mit Emotionen (besser: mit Affekten) operieren. Dazu begreife ich Emotionen nicht als Zweck, sondern als Mittel – eine wichtige, allzu oft vernachlässigte Unterscheidung.[2]

In meiner Argumentation möchte ich zuerst (I) die rhetorische Vorstellung von der günstigen Gelegenheit (*occasio*) erörtern und zweitens (II) den *locus communis* behandeln, um zu einem besseren Verständnis der sozialen Kunstwahrnehmung zu

1 Zum Thema dieses Aufsatzes ausführlicher in meiner Monographie Gothic Sculpture. New Haven / London 2019 (The Paul Mellon Centre for Studies in British Art). – Zum Begriff „Emotionology", der spätestens in den 1980er Jahren geprägt wurde, zum Beispiel Peter N. Stearns / Carol Z. Stearns: Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards. In: The American Historical Review 90/4 (1985), S. 813–836.

2 Zum weiten Forschungsfeld der mittelalterlichen Emotionen unter anderem Rüdiger Schnell: Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortsbestimmung. In: Frühmittelalterliche Studien 38 (2004), S. 173–276; William M. Reddy: Historical Research on the Self and Emotions. In: Emotion Review 1/4 (2009), S. 302–315; Jan Plamper: Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte. München 2012. Vgl. vor allem die nützliche Untersuchung über Emotionen als kulturelle Konstruktion von Barbara H. Rosenwein: Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages. Ithaca / London 1998; ebenso ihre Studie Worrying about Emotions in History. In: American Historical Review 107 (2002), S. 821–845, sowie Emotional Communities in the Early Middle Ages. Ithaca 2006. Eine allgemeine Erörterung bietet John H. Arnold: Inside and Outside the Medieval Laity: Some Reflections on the History of the Emotions. In: European Religious Cultures. Essays offered to Christopher Brooke on the Occasion of his Eightieth Birthday, hg. von Miri Rubin, London 2008, S. 107–129.

gelangen. Es geht darum, die Kunstobjekte so weit wie möglich dem Bereich der psychischen Erfahrung des Einzelnen zu entheben, auf die die bisherige Forschung in der Regel fokussiert. Im Anschluss sollen mit der Untersuchung von (III) *figurae*, (IV) Affekt und Artifizialität sowie (V) Affekt und „Realismus" einige grundlegende Auffassungen der kunsthistorischen Affektforschung in Frage gestellt werden, die meines Erachtens bei der Beurteilung von Emotionen und ihrer Darstellung von im Wesentlichen naturalistischen Annahmen ausgehen. Stattdessen möchte ich den Blick auf das Artifizielle, das Gemachte lenken, das mir in diesem Zusammenhang interessanter erscheint.

Kein Kunstwerk ist völlig losgelöst von den Bedürfnissen und der Beteiligung seines Publikums, und Emotionen sind untrennbare Bestandteile der Kunsterfahrung. Wichtig ist, dass wir verstehen, in welcher Weise die Betrachter involviert sind, ohne romantische oder nachromantische Ansichten ins Mittelalter zu projizieren. Mein Ausgangspunkt sind deshalb die Äußerungen zur Verbindung von Gemütsbewegung (Emotion, Affekt) und Vernunft (Intellekt), zur Suche nach intellektueller und emotionaler Balance, die wir von Aristoteles über die antiken Rhetoriker bis hin zu mittelalterlichen Stellungnahmen zur Kunsterfahrung verfolgen können.[3]

Obwohl ich von Skulpturen ausgehe, die auf den mittelalterlichen Betrachter sicher eine besondere Wirkung ausübten – vor allem, da sie *moralitas* verkörpern konnten –, sind die folgenden Beobachtungen als Verständnishilfe für die bildenden Künste im Allgemeinen gedacht.

Occasio

Zunächst einmal ist es trotz einer gewissen Gefahr der Pauschalisierung nicht falsch, die gotische Kunst zwischen 1150 und 1300 als eine Geschichte der Vereinheitlichung zu sehen. Große Skulpturenportale wurden einander, wie die Kirchen selbst, allmählich immer ähnlicher, als richte sich ihre Gestaltung nach einer Art gemeinsamer Währung, sozusagen einem in fast ganz Nordwesteuropa gültigen Schönheitskanon. Der Begriff der *lingua franca,* der gemeinsamen Sprache, ist in diesem Zusammenhang passend – ein angesagter „look", nachweislich von französischer Herkunft und französischem Charakter. Sei es in Kastilien, der Île-de-France, der Champagne, in Burgund oder im Elsass, sei es jenseits des Rheins bis nach Thüringen oder weit im Norden in Trondheim: Gegen 1300 kommt es in den bildenden

3 Zwei wichtige Studien zur Rhetorik sind der grundlegende Beitrag von Mary Carruthers: The Experience of Beauty in the Middle Ages. Oxford 2013, und Rocío Sánchez Ameijeiras: Los rostros de las palabras. Imágenes y teoria literaria en el Occidente medieval. Madrid 2014, letztere mit besonderem Schwerpunkt auf der iberischen Skulptur der Gotik. – Mein Versuch einer rhetorischen Analyse einiger Aspekte in der gotischen Kunst in: Paul Binski: Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style, 1290–1350. New Haven / London 2014; ders.: Gothic Sculpture (wie Anm. 1). – Klaus Niehr: Sprache des Körpers – Sprache des Gefühls. Grundlagen von Emotion und Affekt in den Arbeiten der Naumburger Werkstatt. In: Hartmut Krohm / Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. 3 Bde., Petersberg 2012, hier Bd. 3, S. 154–167.

Künsten zu einer Vereinheitlichung, die nicht nur stilistischer Art ist, sondern eher einen umfassenden Diskurs wiedergibt.[4] Der französische Rayonnant-Stil hat sich als *lingua franca* etabliert. Die gotischen Kirchen entsprachen einem Typus, der von den frühgotischen französischen Kathedralen und ihren hoch- und spätgotischen Nachfolgern festgelegt worden war.

Zumindest legt der stilistische Befund dies nahe. Wir stehen jedoch vor dem Problem, dass wir zwar die objektiven Gemeinsamkeiten dieser Werke wahrnehmen, aber mittelalterliche Äußerungen zur damaligen Kunsterfahrung äußerst begrenzt sind. Es ist bemerkenswert, dass die wirklich erstaunlichen Leistungen der gotischen Kathedralbaukunst in keinem Verhältnis zu den mageren mittelalterlichen Berichten darüber stehen: Uns fehlt ein zeitgenössisches Vokabular zu den Themen „Stil" und „Kunstwahrnehmung".[5] Hierfür gibt es zumindest teilweise eine Lösung, denn auf der Suche nach Belegen für Reaktionen, die unseren modernen Normen entsprechen, haben wir vielleicht an den falschen Stellen gesucht: Wenn heutige Vorstellungen von Selbstwahrnehmung und psychologischer Tiefe, Deutlichkeit oder Intensität als Leitbild dienen, müssen mittelalterliche Quellen zwangsläufig „versagen".

Bei der Begegnung mit einem Kunstwerk spielen zwei Dinge eine Rolle, die künstlich hergestellt werden: Das Kunstwerk selbst und die Art und Weise der Wahrnehmung durch ein Publikum, die bestimmten Konventionen unterworfen ist. Die meisten Kunstwerke mit einem gewissen Anspruch haben einen Ausgangspunkt, einen Eingangsbereich für jeden Betrachter, für den ich den aus der Rhetoriklehre entlehnten Begriff der günstigen Gelegenheit (*occasio*) verwenden möchte. In einer Auseinandersetzung mit einem realen oder metaphorisch begriffenen Portal oder einer Schwelle könnten Kunsthistoriker der Versuchung erliegen, die Liminalitätstheorie von Arnold van Gennep anzuwenden.[6] Das menschliche Leben ist demnach von wichtigen Übergangsphasen bestimmt; der Schwellenbereich ist ein Ort der Intensivierung und des Wandels, und ein reeller Eingang macht derartige Veränderungen zu „Gegenständen" der Wahrnehmung. Grundlegend für diese Liminalitätsvorstellung ist ihr dramatischer, auf Ausnahmesituationen ausgerichteter Charakter. Das heißt, Erfahrungen dieser Art sind dankenswert selten.

Theorien zur Kunsterfahrung sollten dagegen auf das Normale, das Alltägliche anwendbar sein. Das rhetorische Konzept von der günstigen Gelegenheit oder *occasio* kann hier dem Liminalitätsbegriff entgegengesetzt werden. Die *occasio* ist ein wichtiger Bestandteil der Rhetoriklehre: Sie bezeichnet den Kontext oder das Ziel einer Äußerung. Bestimmte Aussagen sind dann am wirkungsvollsten, wenn eine geeignete Gelegenheit, ein günstiger Anlass besteht. Die *occasio* weist uns die Richtung für das, was richtig oder passend zu sagen oder zu schreiben ist. Sie leitet unser Gefühl für das Decorum. Eine Türöffnung, sei sie in der Kirchenfassade oder in ei-

4 Dazu umfangreiche Literatur, vgl. Paul Williamson: Gothic Sculpture, 1140–1300. New Haven und London 1995.

5 Zu einigen Aspekten der Begrifflichkeit zu Stil und Erfahrung siehe Paul Binski: Reflections on the "Wonderful Height and Size" of Gothic Great Churches and the Medieval Sublime. In: C. Stephen Jaeger (Hg.): Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics: Art, Architecture, Literature, Music. New York 2010, S. 129–156.

6 Arnold Van Gennep: Les rites de passage. Paris 1909; Henry Clay Trumbull: The Threshold Covenant, or The Beginning of Religious Rites. Edinburgh 1896.



Abb. 1: Portal der Stabkirche Urnes in Norwegen (Detail), 11. Jahrhundert

ner Chorschranke im Kircheninneren, bringt uns in die Gegenwart Christi und seiner Zeugen, der Heiligen und Propheten. Sie kann uns Gewogenheit signalisieren oder nicht, je nachdem, was wir verdienen. Aber die Tür im Sinne einer *occasio* ist nicht einfach eine Schwelle, sondern ein Ausgangspunkt, der die Sinnhaftigkeit der jeweiligen Situation definiert: Ein großes Portal wird erlebt und bringt die Dinge und uns selbst „in Bewegung"; mittels seines kunstvollen Äußeren richtet es, weist es, bewegt es Dinge voran. Die *occasio* ist ein *Prozess*.[7]

Occasio wird auf verschiedene Arten geschaffen. Eine ist die dramatisierte Begegnung, wie sie bei Skulpturenportalen mit entweder erheblich überlebensgroßen oder zumindest großen, uns nahekommenden Figuren anzutreffen ist. Eine andere Aufforderung für intellektuelle und emotionale Reaktionen ist das Ornament, und zwar in allen Medien, seien sie groß oder klein. Die Wirkung der Kunst entfaltet sich entlang der Überzeugungskraft des Sinngehalts oder der Mimesis, und wir sehen auf einen Blick nicht nur, *was* etwas ist oder sein soll, sondern auch, *wie* es gemacht ist. Ähnlich sehr großen Bildern, stellt eine hohe Kunstfertigkeit augenblicklich eine besondere Situation her, und diese setzt den Betrachter unter einen gewissen Druck: Kunst verlangt uns etwas ab. Größe und Ornament unterstützen den Prozess des Vorgebens, sie betonen, unterstreichen, kreieren einen Duktus oder eine Bewegungsrichtung aus anscheinender Unordnung *heraus* zu etwas anderem *hin*.[8]

7 Carruthers, Experience of Beauty (wie Anm. 3), S. 14.

8 Mary Carruthers: The Concept of *ductus*, or Journeying through a Work of Art. In:

Man ist leicht versucht, angesichts der erstaunlichen Portale skandinavischer Stabkirchen (Abb. 1) oder französischer romanischer Kirchen mit dem Anthropologen Alfred Gell an ein „Verzaubern" zu denken, an eine Art von Hypnose.[9] In der wenig glücklichen Tradition europäischer Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts wurde diese Wirkung mit dem Erklärungsmodell einer psychologisch begründbaren Transzendenz verknüpft.[10] Ich wiederhole: Das Außergewöhnliche, Romantische, Charismatische, Bezaubernde ist nicht mein Anliegen. Bezauberung ist eine Art höherer Gewalt, die auf einen Empfänger einwirkt und seine rationalen Kapazitäten außer Gefecht setzt. Ich gehe dagegen von einem Übereinkommen aus, von einer gegenseitigen Verpflichtung. Rhetorische Überzeugung hat nichts mit Zauberei zu tun, sie setzt vielmehr eine Verbindung von Verstand und Emotion voraus, eine aktive und keine passive Einstellung gegenüber den Dingen.

Regungen, Einstellungen oder Haltungen sind „Affekte".[11] Dabei stehen Affekte (*affectus*) Regungen und Empfindungen näher als dem, was als Emotion oder Leidenschaft zu bezeichnen wäre. Ihr Verständnis wird erleichtert, wenn man sie im Zusammenhang mit der rhetorischen Praxis betrachtet, denn die Rhetoriklehre ist sich der Verbindung zwischen Emotion, Anteilnahme und Überzeugung bewusst und bedient sich ihrer. Kunst als eine Form öffentlicher Rede mag *funktionieren*, indem sie eine Stimmung erzeugt, aber ihr *Ziel* ist es letztlich, etwas wieder einzugliedern oder einzusetzen und vor allem zu überzeugen. Diese Differenzierung von Funktion und Ziel ist nützlich, gerät aber gern aus dem Blick. Ein Portal ist nicht nur eine Schwelle: Es ist ein *exordium* oder ein *introitus*, eine einleitende Aussage, die den rechten Ton oder die rechte Stimmung für das Folgende festlegt, ähnlich anzutreffen in einem Hochamt oder einer illuminierten liturgischen Handschrift.[12] Der Betrachter soll zuerst in den Bann gezogen und günstig gestimmt werden, was Rhetoriker als *captatio benevolentiae* bezeichnen. Cicero etwa (*Cic. inv.* I, 20) sagt uns, dass ein *exordium* den Zuhörer *benivolum, attentum, docilem* – wohlwollend, aufmerksam, aufnahmebereit (wörtlich „belehrbar") – machen will, ein Ziel, das auch in den mittelalterlichen *artes praedicandi* oder Predigerhandbüchern formuliert wird.[13] Dieses In-den-Bann-Ziehen setzt eine Art von Erregung voraus, die einen Stimulus verlangt. So wie beim Aufschlagen der Eingangsseiten einer großformatigen illuminierten mittelalterlichen Handschrift das erste Aufblitzen von Gold,

---

Mary Carruthers (Hg.): Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages. Cambridge 2010, S. 190–213.

9 Alfred Gell: The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: Jeremy Coote / Anthony Shelton (Hg.): Anthropology, Art and Aesthetics. Oxford 1992, S. 40–63.

10 Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik. München 1912, S. 48–54: „Transzendentalismus der gotischen Ausdruckswelt", auch S. 73–81, 114–118 „Psychologie der Scholastik".

11 Carruthers: Experience of Beauty (wie Anm. 3), S. 45–46.

12 Mary Carruthers: The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200. Cambridge 1998, S. 222–223. Eine liturgische Studie zu diesem Thema bietet Margot Fassler: Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres. In: Art Bulletin 73/3 (1993), S. 499–520.

13 Cicero: De inventione, I. 20 (übersetzt von Harry M. Hubbell). Cambridge (MA) 2006 (Loeb Classical Library 386), S. 40: *Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem; quod eveniet si eum benivolum, attentum, docilem confecerit.* Zur *ars praedicandi* siehe Ameijeiras, Los rostros de las palabras (wie Anm. 3).

Farbe und Ornament erlebt wird, so kommt es auch hier zu einem ehrfürchtigen Innehalten, einem unwillkürlichen Staunen, zur *admiratio*. Darauf folgt Wissbegier, und diese führt zu Aufmerksamkeit und zur Bereitschaft, das Wahrgenommene aufzunehmen, sich zu eigen zu machen.[14]

Locus communis und „Überzeugungsziel"

Meine Sprache stützt sich bewusst auf ein sozial ausgerichtetes Modell rhetorischen Zuschnitts, denn, in den Worten von Mary Carruthers, „An artifact that speaks is also an orator".[15] Vor diesem Hintergrund ist der Charakter großer Portale zunächst als öffentliches Monument zu beschreiben und nicht als *occasio* für nach innen gerichtete psychische Reaktionen (Abb. 2). Fassaden wie die von Ripoll können unerbittlich und ornamentprunkend vor uns stehen wie ein römischer Torbogen, sie können, wie in Lincoln, die grandiosen Dimensionen römischer Triumphbögen nachahmen, und diese riesigen rätselhaften Komplexe können, wie in Wells, dem Ziel institutioneller Selbstbestätigung dienen.[16] Die Tatsache, dass diese Fassaden, etwa in Wells (Abb. 3), dicht bevölkert sind, erinnert uns auch an die wichtige christliche Tradition, die Kirche als Ganze einer himmlischen Stadt gleichzusetzen, wie dies Augustinus und Beatus von Liébana getan haben. Bei solchen Visionen geht es nicht einfach darum, ihre physische Präsenz einer Stadt anzunähern: Ihr ganzes Bildrepertoire ist *sozial* aufgefasst. Was ist die psychische Verfassung oder die Stimmung des Einzelnen im Vergleich zur *ecclesia militans*, *ecclesia triumphans* oder *ecclesia celestis*?

Das öffentliche Erleben der Liturgie ist hier wesentlich, da, wie Éric Palazzo vorgeschlagen hat, grundlegende Vorstellungen wie die Eucharistie sinnlich vermittelt wurden, als „sacramental effect", wie er es nennt – eine Art allgemeingültiger Beweis, der auf gemeinsamem menschlichen Erleben basiert.[17] Aus diesem Grund befassen sich rhetorische Überlegungen zur *inventio* und *convictio* mit dem Konzept eines *locus communis* oder „Allgemeinplatzes". War mit der *occasio* bereits eine günstige Situation geschaffen, so half nun die Idee eines *locus communis* dabei, vermittels allgemein Akzeptierten einer Überzeugung Nachdruck zu verleihen. Dieses Konzept des Generellen ist grundlegend und nicht zufällig eine im Wesentlichen soziale Größe. Als Beispiel hierfür verweise ich auf die Kapazität der Farbe Rot, bei bestimmten Gelegenheiten Aufmerksamkeit zu verlangen und Gefahr oder Autorität zu signalisieren, etwa in den zahlreichen Fällen „roter Türen" von Kathedralen, die Orte gerichtlicher Prozesse anzeigen, mit denen diese Portale assoziiert werden.[18]

14 Caroline W. Bynum: Wonder. In: Metamorphosis and Identity. New York 2001, S. 37–75.

15 „An artifact that speaks is also an orator", Carruthers, The Craft of Thought (wie Anm. 12), S. 222.

16 Anthony Quiney: In Hoc Signo: The West Front of Lincoln Cathedral. In: Architectural History 44 (2001), S. 162–171; Paul Binski: Becket's Crown: Art and Imagination in Gothic England, 1170–1300. New Haven / London 2004, S. 103–121; Carolyn M. Malone: Façade as Spectacle: Ritual and Ideology at Wells Cathedral. Boston (MA) 2004.

17 Éric Palazzo: L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge. Paris 2014.

18 Barbara Deimling: Ad Rufam Ianuam. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von „roten





Abb. 2: *Pórtico de la Majestad* mit Farbfassung, Kollegiatkirche in Toro, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts

Abb. 3: Westfassade der Kathedrale in Wells (Detail), ca. 1230

In letzter Zeit wurde der persönlichen oder privaten Sphäre in Schaffens-, Reaktions-, Rezeptions- oder Selbstverwirklichungsprozessen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Wir haben uns so lang damit beschäftigt, nach der Wirkung mittelalterlicher Kunst auf persönliche Stimmungen und Emotionen zu fragen, dass wir vergessen haben, wie schwierig es eigentlich ist, Kunstwerke im öffentlichen Bereich zu schaffen. Man kann einwenden, dass ein Konzept des öffentlichen Raums ein Konzept davon voraussetzt, was unter Öffentlichkeit zu verstehen ist. Dieser Frage nachzugehen, ist nicht einfach angesichts der komplexen Diskussion, die Jürgen Habermas angestoßen hat, aber in aller Kürze möchte ich festhalten, dass die Öffentlichkeit nicht einfach einer Volksmasse gleichzusetzen ist.[19] Die Öffentlichkeit reagiert in anderer Weise als eine veränderliche, gleichgültige Volksmasse. Die Vorstellung von Aufmerksamkeit stellt eine Verbindung zwischen dem her, was eine Öffentlichkeit ausmacht, und vor allem dem, was sie *bewegt*: Die Öffentlichkeit konstituiert sich „rhetorisch" aus den Zielen und der Art des Dialogs, der von einem Kunstwerk erzeugt wird.[20] So betrachtet, ist die Öffentlichkeit ein Publikum, keine Ansammlung von Individuen. Das soziale Umfeld von Austausch, Konversation und Auseinandersetzung erfordert eine Anpassung der Subjektivität

Türen" im Mittelalter. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Germanistische Abteilung 115 (1998), S. 498–513.

19 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1990.

20 Siehe Gerard A. Hauser: Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Spheres. Columbia 1999.

an das Ganze, ein Einebnen der persönlichen Reaktion. Gesetze sind ein möglicher Ausdruck dessen, was öffentliche Übereinkunft konstituieren kann. Als um 1140 ein Abschnitt über die Berechtigung von Bildern aus dem zweiten Brief Papst Gregors des Großen an Serenus von Marseille Eingang in die Kirchenrechtssammlung des *Decretum Gratiani* fand, war dies ein entscheidender Schritt, denn das *Decretum* als allgemeingültiges, leicht zugängliches Referenzwerk des kanonischen oder Kirchenrechts erfuhr rasch weite Verbreitung.[21] Die gregorianische, demnach patristische, Doktrin, die im *Decretum* zusammengefasst und verbreitet wurde, ist hilfreich für uns, denn sie befasst sich mit der Verbindung von Kunsterfahrung und dem Nutzen von Kunst, also damit, welche Arbeit Kunstwerke leisten und wozu sie dienen. Gregors zweiter Serenusbrief ist eine der frühesten und wichtigsten Aussagen über die Aufgabe der Kunst, Dinge ebenso wie Worte „gegenwärtig" zu machen und dadurch Affekte und Devotion hervorzurufen.[22] Er betont eigens, dass der Anblick einer Tat eine Gemeinschaft zu brennender Reue und anschließend zu demütiger Hingabe führen könne. Hier ist die Reihenfolge bemerkenswert: Erleben – Emotion – Verhalten. Die Schlüsselposition, die Gregor der Nützlichkeit oder Funktionalität von Kunst beimisst – Bilder seien keine zu verehrenden Objekte, sondern nützliche Werkzeuge – führt uns zu der „Arbeit", die Bilder leisten, in gleichem Maße wie zu den Lehren oder der Doktrin, die sie vermitteln mögen.

Kunstwerke können demnach eine *occasio* hervorrufen und unsere Gedanken und Gefühle lenken, aber das ist nicht ihr Zweck oder Ziel. In Gregors Worten ebenso wie in vielen weiteren Aussagen aus dem gesamten Mittelalter ist das Bewegen oder Aufregen eine wichtige Funktion von Kunstwerken (*ornamenta*), die auf den Glauben ausgerichtet sind.[23] Aufgabe des Historikers ist jetzt, herauszufinden, wie sich dies in kritischen Untersuchungen umsetzen lässt. Wir haben keine eindeutigen Belege dafür, wie wir uns die ästhetische Einlassung auf Portalskulptur in der Hochzeit ihrer Entstehung in Frankreich, auf der iberischen Halbinsel, in Deutschland oder Italien vorzustellen haben. Freilich gibt es ein oder zwei zugegebenermaßen bestechende Ausnahmen. Ein der Kunstgeschichte wohlbekanntes Beispiel stammt aus dem Territorium des Hauses Plantagenet im westlichen Frankreich. Es ist in der *Magna vita* des heiligen Hugo von Lincoln enthalten, die vor 1220 von dem englischen Mönch Adam von Eynsham verfasst wurde.[24] Im Jahr 1199 besuchte Johann, inzwischen König von England, zusammen mit Hugo die Abtei Fontevrault. Gemeinsam hielten Hugo und Johann vor dem Kirchenportal inne, über dem das Relief eines gewaltigen Jüngsten Gerichts prangte. Hugo führte Johann an der Hand auf die linke Seite der Figur des thronenden Gerichtschristus, wo Könige im vollen Ornat unter den Verdammten erschienen, die von Dämonen in die Hölle geschleppt wurden. Der Bischof sagte zu Johann, er solle stets ihr Ge-

21 Creighton Gilbert: The Saints' Three Reasons for Paintings in Churches. Ithaca 2001, S. 11–12.

22 S. Gregorii Magni Registrum epistularum, hg. von Dag Norberg, Turnhout 1982 (Corpus Christianorum, Series Latina, Bd. 140), S. 873–876, Ep. 11 (10).

23 Zu einer wichtigen Untersuchung gotischer Skulptur im Hinblick auf diese Vorgaben siehe Bruno Boerner: Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen. Berlin 2008.

24 Magna Vita Sancti Hugonis. The Life of St Hugh of Lincoln, hg. von Decima L. Douie / Hugh Farmer, Bd. 2, Oxford 1985, S. 137–144 (Kap. XI).

heul und ihre immerwährenden Qualen im Sinn haben und vor die Augen seines Herzens führen, denn durch die wiederholte Erinnerung daran würde er die Wichtigkeit der Selbstkontrolle für Regierende erlernen. Hugo fügte hinzu, dass derartige Bilder aus gutem Grund an den Eingang von Kirchen gesetzt würden: Diejenigen, die im Begriff seien, einzutreten und zu Gott zu beten, sollen vollumfänglich ihr eigenes Ende verstehen und um Vergebung bitten, um sich so die ewige Freude zu sichern. Der Bischof nahm den König ein weiteres Mal bei der Hand und wies ihn auf die – gut sichtbar gekrönten – Könige auf der anderen Seite Christi hin, die hier in seligem Glück von Engeln gen Himmel geführt wurden.

Die Zwickmühle hier ist natürlich die Wahl. Was Johann angesichts oder aufgrund der steinernen Abbildung fühlt, wird nicht erwähnt. Was jedoch erwähnt wird, sind die Affekte oder besser, die affektgesteuerten Handlungen, die den steinernen Königen zugeschrieben werden: ihr Heulen, ihre Qualen, ihr seliger Eintritt in den Himmel. Affekte werden hier verbal oder adverbial verwendet, als Ausdruck für Tätigkeiten und Erfahrungen. Das Detail von Hugo, der Johann an der Hand nimmt und ihn um die Skulptur herumführt, während er sie erklärt, macht deutlich, dass wir es mit einer klassischen *ekphrasis* zu tun haben, einer anschaulichen Beschreibung. Das Formen überzeugungskräftiger mentaler Bilder, die Betonung des Eindrucks auf die Augen des Herzens und des Geistes, all dies sind verbreitete mittelalterliche und noch ältere Gemeinplätze. Die *Magna vita* beschwört das Bild eines Jüngsten Gerichts, wie es sicher in der Malerei und Skulptur der Zeit vor 1200 existiert hat, und in dem die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten oder Stände gezielt eingesetzt wurden, um die Aussage zu verdeutlichen. Tatsächlich wurden in den 1980er Jahren in Fontevrault selbst Überreste eines farbig gefassten Skulpturenportals mit dem Jüngsten Gericht aus der Zeit um 1200 entdeckt (Abb. 4).[25]



Abb. 4: Jüngstes Gericht (Fragment) in Fontevrault, ca. 1200

Dieses lebendige und sehr außergewöhnliche Beispiel eines zeitgenössischen Gesprächs vor einem gotischen Kunstwerk illustriert, was mit rhetorischer Überzeugung gemeint ist. Der Text beschreibt eine *occasio* oder Standardszene und diskutiert dann ein Kunstwerk und dass eine bestimmte Absicht damit verfolgt wird. Die Schlüsselstelle des Fontevrault-Passus ist der Einsatz des Vergleichs, von den Griechen als *synkrisis* oder epideiktische Rhetorik bezeichnet. Bilder von Himmel und Hölle stellen das beste und schlimmste mögliche Ende einander so gegenüber, dass wir nach dem Guten verlangen. Hugo bedient sich in vollem Umfang der *synkrisis*, wenn er Johann bei der Hand nimmt und ihm zeigt, dass seine unausweichliche Zukunft direkt von seinem Verhalten abhängt. Aber obwohl diese Kunstwerke den jeweiligen Ausgang zeigen und Hinweise geben, können sie keine Wahl diktieren, auch wenn sie diese vielleicht vorschreiben. Wir müssen nachdenken, werden zu Überlegungen angeregt. Die Aufgabe des Kunstwerkes ist anzuleiten, eine Stimmung oder Disposition hervorzurufen durch die *occasio* und die Kunstfertigkeit seiner Ausführung. Dies verlangt vom Betrachter eine Denkleistung. Jedes deliberative Rhetorikmodell, ob antik oder christlich, wird Logos und Pathos verbinden,

25 Fabienne Joubert: La sculpture Gothique en France. XIIe–XIIIe siècles. Paris 2008, S. 77–78, fig. 54, col. pl. XI; Léon Pressouyre / Daniel Prigent: Le jugement dernier de Fontevraud. In: Comptes rendus des séances de l'année Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 3 (1989), S. 804–809.

indem es aufzeigt, und uns gleichzeitig mit Unterstützung dessen anleitet, was für die Sinne wahrnehmbar ist.

Die Ausrichtung dieser Kunstwerke ist sozial: Sie sollen durch künstlerische Mittel (Farbe, Form) lenken und ordnen, bewegen und anregen (Funktion), und durch das Hervorrufen von Überlegungen Urteilsvermögen, Ermahnung, Überzeugung, Tat und Glauben hervorbringen (Ziel). Nennen wir Letzteres das „Überzeugungsziel" solcher Kunstwerke. Dieses Überzeugungsziel, das einen gefestigten Glauben anvisiert, ist zwangsläufig ein moralisches, ein theologisches oder ein konfessionelles. Es setzt jedoch die Bereitwilligkeit voraus, ein Kunstwerk entsprechend wahrzunehmen.[26] Es ist wichtig, dass dies vernunftgesteuert geschieht und nicht infolge eines blendenden Blitzschlags. Körpersprache und Ereignishorizont solcher Kunstwerke mögen dramatisch sein, sie sind zwingend übernatürlich, aber daraus folgt nicht, dass der alltägliche Umgang mit ihnen blendet, verzaubert oder in den Bann schlägt und somit eine eigene Entscheidung, den eigenen Willen, eine rationale Einlassung oder die eigene Verantwortung außer Kraft setzt.

Figurae, moralitas

Wichtig ist, dass es keinen Grund zu der Annahme gibt, diese Kunstwerke hätten den Ausdruck von Emotionen zum Ziel gehabt oder das Thema Emotion wäre der Anlass für ihre Betrachtung gewesen. Ich finde die Auffassung unbefriedigend, nach der die expressiveren Figurenportale des 13. Jahrhunderts darauf abzielten, die Betrachter zum Verstehen der Emotionen zu bewegen, die durch diese hervorgerufen wurden.[27] Dieses Verkehren von Mittel und Ziel legt zu viel Gewicht auf persönliche und damit instabile subjektive Reaktionen. Ganz im Gegenteil: Nicht die emotionale Reaktion oder Reflexion war das gewünschte Ergebnis (Ziel), sondern vielmehr ein gefestigter Glaube, Urteilsvermögen und rechtes Verhalten, was durch die emotionale Reaktion mit ausgelöst wurde. Eine wichtige Frage innerhalb dieses Gleichgewichts aus Mittel und Ziel ist, wie bildliche Darstellungen jeder Art, sei es in Skulptur oder Malerei, dem Überzeugungsziel dienten.

Im 12. und 13. Jahrhundert wurde, darin besteht allgemeiner Konsens, die kirchliche Kunst in den Dienst der immer nachdrücklicher zutage tretenden Mission der moralischen und religiösen Reform gestellt. Die Moraltheologie der Schulen Nordeuropas, vor allem von Paris, spielte hierbei eine entscheidende Rolle, ebenso die klösterlichen Anstrengungen um Reformierung sowie die neuen höfischen Sittenregeln.[28] Wie Forschungen zur Ethik- und Theologiegeschichte, zur Geschichte

26 Carruthers, Experience of Beauty (wie Anm. 3), S. 13–15, 38, 42, 54.

27 Siehe dazu die durchweg lesenswerten Untersuchungen von Jacqueline E. Jung: Dynamic Bodies and the Beholder's Share: The Wise and Foolish Virgins of Magdeburg Cathedral. In: Kristin Marek et al. (Hg.): Bild und Körper im Mittelalter. München 2006, S. 135–160, 136–137: „to allow beholders to understand, through a dynamic process of empathetic engagement, the internal responses which that outcome engendered"; dies.: The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400. Cambridge 2013.

28 Jean-Claude Schmitt: La raison des gestes dans l'Occident médiéval. Paris 1990; C. Stephen Jaeger: The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval

des höfischen Lebens und neuerdings auch zur Kunstgeschichte gezeigt haben, war die Aussöhnung von äußerer und innerer „Form" ein zentrales Anliegen. Dies geschah durch *imitatio*. Zivilisationshistoriker haben als Grundlage der Gesetzmäßigkeiten von moralischer Kunstfertigkeit und Erziehung die antike Vorstellung von Nachdenken und Nacheifern (*mimēsis*, *zēlos*) zur Bildung des Charakters (*ethos*) herausgearbeitet. Nach der antiken und mittelalterlichen Lehre war das Äußere einer Person ein Spiegel- oder Abbild des Inneren, aber auch das Innere konnte durch die Übernahme richtig gestalteter Ideen, Praktiken oder anderer Dinge, die es nachbildete, geregelt werden. Maßgeblich für diesen in zwei Richtungen verlaufenden Prozess war die Vorstellung, dass eine Selbstregulierung kulturell determiniert, lehrbar, kodifiziert und artifiziell sei. Die Geschichte der Darstellung von Emotionen sollte nicht verwechselt werden mit einer naturalistischen Theorie der Emotionen, die in ihnen etwas Spontanes sieht.[29]

Interessanterweise bezieht sich das früheste objektive Zeugnis für die gotische Kunst als Träger von *moralitas* auf Skulpturen und nicht auf Malerei. Es stammt von einem englischen Grammatiker, der im Paris der Mitte des 13. Jahrhunderts wirkte, nämlich von Johannes de Garlandia (Johannes Anglicus), und findet sich in seinem *Morale scolarium*, de facto einer Art Moralcodex für Schüler. In seinem 30. Kapitel wiederholt er die Normen für ordentliches Klerikerverhalten und schlägt ein Beispiel dafür vor:

> *Templi sculpturas morum dic esse figuras*
> *Vivas picturas in te gere non perituras*
> Von den Skulpturen der Kirchen sage, dass sie Bilder der Sitten sind;
> in dir trage lebendige Gemälde statt solche, die zerstörbar sind.[30]

Das erinnert uns daran, dass drei- und zweidimensionale Bilder bis hin zu Siegelabdrücken als Vermittler ethischer Anleitungen durch Imitation angesehen wurden, und zwar von Lehrern des 12. Jahrhunderts wie Hugo von St. Victor (*De institutione novitiorum*) und Alanus ab Insulis (*Anticlaudianus*).[31] Die Vorstellung, dass in den Raum ausgreifende Werke der Bildhauerei Tugenden verkörperten, wurde im späten 13. Jahrhundert von Durandus in seinem *Rationale* zusammengefasst. Nach seinen Worten scheinen vorstehende Skulpturen aus den Wänden der Kirchen herauszukommen, wie die Tugenden, die in die Gläubigen gleichsam eingepflanzt sind

---

Europe, 950–1200. Philadelphia, PA 1994; Binski: Becket's Crown (wie Anm. 16), mit einer Besprechung der Auswirkungen dieses Phänomens auf die bildenden Künste.

29 Rosenwein, Worrying about Emotions in History (wie Anm. 2), S. 834–837.

30 Morale Scolarium of John of Garland, hg. von Louis John Paetow. In: Memoirs of the University of California 4 (1927), S. 69–273, 243–244; Iohannes de Garlandia: Carmen de Misteriis Ecclesie, hg. von Ewald Könsgen / Peter Dinter. Leiden 2004 (Mittellateinische Studien und Texte 32), S. 6:
Quid significat porta ecclesia:
Ecclesie porta Ihesus est, qui sidera pandit;
Suppositos aliis doctores dico columpnas
Templi sculpturas morum dic esse figuras
Vivas picturas animarum non perituras

31 Jaeger, The Envy of Angels (wie Anm. 28), S. 258–259, 284–286.

und dann wirksam zu machen seien.[32] Es ist bemerkenswert, dass sowohl Johannes als auch Durandus die ethische Demonstration, die *moralitas*, besonders mit Skulpturen in Zusammenhang bringen.

Ich möchte bei Johannes de Garlandia und seinem Gebrauch des Worts *figura* kurz innehalten. Der Begriff *figura* gehört zum rhetorischen Grundelement des Stils, das heißt der Ausstattung eines Arguments durch Schmuck bzw. Ornament. Ornamente in diesem Sinn sind nicht äußerlich hübsche Dinge wie in der nachmittelalterlichen Ästhetik, sondern Worte oder Formen, die für ein Werk in einem bestimmten Zusammenhang (*occasio*) ausgewählt und ihm zugewiesen werden, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. In Redekunst und bildender Kunst ist der lateinische Begriff *figura* die Entsprechung des griechischen *schema* mit der Bedeutung Form, Figur, äußere Gestalt. Als um 1230 der nordfranzösische Kunstkompilator Villard de Honnecourt zahlreiche Zeichnungen von Menschen, Tieren und Skulpturen über geometrischen Rastern in das berühmte Portfolio mit seinem Namen aufnahm, stellte er eine Sammlung von *figurae* oder *schemata* für den Gebrauch bei verschiedenen Gelegenheiten zusammen.[33] *Figurae*, einschließlich der Haltung, Rede und Gestik, sind kulturell vorbestimmt, wie Jean-Claude Schmitt in seiner Studie über die Grundprinzipien – *la raison* – der Gesten aufgezeigt hat.[34] Kunstwerke „sprachen" durch *figurae*.

Affekt und Artifizialität

Das führt uns direkt zu den methodischen Fragen, die sich aus der emotiven Lesart solcher Skulpturen ergeben – ausgehend davon, dass solche Fragestellungen die bildenden Künste auf einer allgemeineren Ebene betreffen. Zu der Zeit, als das bemerkenswerte neue Nordportal des Doms von Erfurt in Thüringen um 1330 mit Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen ausgestattet wurde, zeigte dieser neue „look" bereits erste Anzeichen der Ermüdung. Das Portal (Abb. 5) hat einen ungewöhnlichen dreieckigen Grundriss, der wie ein Keil aus dem nördlichen Querhaus herausragt. Es gehört zu einem Bauprojekt im Osten des Doms, das seit dem späten 13. Jahrhundert im Gange war.[35] Auf jeder Seite befindet sich ein Portal, so dass man von Norden aus beide Portale gleichzeitig sehen kann. Wählen wir unseren Zugang entsprechend! Die Portale weisen typische gotische *figurae* auf. Das im Nordosten zeigt die Kreuzigung, Maria mit Kind sowie die Apostel, in gelassener, angemessener Haltung. Das Portal im Südosten zeigt die klugen und törichten Jungfrauen, Ecclesia und Synagoge sowie eine schwierig zu deutende Deësis mit Christus, einem Kruzifixus, Maria und Johannes dem Täufer im Tympanon. Die

32 Guillelmi Durandus Rationale Divinorum Officiorum I–IV, übers. von Anselmus Davril / Timothy M. Thibodeau, Turnhout 1995 (Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis 140), S. 41–42 (I. iii. 22): *Ceterum sculpture prominentes de parietibus egredientes ecclesie videntur, quia cum virtutes fidelibus in tantam consuetudinem deveniunt ut eis naturaliter insite videantur, multifariis earum operationibus exercentur*.

33 Carl F. Barnes: The Portfolio of Villard de Honnecourt. Farnham 2009.

34 Schmitt, La raison des gestes (wie Anm. 28).

35 Edgar Lehmann / Ernst Schubert: Dom und Severikirche zu Erfurt. Stuttgart 1988, S. 15–18, 148–151.







Abb. 5: Nordportal des Erfurter Doms, ca. 1330

Abb. 6: Die törichten Jungfrauen am Nordportal des Erfurter Doms

Abb. 7: Die klugen Jungfrauen am Nordportal des Erfurter Doms (Detail)

törichten Jungfrauen (Abb. 6) sind ein Kompendium theatralischen Gestikulierens, mit fassungslosem und niedergeschlagenem Gesichtsausdruck, verzweifelt zu den Wangen erhobenen, hochgerissenen oder ringend verschlungenen Armen oder Händen. Die klugen Jungfrauen (Abb. 7) und die Ecclesia sind kontrastierende Modelle der Selbstzufriedenheit. Wir haben hier eindeutig eine *synkrisis* vorliegen: Einen Vergleich, der sich in einer erweiternden Ausdeutung der in der Vulgata bei Matthäus (Mt 25,2) angelegten Begriffe für die Klugen und Törichten, *prudentes* und *fatuae*, manifestiert.

Als erstes ist zu dieser *synkrisis* festzuhalten, dass sie in der Konvention, im Artifiziellen wurzelt. In Erfurt fällt eine der Törichten auf, die ihre Arme mit verschränkten Händen über den Kopf erhoben hat. Dieser Gestus stammt aus der Passionsikonographie. Es ist ein konventioneller Trauergestus, der Verzweiflung ausdrückt und über die höfische französische Kunst aus Mittelitalien entlehnt wurde. Jean Pucelle verwendet ihn in den 1320er Jahren für eine Trauernde in der Grablegung auf fol. 82v im Stundenbuch der Jeanne d'Evreux (Abb. 8).[36]

Der zweite bemerkenswerte Aspekt an der *synkrisis* ist die Wirkung der Veranschaulichung, die *enargeia* oder Lebendigkeit des Kontrasts. Das Spiel mit Extremen, wie wir es in Erfurt sehen, erinnert an das zeitgleich entstandene Werk von Thomas Bradwardine (gest. 1349), dessen Traktat über die Gedächtniskunst *(De memoria artificiali adquirenda)* der antiken *Rhetorica ad Herennium* verpflichtet ist.

36 Kathleen Morand: Jean Pucelle. Oxford 1962, Taf. Xa.



Abb. 8: Stundenbuch der Jeanne d'Evreux. Paris, ca. 1324–1328. New York, The Cloisters Collection, 54.1.2, fol. 82v: Grablegung Christi

Thomas empfiehlt, die Gedächtnisorte mit einprägsamen Bildern zu versehen. Sie sollten von mittlerer Größe sein, aber auffällige Eigenschaften besitzen:

> Ihre Natur sei erstaunlich und stark, denn solche Dinge prägen sich dem Gedächtnis tiefer ein und werden besser behalten. Solche Dinge sind aber möglichst nicht durchschnittlich, sondern extrem wie das Schönste oder Hässlichste, sind freudvoll oder traurig, verdienen Respekt oder sind etwas Lächerliches oder zu Verspottendes, ein Ding größter Würde oder tiefster Scheußlichkeit, oder mit weit klaffenden und auffällig stark blutenden Wunden, oder auf andere Weise besonders hässlich, seltsam gekleidet, bizarr ausgestattet, von leuchtend-intensiver Farbigkeit, wie einem intensiv-feurigen Rot, die gesamte Farbigkeit sollte die Erscheinung stark verändern. Das ganze Bild sollte auch noch ein ungewöhnliches Detail oder eine ungewöhnliche Bewegung aufweisen, damit es effektiver als das Gewöhnliche, in sich Ruhende dem Gedächtnis eingeprägt werden kann.[37]

37 Beryl Rowland: Bishop Bradwardine, the Artificial Memory, and the House of Fame. In: Rossell H. Robbins (Hg.): Chaucer at Albany. New York 1975, S. 41–62, hier S. 57; Mary Carruthers: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge 1990, S. 281–288, hier S. 282; Ausgabe: dies.: Thomas Bradwardine, "De memoria artificiale adquirenda". In: The Journal of Medieval Latin 2 (1992), S. 25–43.

Wir kommen hier zu einer zentralen Fragestellung der Geschichte von Emotionen und ihrer Darstellung. Bradwardine behandelt Emotionen wie Freude oder Traurigkeit wie Eigenschaften eines Bildes. Aber ein Kunstwerk, das kein Leben und damit auch kein inneres Leben besitzt – jedenfalls nicht für Rationalisten – kann keine derartigen Eigenschaften haben, und es kann auch nicht moralisch handeln. Freude, Fröhlichkeit, Trauer, Verzweiflung sind Aktionen und keine festen Zustände, wir schreiben sie Bildern *zu*. Das hat unsere vorhin geschilderte Begegnung in Fontevrault nahegelegt: Die guten und bösen Könige im Jüngsten Gericht leben Gefühle aus, dies freilich dauerhaft. Trotz scholastischer Klarheit über die Wesensart der Affekte und die Vorzüge von Wohltätigkeit und Erbarmen des Einzelnen und untereinander, ist es noch ein weiter Weg herauszufinden, welche Leidenschaften von dreidimensionalen Bildern kluger und törichter Jungfrauen wie jenen in Magdeburg oder Erfurt dargestellt werden können. Ausgangspunkt muss hier die Beschreibung in Matthäus 25,1–13 sein. Hier scheinen uns zunächst vielleicht Freude oder Hoffnung als Gegensätze von Traurigkeit oder eher noch Verzweiflung entgegenzutreten. Im weiten Spektrum von Freude oder Zufriedenheit im Sinne des Gegenteils von Verzweiflung mag etwas „irgendwie passen", nur sollten wir diese Zustände als Handlungen verstehen – etwa „freudig sein" als Gegensatz zu „verzweifeln". Diese Handlungen haben Hinweisfunktion: Sie können auf einen Affekt hinweisen oder ihn hervorrufen, und sie können auch als Auslöser für biblische Reminiszenzen in Form von *imagines verborum* fungieren.

Wir sehen aber sofort, dass in dieses Ratespiel um *figurae* durch die Betrachter eine nur ungenau einschätzbare Größe involviert ist, denn Hinweise oder Aussagen benötigen ein Gegenüber, einen Empfänger. Selbst wenn wir beurteilen können, welche Leidenschaften gezeigt sind, bleibt zu fragen, wie diese von den Betrachtern aufgenommen wurden. Eine moderne psychologische Beschreibung dieses Austauschprozesses würde fast sicher von den Vorstellungen der Empathie und Sympathie ausgehen. Der Anblick einer weinenden oder trauernden Frau soll uns natürlicherweise und spontan zu ihr hinziehen, wie selbstverständlich.

Das Problem ist, dass dies eben nicht selbstverständlich ist. Die historische Distanz zu den Werken stellt eine Schwierigkeit dar. Das Auslösen von Emotionen in Menschen führt nicht zwangsläufig dazu, sie brüderlicher oder mildtätiger zu stimmen. Empathie ist nicht zwangsläufig die bestimmende Voraussetzung für moralisch positives Verhalten.[38] Dieses Problem wird in der bekannten Diskussion in der Quaestio 94 im Anhang zu Teil 3 der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin behandelt. Dort wird gefragt, ob die Seligen im Himmel oder die Sterblichen recht daran tun, beim Anblick der Höllenqualen der Verdammten entweder Mitleid oder Jubel zu empfinden.[39] Thomas schließt seine Antwort mit der Feststellung ab, dass sie jubeln dürfen, wenn dies der Gerechtigkeit Gottes gilt. Entsprechend ist ein Jubel über die missliche Lage der Törichten, die üblicherweise auf die Seite der Verdammten gestellt werden, für die das Tor verschlossen ist und die in Ewigkeit trau-

38 Jesse Prinz: Against Empathy. In: Southern Journal of Philosophy 49/suppl. 1 (Spindel Supplement: Empathy and Ethics) (2011), S. 214–233; Paul Bloom: Against Empathy: the Case for Rational Compassion. London 2016.

39 Supplementum Tertiae Partis Summa Theologiae dans Sancti Thomae Aquinatis. Opera Omnia. Editio Leonina, Rome 1906, S. 226–227 (Qu. XCIV, art. III).

ern, genau dann nichts Schlechtes, wenn damit etwas Gutes wie Scham, Mitleid oder Reue bewirkt wird. Obwohl uns also Emotionen „vorgelebt" werden und wir sie nachvollziehen – über sie nachdenken oder sie mitempfinden wie etwa, wenn wir darüber lesen –, werden wir nicht von ihnen getrieben.[40] Was Thomas hier herausarbeitet, ist das Thema der Vorsätzlichkeit: Alle Leidenschaften, die nicht rein unwillkürlich sind, sind auf etwas *gerichtet*. Diese Richtung auf etwas hin nennt man Affekt. Affekte sind eben keine Emotionen, sondern Empfindungen und Veränderungen, zu denen es kommt, weil der menschliche Wille und Leidenschaften aufeinander einwirken. Wir kommen einem Verständnis dieses Phänomens näher, wenn wir die Vorstellung von „Haltung" sowohl als geistige als auch als körperliche Haltung betrachten. Affekte kann man lehren und gestalten. Wie ein Kunstwerk kann auch menschliches Verhalten und Empfinden durch Künste oder *technai* geformt werden.

Im Fall der Betrachter der törichten Jungfrauen kann diese Verfasstheit Mitleid einschließen – ein von der Mildtätigkeit abgeleitetes Konzept –, oder auch eine Art des Jubels über den Segen der Gerechtigkeit Gottes. Mit anderen Worten: Eine mögliche Antwort auf solche Darstellungen wäre die, die törichten Jungfrauen einfach als dumme kurzsichtige Mädchen aufzufassen, die bekommen, was sie verdienen. Wir wissen, dass später, im Frankreich des 14. Jahrhunderts, das Missgeschick der *Synagoga* im liturgischen Drama so dargestellt wurde, dass es die Versammelten durchaus auch zu Gelächter hinreißen konnte.[41] Diese Vorstellung mag heutzutage widersinnig, gleichgültig, sogar grausam wirken, aber nur dann, wenn wir von unserem naturalistischen, grundlegend modernen Verständnis von Innerlichkeit, Emotion, moralischem Geschick und quasidemokratischer „Leutseligkeit" ausgehen. „Naturalistische" Emotionstheorien führen uns aufs Glatteis.

Ich möchte dagegenhalten, dass *figurae*, gleich ob drei- oder zweidimensional, konstruierte Hinweise oder Anleitungen sind, die gezielt Affekte hervorrufen und unsere Absichten in eine andere Richtung lenken. Sie sind ein öffentlich verifizierbares Mittel, um zu betonen und hinzuweisen. Etwas, das auffällig, attraktiv oder scheinbar menschlich ist, wird eingesetzt, um Gedankenprozesse und Empfindungen auszulösen und in eine Richtung zu lenken, die von *evidentia* gewiesen wird. Das Ziel ist nicht kühl kalkuliertes Auslösen von Leidenschaften oder emotionalen Zwängen: Die Emotionen, oder besser die Affekte, sind als Prozesse zu verstehen und nicht als Ergebnisse. Sie sind Teil der Funktionsweise eines Kunstwerks und nicht sein Ziel. Sie richten die Neigungen der Betrachter aus, ihre Überzeugungen, ihr Urteilsvermögen. Ein mögliches Ergebnis einer solchen Ausrichtung ist ein Sinneswandel: *metanoia* oder Reue. Und das führt zu Handlungen.

40 In diesem Zusammenhang verdanke ich viel den Erörterungen von Kendall Walton: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge (MA) 1990, S. 195–204, 214–259.

41 Karl Young: The Drama of the Medieval Church. Bd. 2, Oxford 1933, S. 225–38, hier S. 238: *et tantum quod populus quietetur a risu propter Synagogam expulsam*.

Affekt und „Realismus“



Abb. 9: *Virgen Blanca* in der Kathedrale von Toledo, 1260er Jahre (Detail)

Mein Insistieren darauf, dass Portale nicht Anlässe für individuelle Empfindungen sind, sondern Denkmäler, die sich an eine Öffentlichkeit richten, zielt darauf, rhetorische Erfahrung als Ausgleich von Rationalität und Emotionalität zu verstehen. Sowohl das Erschaffen von Kunstwerken als auch deren Rezeption sind als reguläre Tätigkeiten zu betrachten. Dies basiert auf meiner Skepsis gegenüber dem, was in der Mittelalterforschung speziell zum 11. bis 13. Jahrhundert als „Affective Turn“ bezeichnet wird,[42] bei dem es um eine intensivierte Emotionalität geht, die als Begleiterscheinung der geänderten Schwerpunktsetzungen in der Theologie gesehen wird, die die Menschlichkeit ebenso wie die Göttlichkeit Christi betont und den irdischen Freuden und Leiden Christi und seiner Mutter verstärkt Aufmerksamkeit schenkt (Abb. 9). Hinzu kommen individuellere, innigere persönliche Andacht und andere Formen der Religionsausübung, die mit einer zunehmenden Beteiligung von Laien einhergehen. Als Schlüsselfiguren in dieser groß angelegten Erzählung von der „neuen Emotionalität“ werden häufig die Namen der Heiligen Anselm, Bernhard und Franziskus genannt; ferner wird auf den gewichtigen Beitrag der weiblichen Frömmigkeit hingewiesen. Die einschlägigen Vertreter dieser Schule reichen von Émile Mâle, Frederic Raby und Richard Southern bis in die heutige Zeit.

In der Auseinandersetzung mit dieser außerordentlich weitverbreiteten Sichtweise möchte ich mich auf folgende allgemeine Beobachtungen beschränken:

Erstens ist der „Affective Turn“ eindeutig von naturwissenschaftlichem und individualistischem Gedankengut geprägt. Einer der ihm eigenen rhetorischen Züge ist die leichtfertige Anwendung auf Kunstwerke, vor allem auf Kruzifixe und Madonnenbilder, die zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert entstanden sind. Den Grundstein für die durchaus attraktive Vorstellung hat Mâle mit seiner naturalistisch geprägten Schilderung der gotischen Kunst gelegt, der er unverfälschte emotionale Aufrichtigkeit zuschreibt und den Übergang von der Doktrin zum Gefühl. Richard Southern sah eine vorausgegangene Intensität menschlicher Empfindung, deren Darstellung Künstlern des späten 11. Jahrhunderts allmählich gelungen war.[43] Diese Denkweise hat einen ausgeprägt kunsthistorischen Charakter, der aus einer unausgesprochenen zugrundeliegenden Wiedergabetheorie resultiert. Die Vorstellungen von der Wiedergabe der Emotionen sind im Wesentlichen realistisch oder sogar expressionistisch und wurzeln in romantischen und nachromantischen Anschauungen von Emotion, Repräsentation und Indexikalität. Der „Affective Turn“ wird als offensichtliche Gegebenheit betrachtet, die durch überzeitliche wieder-

42 Frederic J. E. Raby: A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages. Oxford 1953; Richard W. Southern: The Making of the Middle Ages. London 1953; Richard Kieckhefer: Unquiet Souls: Fourteenth-Century Saints and Their Religious Milieu. Chicago / London 1984; Sarah Beckwith: Christ's Body: Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings. London / New York 1993; Thomas H. Bestul: Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society. Philadelphia 1996; Rachel Fulton: From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary. New York 2002; Sarah McNamer: Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion. Philadelphia 2010.

43 Southern, Making of the Middle Ages (wie Anm. 42), S. 226–227.

erkennbare Zeichen belegt ist. Dabei wird auf der Suche nach dem Natürlichen, Echten übersehen, dass jede Wiedergabe von Affekten *zwangsläufig* konstruiert ist. Vernachlässigt wurde auch die Herkunft der christlichen Affektsprache oder Affektivität. Hinzu kommt, dass sich zunehmend die Erkenntnis durchsetzt, dass die „neue Emotionalität" des Hochmittelalters zu großen Teilen auf den Texten spätantiker Rhetoriker basiert. Mit anderen Worten, sie ist um ein Vielfaches älter als das, was uns seit der Mitte des 20. Jahrhunderts als die gefühlsbetonte, realistische Praxis speziell der mittelalterlichen Kunst präsentiert wird.

Zweitens ist die Vorstellung, dass die mit dem gotischen Pathos verknüpften Veränderungen von einer vorangegangenen Neuausrichtung des Empfindungsvermögens verursacht wurden – das sich zum Beispiel nach Southern in einer generellen Veränderung der Gesinnung und des spirituellen Antriebs zeigte – ein Zirkelschluss. Der Charakter der gotischen Kunst wird mit einem *sentiment religieux* erklärt, den man dann in den Werken wiederfinde, wie F. P. Pickering in seiner grundlegenden Untersuchung zu Textquellen über Kreuzigungsdarstellungen anmerkt: Die Entwicklung der Emotionen könne nicht zugleich Ursache und Ergebnis dessen sein, was wir in der Kunst beobachten.[44] Am Realismus orientierte Theorien über die „neue Emotionalität" im späten Mittelalter laufen immer Gefahr, zu vage zu bleiben, intuitiv zu argumentieren oder, bei aller „realistischen" Ausrichtung, einer unklaren Vorstellung vom Wesen des Realismus selbst zum Opfer zu fallen. Sie können im Übrigen auch nicht begründen, warum viele Elemente des „Affective Turn" schon lange vor der Gotik in den Schriften frühchristlicher Theologen und Rhetoriker auftauchen.[45]

In methodischer Hinsicht muss darauf hingewiesen werden, dass die Kraft rhetorischer Stilmittel in ihrer Kunstfertigkeit mit keinem der möglichen Komplexe von Wiedergabekonventionen einen ursächlichen Zusammenhang aufweist. Die Vorstellung von Affekt als einer absichtsvoll *auf* etwas ausgerichteten Haltung setzt ein Agieren sowohl auf der Seite des Objekts als auch des betrachtenden Subjekts voraus. Es ist nützlich, zwischen dem Agieren von Objekt und Subjekt zu unterscheiden. Das hilft dabei, zu verstehen, wie Bilder, die wir als farb- und ausdruckslos empfinden, eine tragende Rolle in der mittelalterlichen religiösen Anschauung und Andacht spielen konnten und demnach eine entsprechende Wirkung besessen haben müssen, für die sie geschaffen worden waren. Ein Beispiel sind Meditations- oder Andachtsbilder mit nur wenigen hinweisenden Beigaben, die nichtssagend wirken, aber auf die dennoch intensive Leidenschaften und Betrachtungen projiziert werden konnten. Charakteristisch dafür sind Bilder von Christi Antlitz, wie jenes, das um 1250 von dem englischen Künstlermönch Matthaeus Parisiensis in St. Albans entworfen wurde.[46] Man kann sagen, je allgemeiner in seiner inhaltli-

44 Southern, Making of the Middle Ages (wie Anm. 42), S. 211–212; dagegen Frederick P. Pickering: Literature & Art in the Middle Ages. Coral Gables (FLA) 1970, S. 223–224.

45 Pickering, Literature & Art (wie Anm. 42), S. 245–246, 275–276, 282–284; Fulton, Judgment to Passion (wie Anm. 42), S. 216–218; Mary A. Edsall: The Arma Christi before the Arma Christi: Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages. In: Andrea Denny-Brown / Lisa H. Cooper (Hg.): Arma Christi: Objects, Representation, and Devotional Practice in Medieval and Early Modern Culture. Burlington VT 2014, S. 21–52.

46 Paul Binski: The Faces of Christ in Matthew Paris's Chronica Majora. In: Jeffrey F. Ham-

chen Aussage das Objekt oder das Abbild gehalten ist, desto stärker war die ergänzende Vorstellungskraft des betrachtenden Subjekts gefordert, desto intensiver und unmittelbarer fiel der Anteil des Betrachters aus.

Im Zeitraum zwischen der Errichtung des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela in den 1180er Jahren und der Gestaltung der Skulpturen an der Westfassade von Reims veränderte sich der „Portal Talk" zunehmend in Richtung Aktion, Abwechslung und Beweglichkeit von Mimik, Haltung und Gestik. Das Resultat war zumindest für moderne Betrachter eine neuerliche Konzentration auf jene Körperteile, die gemeinhin als besonders ausdrucksfähig und bedeutungstragend angesehen werden: im Wesentlichen Köpfe und Hände. Ich habe den Eindruck, dass die Werke in Reims in diesem Prozess besonders wichtig waren. Wir brauchen eine andere Erklärung für die massive, sehr überraschende Zunahme von „indexikalischem" Naturalismus in der Skulptur und nur wenig später in der Malerei. Es gibt hier keine einfache Lösung, es sei denn, man nimmt etwas sehr Wichtiges hinzu, etwas, das gänzlich außerhalb der Absicht dieses Aufsatzes liegt: Nämlich die Vorstellung, dass die gotische Kunst im Wesentlichen eine technologische Errungenschaft der hochspezialisierten Dombauhütten in Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich zwischen 1150 und 1300 ist. Die „Erklärungen" für das, was wir heute als Naturalismus empfinden, wäre damit rein technischer Natur und hätte mit Affekt und Psyche überhaupt nichts zu tun. Diese Sichtweise mag als nicht zeitgemäß erscheinen, aber deshalb muss sie nicht falsch sein. Sie wäre zweifellos eine eigene Untersuchung wert. Für diese Idee von den Dombauhütten als einer speziellen Art von „Effekt-Laboratorien" spricht die Beobachtung, dass einige der auffälligsten Veränderungen in der Malerei und Buchmalerei der Zeit um 1230–1260 in Frankreich und später in England und Deutschland zuerst an den Skulpturenportalen auftauchen.

Die These, die Ära der Körpersprache habe erst in den bildenden Künsten des „naturalistischen" 13. Jahrhunderts ihren Ausgang genommen, ist nicht mehr haltbar. Der Körper war ein Ausdruckmittel der Rede im rhetorisch beeinflussten klassischen Ethiksystem, welches das moralische Denken während des gesamten Hoch- und Spätmittelalters prägte. Der kompositorische Aufbau und die Anordnung von Figuren konnten in diesen Jahrhunderten als Hinweise auf Ordnungen, Hierarchien, Bedeutungen und Tonfall dienen. Allerdings wird das nicht gern zugegeben, weil Realismus in der von einer fortschreitenden Entwicklung ausgehenden geschichtlichen Narration mit dem Aufkommen von Freiheit, emotionaler Bewusstwerdung und Individualität verbunden wird, allem, was wir mit der Renaissance und den folgenden Jahrhunderten assoziieren. Ich denke, dass dieser Entwurf einer emotionalen und rhetorischen Chronologie so nicht stimmt. Der gotische „Naturalismus" ist keine zwangsläufige Folge der „neuen Emotionalität", und diese wiederum ist kein Zeichen, das in Richtung Gotik weist. Die Theologie, die sich mit Affekten befasste, war lange vor den Bildern „realistisch". Zudem lässt die derzeit vorherrschende Interpretation der Kunstwerke als Ausdruck psychologischer und emotionaler Befreiung außer Acht, dass dieser Wesenszug der Kunst eine

burger / Anna S. Korteweg (Hg.): Tributes in Honour of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance. London / Turnhout 2006, S. 85–92.

Einschränkung mit sich brachte. Ob erfolgreich oder nicht, der gotische Verismus wirkt weniger wie ein Versuch, tatsächlich Zugang zu ermöglichen, sondern ist vielmehr darauf gerichtet, eine inhaltliche Auseinandersetzung auszuschließen. Die Werke wurden konkreter, wörtlicher, expliziter, und immer weniger wurde der Vorstellungskraft überlassen. Man könnte sagen, der Realismus hat das Gleichgewicht von Subjekt und Objekt zugunsten des Objekts verschoben. Paradoxerweise führt der Erfindungsreichtum, der sich in den Kunstwerken zeigt, zu einer Verengung der Optionen des Betrachters. Darin liegt ein ethischer Autoritätsanspruch, der nicht nur bei der Darstellung von Affekten zutage tritt, sondern auch in der zunehmenden Standardisierung der Portalprogramme selbst. In welchem Maß mag das allgemein auf die bildenden Künste zutreffen?

Bildrechte: Abb. 1: Kulturhistorisk museum, UiO, lisens CC BY-SA 4.0; Abb. 2: Tom Nickson; Abb. 3, 5–7: Autor; Abb. 4: J-C. Bonne; Abb. 8: Creative Commons; Abb. 9: Tom Nickson.

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ

Zackenstil des Südens: Zur Höllenlandschaft im Florentiner Baptisterium, ihren Voraussetzungen und ihrer Rezeption

Lo imperador del doloroso regno

Wenn Dis, der Luzifer in Dantes *Inferno* (XXXIV, 19–69), sowohl mit dem Luzifer im Mosaik des Florentiner Baptisteriums (wie die einen sagen)[1] als auch mit dem Luzifer in der *Visio Tnugdali* (wie andere feststellen)[2] markante, doch nicht durchgängig dieselben Merkmale teilt, so lässt sich das erklären: Sowohl der Dichter für das Personal der *Commedia* als auch der Maler für den Entwurf des Mosaikbildes (Abb. 1) bedienten sich am Tnugdal-Bericht,[3] aber Dante hatte, als er sich mit dem Text befasste, schon das Mosaik vor Augen und entwickelte die Figur nicht nur aus dem Text, sondern auch mit Blick auf das Bild weiter.

Der Entwerfer des Bildes hatte von Tnugdals Beschreibung erstens aufgegriffen, dass Luzifer auf einer brennenden Esse platziert ist (*super cratem ferream suppositis ardentibus prunis*)[4]. Zweitens folgte er dem Text in der Riesengröße der Figur, die den Bildmaßstab sprengt und arbeitstechnisch nicht leicht zu realisieren war: Sechs Gerüstböden brauchte es zu ihrer Ausführung.[5] Drittens ist der Mosaik-Luzifer gleich dem, den Tnugdal gesehen haben wollte, an der Bestrafung der Seelen direkt beteiligt, indem er sie packt und verschlingt. Auf solche Weise quält er mehr Seelen und tut es effizienter als alle seine Dämonen – dies im Gegensatz zu den älteren

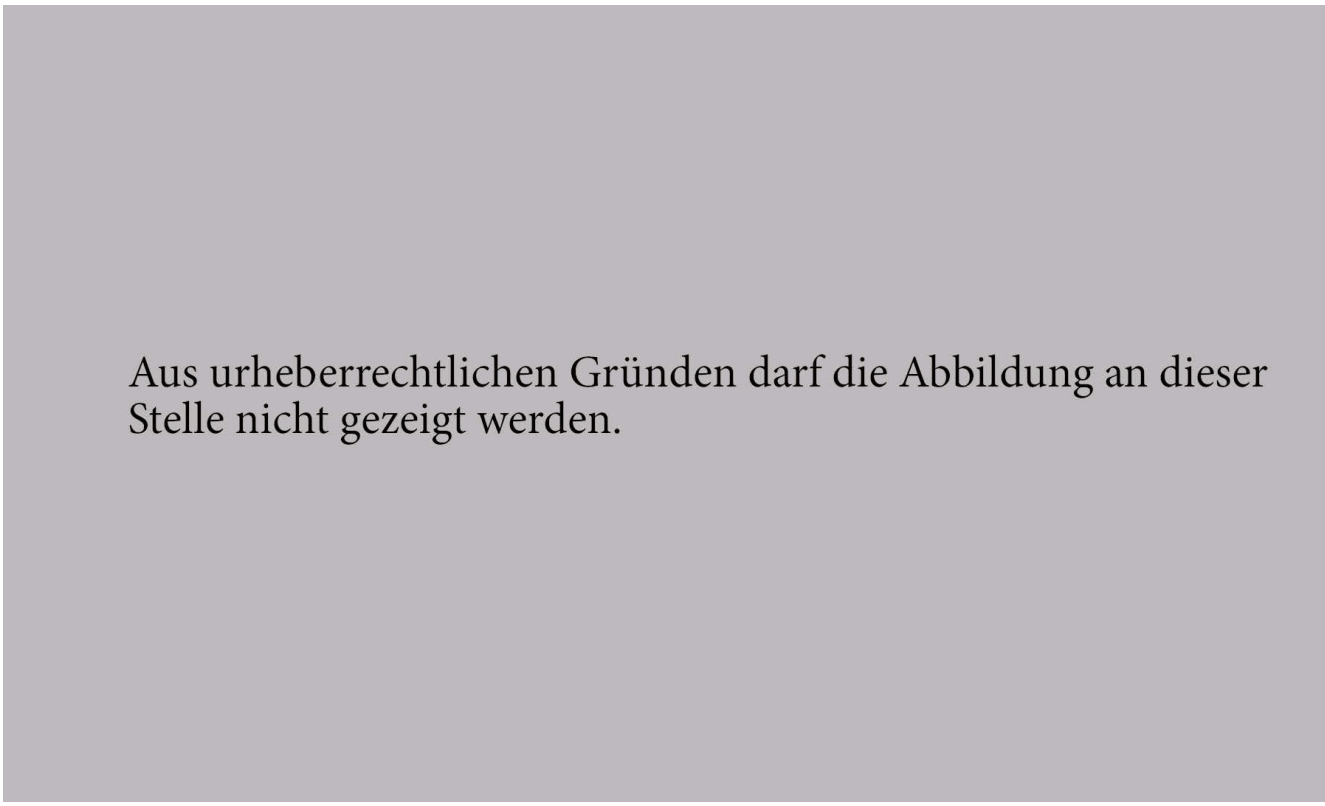
1 Zum Beispiel: Ernest Hatch Wilkins: Dante and the Mosaics in His Bel San Giovanni. In: Speculum 2 (1927), S. 1–10. Barbara Reynolds: Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man. London / New York 2006, S. 227–233.

2 Zum Beispiel: Rudolf Palgen: Die Visio Tnugdali in der Göttlichen Komödie. In: ders.: Dantes Luzifer: Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes. München 1969, S. 58–70. Jeffrey Burton Russell: Lucifer: The Devil in the Middle Ages. Ithaca / New York 1984, S. 214. Unzutreffend ist allerdings, wenn Gmelin die drei Gesichter von Dantes Luzifer auf Tnugdal zurückführt: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, hg. von Hermann Gmelin, Kommentar 1. Teil: Die Hölle. Stuttgart 1954, S. 483. Nicht weiterführend scheint es mir, die im Mittelalter entwickelten Teufelsvorstellungen in möglichster Vollständigkeit auf Dantes Text zu beziehen: Laura Pasquini: La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell'iconografia medievale. In: Il mondo errante: Dante fra letteratura, eresia e storia. Atti del Convegno internazionale di Studio, hg. von Marco Veglia u. a., Spoleto 2013, S. 267–288.

3 Visio Tnugdali lateinisch und altdeutsch, hg. von Albrecht Wagner, Erlangen 1882, bes. S. 35–37.

4 Visio Tnugdali (zit. Anm. 3), S. 36.

5 Michael Viktor Schwarz: Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz: Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte. Köln u. a. 1997, S. 150, Abb. 169.



Bildern und Texten: Wo Luzifer überhaupt einen Auftritt hat, und es nicht nur darum geht, seine Gefangenschaft sinnfällig zu machen, handelt er in aller Regel nicht selbst, sondern erteilt Anweisungen.[6]

Dante übernahm aus Tnugdals Bericht den Zeitpunkt des Zusammentreffens mit Luzifer, so dass die Szene am Ende des Höllenbesuchs nicht nur den Höhepunkt, sondern auch eine Wende markiert. An Text und Bild zugleich, an Tnugdal *und* das Mosaik, knüpfte der Dichter erstens mit Luzifers Größe an, die er mit

6 In keine Regel fügt sich der Luzifer im Weltgerichtsbild an der Westwand von Sant'Angelo in Formis: Er ist gefesselt und kann sich nicht rühren, doch scheint ihm ein Hilfsteufel einen Verdammten ins Maul zu schieben. Zugleich scheidet er den Körper eines Verdammten aus, was einer Stelle in der Tnugdal-Vision entspricht: Hier ist es ein dem Luzifer ähnliches, aber nicht mit ihm identisches Wesen, das Seelen frisst und danach wieder „gebiert" (*pariebat*), um sie erneut zu verschlingen (Visio Tnugdali [zit. Anm. 3], S. 27 f.) Ob der Bezug zur Tnugdal-Vision Anlass geben kann, die Datierung des Wandbildes im Sinn von Wilhelm Paeseler zu überdenken und eine Entstehung im mittleren 12. statt wie üblich im späten 11. Jahrhundert anzunehmen, muss hier nicht erörtert werden. Vgl. Wilhelm Paeseler: Bauwerk und Bildkunst von Sant'Angelo in Formis. In: Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art 1969, hg. von György Rózsa, 3 Bde., Budapest 1972, Bd. 1, S. 259–273.

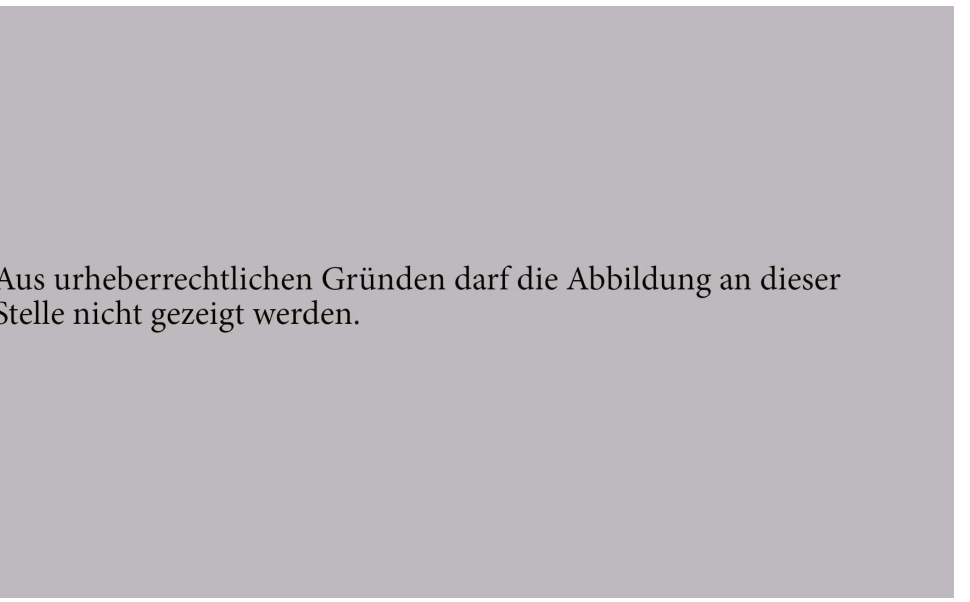


Abb. 1: Hölle, Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts

seinen Mitteln ausgestaltete. Zweitens war es die Aktivität der Gestalt und – näher am Bild als am Text – wie Luzifers Tun präzisiert wird. Es besteht im Kauen der allerübelsten Verräter (Judas, Brutus und Cassius) in den drei Mäulern, mit denen Dantes Dis ausgestattet ist. Dabei klingt, was Judas geschieht, wie eine Beschreibung nach einer Einzelheit im Mosaik: *il capo ha dentro e fuor le gambe mena* (Inferno XXXIV, 63).[7] Im Mosaik vorgebildet ist aber auch, dass es gerade drei Personen sind, die gekaut werden. Nur sind sie im Bild anonym, und neben dem eigentlichen Mund beißen dort zwei aus Luzifers Ohren wachsende Schlangenköpfe zu. Byzantinische Darstellungen des Jüngsten Gerichts gesellen dem schmorenden Luzifer häufig fressende Schlangen oder Drachen bei.[8] Die Erfindung der Florentiner Mosaizisten bestand in der Transformation dieser Wesen in Auswüchse von Luzifers Kopf und in Glieder seiner Aktivität. Kombiniert mit dem raubtierhaft entstellten Gesicht gelang etwas, das sich dem Horror des Tnugdal-Textes, der

7 Es sei darauf hingewiesen, dass die Figur im Mosaik *nicht* Judas darstellt; dessen Gestalt findet sich von einer Namensinschrift begleitet am rechten Rand der Höllenszenerie.

8 Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg i. Br. 1970, Bd. 2, S. 318 (Beat Brenk). Alfa e Omega: Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente, hg. von Valentino Pace, Mailand 2006, S. 52–60.

Luzifer nicht nur als riesigen, sondern auch vielgliedrigen Verschlinger schildert, an die Seite stellen ließ. Dieses ausgedachte Gebilde wiederum auf die eingängige Formel eines Kopfes mit drei Gesichtern und Mündern zu bringen, bedeutete eine ästhetische und narrative Klärung.

Des Weiteren folgt Dantes Text-Luzifer dem Mosaik-Luzifer des Baptisteriums darin, dass er den Lesern oder Hörern als Bewohner eines Kraters begegnet, nämlich im unteren Ende der insgesamt trichterförmigen Hölle sitzend. Das Mosaik zeigt einen dreieckig klaffenden Spalt, der, indem er die Höllenlandschaft zerschneidet, so tief erscheint, wie es ohne perspektivische Mittel darstellbar war. Gemeint ist der Höllengrund, von dem die autoritative Paulus-Vision (Kap. 32) sagt: *Mensuram non habet*.[9] Vergleichbar ist auch, wie Luzifer den Lesern der *Commedia* und den Besuchern des Baptisteriums vor Augen kommt: Während er laut Text *da mezzo il petto* (*Inferno* XXXIV, 29: von der halben Brust an aufwärts) aus der eingefrorenen Spitze des Trichters ragt, reicht er im Bild vom Bauch an aufwärts in jenes Dreieck von Goldgrund hinein, das der obere Teil des Trichters frei lässt. Aus dem Mosaik ist demnach nicht nur Luzifers Gestalt, sondern sind auch wesentliche Elemente ihrer Inszenierung in Dantes *Inferno* eingegangen.

Schließlich ist in diesem Kontext auch der Titel relevant, mit dem der Dichter Dis-Luzifer vorstellt: *Lo imperador del doloroso regno*. Die Tnugdal-Vision führt Luzifer noch moderat als den *Princeps tenebrarum* ein; „Fürst" wird er auch sonst genannt, etwa in den Pilatus-Akten (IV, 2: *princeps tartari*).[10] In der *Commedia* ist „Kaiser" zunächst der Titel Gottes (*Inferno* I, 124). „Kaiser eines Königreichs" für Satan klingt von daher nicht nur bombastisch, sondern ist auch bedeutsam und besonders, wenn ein in politischer Theorie versierter Autor spricht. *Rex est imperator in regno suo*: Mit dieser Formel begründeten die französischen Könige und die normannischen Könige Siziliens ihre Souveränität gegenüber dem Römischen Reich und dessen Haupt.[11] Demnach ist die Titulatur der *Commedia* so zu verstehen: *Lucifer est deus in tartaro suo*. Eine Art Gott in seiner Hölle ist aber auch Luzifer im Florentiner Weltgericht. Wie der als Richter wiedergekehrte Christus den Regenbogen zu seinem Sitz gewählt hat, brät dort nicht, sondern thront Luzifer auf seiner Esse: die Arme ausgebreitet, das linke Bein angezogen, das rechte zur Seite gesetzt. Die Kongruenzen können den Künstlern nicht „unterlaufen" sein, und wer Sinn in dem Bild sucht, übersieht sie nicht. Dass Hilfsteufel zwei Seelen unter Luzifers Füße schieben und zu dem brennenden Thron lebendige Schemel stellen, rundet die Aussage ab. Klar ist dabei, dass sie in einem Kirchenraum nur als Travestie gemeint sein kann – und auf eine solche deuten auch die tütenförmigen Eselsohren, die Satans Raubtierfratze konterkarieren.

In der Erhöhung Luzifers greift das Florentiner Bild über die Tnugdal-Vision und, soweit ich sehe, über alle älteren Bilder und Texte zum christlichen Jenseits hinaus. Auch darin lieferte es Dante eine Vorlage, die er weiterentwickelte: Sein Unterweltgott weint, während er kaut. Die mit Speichel und Blut gemischten Trä-

9 Apocrypha Anecdota: A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments, hg. von Montague Rhodes James, Cambridge 1893, S. 29.

10 Evangelia Apocrypha, hg. von Konstantin von Tischendorf, Leipzig 1876, S. 395.

11 Francis Harry Hinsley: Sovereignty. Cambridge 19862, S. 88. David Abulafia: Frederick II. A Medieval Emperor. London 1988, S. 211.

nen, die von den drei Kinnen tropfen, erinnern das Publikum an Luzifers Sündenfall und Elend. Und anders als beim Riesen im Mosaik wirkt seine Aktivität nicht selbstbestimmt. Interpreten denken an ein mechanisches Etwas: Gmelin spricht von einer „allegorischen Riesenmaschine", Chiavacci Leonardi von einer „stummen Maschine", Flasch von einer „Kältemaschine".[12] Dis-Luzifer führt den Titel Höllenkaiser, aber er füllt ihm nicht aus. Wie im Bild das Thronen ist bei Dante die Titulatur eine Travestie, deren Fallhöhe aber erzählend veranschaulicht wird.

Novelle dell'altro mondo

Dantes Einfälle, was ihm auf der Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und himmlisches Paradies begegnet, haben die Vorstellungswelt der Europäer erheblich bereichert. Aber kreative Leistungen finden sich schon unter den Praetexten – nicht zuletzt gibt es die im Regensburg des mittleren 12. Jahrhunderts aufgezeichneten Erlebnisse des irischen Edlen Tnugdal (Tundal, Tondol), deren ins Detail gehende Drastik alle älteren Berichte über die schlimmen Regionen des Jenseits in den Schatten stellte,[13] einschließlich dessen, was von den Visiten des Aeneas und des Paulus bekannt war, auf die sich Dante in der *Commedia* explizit bezieht. Auch war die *Visio Tnugdali* nicht nur populär, die auszugsweise Wiedergabe im *Speculum historiale* des Vinzenz von Beauvais (einschließlich der Luzifer-Passage: XXVIII, 97) zeigt, dass sie als ein geradezu kanonischer Text zum Jenseits-Wissen galt.[14] Wo Dante bei der Kreation seiner Luzifer-Figur Tnugdals Zeugnis berücksichtigte, hielt er sich an eine damals naheliegende Quelle.

Für den visuellen Praetext gilt zunächst Ähnliches. Dante war unter dem grauschwarzen Horror-Riesen im Florentiner Baptisterium getauft und, ihn immer wieder vor Augen, erwachsen geworden. Es erstaunt wenig, wenn die Gestalt in seinem Gedächtnis lebendig blieb, nachdem ihm 1301 die Rückkehr in seine Heimatstadt verwehrt worden war – zumal das später im Exil verfasste *Inferno* der *Commedia* auch ein Blick zurück im Zorn auf die Florentiner ist. Deshalb verstand es sich aber längst nicht von selbst, dass Dante die Darstellung für sein Gedicht heranzog: Neben vielen Texten ist sie das einzige Bild, von dem wir solches wissen.[15] Im Übrigen scheint der Umstand nicht recht zu der unter den Dantisti etablierten Vorstellung von dem zu passen, was den Dichter inspirierte, denn bei allem Inter-

12 Dante, ed. Gmelin (zit. Anm. 2), Kommentar 1: Die Hölle, S. 482. Dante Alighieri: Commedia, kommentiert von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1991, S. 1007. Kurt Flasch: Der Teufel in Dantes Göttlicher Komödie. In: Dante und die bildenden Künste: Dialoge – Spiegelungen – Transformationen, hg. von Sebastian Schütze / Maria Antonietta Terzoli, Berlin 2016, S. 1–11, bes. S. 8.

13 August Rüegg: Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der Divina Commedia. Ein quellenkritischer Kommentar. Einsiedeln / Köln 1945, Bd. 1, S. 352–394; Maximilian Benz: Gesicht und Schrift: Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter. Berlin 2013, S. 151–165.

14 Vincentius Belvacensis: Speculum historiale, version SM trifaria (MS Douai BM 797), SourcEncyMe (online). Rüegg, Die Jenseitsvorstellungen vor Dante (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 352.

15 Wenn Dante in der *Commedia* (*Purgatorio* vi, 76–78 und *Paradiso* xi, 119–120) und anderswo das Sprachbild „Schifflein" benutzt, hat dies nicht unbedingt mit Giottos Navicella zu tun.

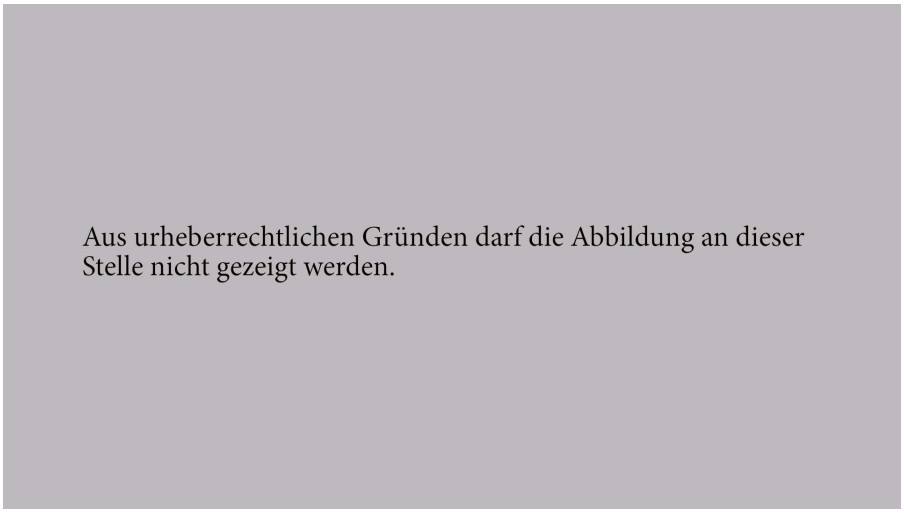


Abb. 2: Weltgericht, wie Abb. 1

esse der Gelehrten an jeder sein Leben und Werk betreffenden Einzelheit wird die Bezugnahme auf das Mosaik nur selten vermerkt.[16]

Zur Entstehung des großen Weltgerichts an der Kuppel des Florentiner Baptisteriums, zu dem die Höllenszenerie mit der Luzifer-Figur gehört, gibt es zwei Versionen (Abb. 2). Laut der einen handelt sich um eine ab der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Gemeinschaftsarbeit von einigen sonst als Hersteller von Tafelbildern greifbaren Florentiner Malern (der am besten dokumentierte ist Coppo di Marcovaldo).[17] Diese Annahme ignoriert die im Raum stehende Frage, woher das gerade auch im 13. Jahrhundert seltene technische *know how* für die Herstellung von Mosaik kam. Die andere Version bezieht eine lange Inschrift im Mosaik des Chorgewölbes mit auf das Hauptbild der Kuppel.[18] Der Text, der wegen des darin enthaltenen Herrscherlobs auf Kaiser Friedrich II. aus der ghibellinischen Phase der Florentiner Politik (1238–50) stammen muss, sagt von einem am 12. Mai 1225 begonnenen Werk, es sei von Jacobus, „dem besten von allen in dieser Kunst" (*in tali prae cunctis arte probatus*) vollbracht worden.[19] Die Mosaizierung kann 1225 nur am Scheitel der oktogonalen Kuppel begonnen worden sein, wo die der Pantokrator mit den Engelschören dargestellt ist. Für das auf den drei westlichen Kuppelkappen darunter folgende Haupt- und Mittelstück des Projekts, das Jüngste Gericht, sind damit die dreißiger und frühen bis mittleren vierziger Jahre als Entstehungszeit plausibel.[20] Einen sicheren *terminus post quem* für die Fertigstellung des Bildes lie-

16 Vgl. L'arte a Firenze nell'età di Dante 1250–1300, hg. von Angelo Tartuferi / Mario Scalini, Florenz 2004: Eigenartig und bezeichnend, dass sich die Verantwortlichen von Ausstellung und Katalog den Zusammenhang entgehen ließen.

17 Zuletzt in geradliniger Fortsetzung älterer Florentiner Beiträge (Longhi, Salmi, Ragghianti): Miklós Boskovits: The Mosaics of the Baptistery of Florence (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section 1, Vol. 2), Florenz 2007.

18 Schwarz, Die Mosaiken (zit. Anm. 5), S. 19–55.

19 Ebd., S. 25–27, 152. Nicht ganz richtig wiedergegeben ist meine Argumentation bei: Albert Dietl: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. 2 Bde., München / Berlin 2008, Nr. 232.

20 Ohne allerdings die Inschrift zu berücksichtigen, datierte schon Viktor Lazarev in einem Aufsatz über ein nach Moskau gelangtes Florentiner Marienbild die Engelschöre und das Weltgericht ins zweite Viertel des Duecento: Viktor Lazarev: Un nuovo capolavoro

fert die Präsenz des heiligen Dominikus unter den Fürbittern durch das Jahr seiner Kanonisierung 1234.[21] Wie einige Jahre zuvor Papst Honorius III. für das Apsisbild von San Paolo fuori le mura in Rom, scheinen die Florentiner für ihr Projekt Mosaikspezialisten aus Venedig gerufen zu haben.[22] Der veneto-byzantinische Stilhintergrund dieser Künstler – des Jacobus und seiner ungenannten Genossen – ist in der Gegenüberstellung ihrer Florentiner Arbeit mit den zeitnahen Teilen der Mosaik-Dekoration von San Marco in Venedig leicht abzulesen.[23] Ihre Mosaiken im Baptisterium sollten die Formen der örtlichen Tafelmalerei in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts prägen; seit dem 15. Jahrhundert spricht man von *Maniera greca*.[24] Von daher wird nachvollziehbar, wenn Kunsthistoriker, die sich ganz der Geschichte der Florentiner Malerei und dem Binnenraum ihrer Stilvarianten verschrieben haben, das Mosaik Florentiner Malern zuschreiben.

Am wenigsten integriert erscheint die Formensprache der Höllenszenerie[25] (Abb. 1). Zwar gibt es die charakteristischen Zackenfalten auch in anderen Teilen des Weltgerichts (bei Maria und einem Teil der thronenden Apostel), in venezianischen Mosaiken um 1200 (bei den vier damals erneuerten Prophetenfiguren der

---

della pittura fiorentina duecentesca. In: Rivista d'arte 30 (1955), S. 3–63. Ähnlich Alessio Monciatti, der die Engelschöre (aber nicht das Weltgericht) früh datiert und von den lokalen Traditionen der Florentiner Malerei absetzt: Alessio Monciatti: Pro Musaico opere ... faciendo: Osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, Nr. 2 (1997), S. 509–530, bes. S. 522–526.

21 Vorgeschlagen wurde verschiedentlich auch eine Identifizierung als Petrus Martyr, doch wäre dann zu erwarten, dass die Figur über das Habit hinaus kenntlich gemacht ist. Anders als Dominikus war Petrus Martyr nicht mehr der einzige heilige Dominikaner.

22 Urkunde von 1218: Regesta Honorii papae III, hg. von Petrus Pressutti, Rom 1888, I, 173. Monciatti, Pro Musaico opere (zit. Anm. 20). Vgl. auch Francesco Gandolfo: La pittura medievale nel Lazio e in Toscana e i suoi rapporti con i mosaici marciani. In: Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del Convegno internazionale di studi, hg. von Renato Polacco, Venedig 1997, S. 157–175. Monciatti und Gandolfo versäumen es, die Römische Urkunde von 1218 mit der Florentiner Inschrift von 1225 zu verknüpfen, weil ihnen nicht bekannt ist, dass es sich beim Mosaik der Scarsella um ein Palimpsest handelt, dessen ältere Schicht inklusive der Inschrift aus der Zeit um 1240 stammt und direkt an die unteren Teile des Weltgerichtsmosaiks anschließt.

23 Schwarz, Die Mosaiken (zit. Anm. 5), S. 27–32. Monciatti, Pro Musaico opere (zit. Anm. 20), S. 509–530.

24 Schwarz, Die Mosaiken (zit. Anm. 5), S. 23–25.

25 Der Erhaltungszustand ist grundsätzlich gut, was sich an den über weite Strecken ungestörten *Pontate* (Gerüstlinien) ablesen lässt. Nicht Originalbestand ist die „Fortsetzung" auf der Westkappe mit den dortigen Teufeln und den aus Särgen kletternden Seelen. Wie an anderem Ort dargelegt handelt es sich wohl um einen Eingriff des fortgeschrittenen Trecento oder der Jahre um 1402: Schwarz, Die Mosaiken (zit. Anm. 5), S. 148 f. Vgl. Boskovits, The Mosaics (zit. Anm. 17), S. 28 f. Der Autor polemisiert gegen meine Identifizierung dieser Partie als Erneuerung, indem er mich unter gezielter Auslassung meiner eigentlichen Argumente wörtlich zitiert. Diese sind erstens der Umstand, dass eine Figur einen überzähligen Arm besitzt, was zeigt, dass sie verändert wurde, und zweitens die motivische Ähnlichkeit der Figuren mit den Teufeln Andrea Bonaiutis in der Spanischen Kapelle bei gleichzeitigen motivischen und stilistischen Abweichungen von den Figuren auf der Nordwestkappe.

Ostkuppel)[26] sowie als Goldlinien-Zeichnung am Gewand der auf 1261 datierten und signierten Madonnentafel des Coppo di Marcovaldo (Santa Maria dei Servi, Siena).[27] Was die Hölle aus der Gesamtheit des mosaizierten Gerichtsbildes, aus dem venezianischen Vorfeld und der florentinischen Nachfolge dieses Bildes, ja aus der gesamten vor-giottesken Kunstproduktion Italiens heraushebt, sind die komplexe Dynamik und Lebendigkeit der Figuren, sowie der Reichtum an erzählerischer Erfindung. Diese Eigenarten haben mit dem Thema zu tun, doch zeigt ein Blick auf die Hölle des Weltgerichtsmosaiks in Torcello, dass man die erforderliche Motivik auch ohne agile Figuren und detailverliebt sadistische Narration abarbeiten kann.[28] Mitverantwortlich für die besondere Erscheinung der Florentiner Hölle (nicht nur ihrer Hauptfigur) ist sicher die *Visio Tnugdali*, wobei aber keine der im Mosaik dargestellten Folterszenen eine regelrechte Illustration dieses Textes ist. Wenn es in Tnugdals Hölle geschehen kann, dass eine Seele in einer Bratpfanne (*in sartagine*)[29] landet, wird sie in der Hölle des Baptisteriums am Spieß gegart. Insgesamt war vielleicht prägender, wie gnadenlos anschaulich grausame Gewalt erzählt wird, als *was* genau erzählt wird, aber das ist im Vergleich der Medien schwer zu objektivieren.

Entscheidend für die Figuren und ihre Narration ist, dass sie in einer Art Landschaft freigesetzt agieren. Abgesehen von bestimmten, die Luzifer-Figur einfassenden Symmetrie-Effekten ist es ein kontinuierlich chaotischer Bildraum, der im selben Maß von den vielfältigen Bewegungen und Beziehungen der Dämonen und Seelen konstituiert wird wie von den schroffen, glühenden Felsformationen. Darin unterscheidet sich die Florentiner Hölle von den Höllen älterer Gerichtsbilder wie dem in Torcello, die in abgegrenzte, bestimmten Sünden gewidmete Straforte eingeteilt sind, ebenso wie von den berühmten, unter dem Eindruck der *Commedia* gleichfalls parzellierten Darstellungen aus dem Trecento (Camposanto in Pisa, Strozzi-Kapelle von Santa Maria Novella usw.).[30] Überdies hebt sie sich darin von den in den Texten erzählten Höllen ab: Ketten von Straforten, aufgereiht an einer topographisch maskierten Zeitlinie, wie sie in den Jenseitswanderungen von Aeneas und Paulus über Tnugdal bis Dante erscheinen.[31] Der Wechsel von der aufgegliederten Hölle zur Höllen-Totale erwies sich als eine Innovation mit großen Folgen. Das Florentiner Mosaik lieferte die wichtigste Vorgabe für Giottos Hölle im Weltgericht der Arena-Kapelle, die zwar keine Landschaft, sondern eine Höhle ist, die der Maler aber wie eine Landschaft besiedelt hat.[32] Sodann kehrt die

26 Ernest J. W. Hawkins / Liz James: The East Dome of S. Marco: A Reconsideration. In: Dumbarton Oaks Papers 48 (1994), S. 229–242.

27 Marc Wilde: Das unbekannte Schlüsselwerk: Die Madonna del Bordone des Coppo di Marcovaldo. Weimar 2004; Rebecca W. Corrie: Images of the Virgin and Power in Late-Duecento Siena. In: Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena, hg. von Timothy B. Smith / Judith B. Steinhoff, Farnham 2012, S. 83–95.

28 Clementina Rizzardi: La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina. In: Torcello – Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente, hg. von Gianmatteo Caputo / Giovanni Gentili, Venedig 2009, S. 60–85; Alfa e Omega (zit. Anm. 8), S. 57–58.

29 Visio Tnugdali (zit. Anm. 3), S. 13.

30 Marion Opitz: Monumentale Höllendarstellungen in der Toskana. Frankfurt a. M. 1998.

31 Benz, Gesicht und Schrift (Anm. 13), S. 5.

32 Edward Francis Rothschild / Ernest Hatch Wilkins: Hell in the Florentine Baptistery Mosaic and Giotto's Paduan Fresco. In: Art Studies 6 (1928), S. 31–35.

Höllenlandschaft in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (fol. 108r) und mindestens einem weiteren Stundenbuch des 15. Jahrhunderts wieder, sowie bei Stephan Lochner und den Altniederländern. Spektakulär formatfüllend tritt sie bei Hieronymus Bosch im Wiener Triptychon auf, um dann, von der Bruegel-Familie weitergereicht (Pieter d. Ä. und Jan d. Ä.), bis in die Malerei des Barock aktuell zu bleiben.[33]

Eine Antwort auf das Mosaik dürfte auch die Aufführung von 1304 gewesen sein, die Giovanni Villani in seiner Chronik (Kap. 20) als etwas Neues im Rahmen der Florentiner *Calendimaggio*-Feste beschreibt:[34] „Novelle dell'altro mondo" – wer immer solcher teilhaftig werden wolle, solle sich am folgenden Tag auf dem Ponte alla Carraia oder am Arno-Ufer einfinden, so gab das Festkomitee am 30. April bekannt. Am nächsten Tag war auf einer im Fluss schwimmenden Bühne, untermalt von Schmerzensschreien, das Inferno zu sehen mit seinen Feuern, Teufeln und gemarterten nackten Seelen – simultan inszeniert, so darf man aus Villanis Wortlaut schließen. Die Frage liegt nahe, welchen Status diese Aufführung hatte oder haben sollte. Da es keinen geistlichen Rahmen gab, kommt eigentlich nur eine Travestie oder Parodie in Frage. Offen bleibt, worüber man sich lustig machte: Über die pastorale Drohgebärde im Baptisterium, die sich im Lauf der Jahrzehnte verbraucht haben mag; über den Teufel und seine Dämonen, vor denen sich die kirchentreuen Christen anders als die Häretiker und Nicht-Christen geschützt fühlen durften; oder über die verdammten Seelen, deren Folterstrafen man als gerechtfertigt, wenn nicht noch milde ansehen konnte.[35] Wäre Dante nicht schon aus Florenz verbannt gewesen, würde die Vorführung mit ihrem Spektrum von Deutungsmöglichkeiten wohl regelmäßig als Quelle für die *Commedia* genannt.

Insgesamt wirkte das Mosaik des Baptisteriums überall dort, wo Dantes Dichtung (noch) nicht das Bild vom Jenseits beherrschte. Das war erstens in Italien der Fall, bevor der Text der *Commedia* bekannt wurde (das *Inferno* zirkulierte kaum vor 1315), und zweitens jenseits der Alpen, wo das Gedicht erst durch die Romantik breite Aufmerksamkeit erhielt.[36] Demnach hat die visuelle Höllenkonzeption nicht nur zur literarischen Fiktion Dantes beigetragen, sondern auch eine eigene, simultan und gesamtheitlich statt linear oder partikular geprägte Vorstellungstradition von vergleichbar großem Einfluss begründet – Vorgänger, Vorbild und Alternative zu Dantes Darstellung zugleich.

---

33 Die Miniatur der *Très Riches Heures* zeigt in einer Höllenlandschaft Tnugdals Luzifer. Für eine Beziehung zum Florentiner Mosaik spricht das Motiv der Seelen, die von Teufeln über den Schultern herumgetragenen werden. Bei der zweiten genannten Miniatur handelt es sich um London, Victoria & Albert Museum, Ms. Salting 1121, fol. 153r. Pieter Bruegels Beitrag ist die „Dulle Griet". Zu Jans Höllenbildern: Klaus Ertz: Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Köln 1979, S. 116–131.

34 Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani secondo le migliori stampe, Bd. 1, Triest 1857, S. 200.

35 Vgl. Thomas von Aquin: Summa Theologiae, Supplementum Tertiae Partis, quaestio 94 (Opera Omnia, Editio Leonina, Tomus XII, Rom 1906, 226 f.)

36 August Buck: Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Heidelberg 1987 (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters X, 1), S. 29–31; Robert Hollander: Dante and his commentators. In: The Cambridge Companion to Dante, hg. von Rachel Jacoff, Cambridge ²2007, S. 270–280.

Le style c'est le diable

Sucht man nach Vergleichen für die so geschmeidige wie ausdrucksstarke Beweglichkeit der Figuren, so wird man an zwei Stellen fündig: Die eine ist die Malerei des mitteleuropäischen Zackenstils,[37] und zwar in der Phase ab ca. 1230. Nach einem „Qualitätssprung" (Harald Wolter-von dem Knesebeck), der mit der Rezeption von neuem Vorlagenmaterial zu tun haben muss, zeigt sich plötzlich mehr als nur eine spezielle Behandlung der Gewänder.[38] Unter den Verdammten, die über Geröll in die Hölle gejagt werden, fällt als eine besonders gelungene Figur der falsche Prophet im Vordergrund auf, der niederstürzt, mit der Linken Halt und mit dem aus dem Bild gewendeten Blick wohl Beistand sucht, während er mit der Rechten eine klagende oder schützende Bewegung vollführt. Ein hinter ihm flatternder Gewandzipfel zeigt, wie schnell alles vor sich geht (Abb. 3). Es handelt sich um einen zugleich komplexen und flüssigen Bewegungsablauf, wie man ihn in der antiken Kunst findet, aber kaum je in Malereien des westlichen Hochmittelalters. Ähnlich konstruiert ist jedoch der Anastasis-Christus im sog. Wolfenbüttler Musterbuch. Vergleichbar ist auch, wie die Zackenfalten des Gewandes die Gestalt weiter dynamisieren (Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fol. 92v, Abb. 4). Eine Variante bietet der Stürzende in einer Initiale der Herzogenburger *Moralia in Job* (Stiftsbibliothek, Cod. 95, fol. 121v, Abb. 5):[39] Bebildert wird Jesus Sirach 22,2, den Gregor mit dem Satz zitiert: *De stercore boum lapidatus est piger* (Der Faule wird mit Ochsenmist gesteinigt). Deutlicher noch als im Mosaik und in der Zeichnung fungiert das in Zackenfalten gelegte Gewand als eine Art Kontrapunkt zur Körperhaltung.

Der andere Bereich, wo sich bewegte Figuren ähnlich denen in der Florentiner Hölle finden, ist die Malerei der sog. Makedonischen Renaissance, d. h. die hauptsächlich in Form von Buchschmuck überlieferte byzantinische Malerei der beiden Jahrhunderte nach dem Bilderstreit, die sich aus wieder erschlossenen spätantiken Quellen speiste und gleichzeitig das Vorlagenrepertoire für verschiedene Regenerationsphasen der byzantinischen Kunst in den folgenden Jahrhunderten bereitstellte.[40] Der Florentiner falsche Prophet ist am besten mit der Figur des Märtyrers

37 Margit Lisner war die erste, die im Zusammenhang mit dem Florentiner Weltgerichtsmosaik von „Zackenstil" sprach: Margit Lisner: Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken: Farbgebung und Farbikonographie. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55 (1990), S. 309–375, bes. S. 341.

38 Harald Wolter-von dem Knesebeck: Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff. Der Zackenstil und die Musterbuchfrage. In: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters: Eine Einführung, hg. von Bruno Klein / Bruno Börner, Berlin 2006, S. 95–122, bes. S. 113; Harald Wolter-von dem Knesebeck: Die mittelalterlichen Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig. In: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck / Joachim Hempel, Regensburg 2014, S. 165–240, bes. S. 177–186.

39 Hanns Swarzenski: Eine Handschrift von Gregors „Moralia in Job" in Herzogenburg, Niederösterreich. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F. 1 (1930), S. 9–25; Patricia Decker: The Herzogenburg Manuscript of the Moralia in Job. Dissertation, Columbia University 2002.

40 Viktor Lazarev: Storia della pittura bizantina. Turin 1967, S. 125–184; vgl. Kurt Weitzmann: Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Wiesbaden 1963. Die Bedenken gegen die Verwendung des Renaissance-Begriffs sind bekannt.



Abb. 3: Verdammte, wie Abb. 1

Ignatius von Antiochien in dem für Kaiser Basileios II. (976–1025) geschriebenen Menologion zu vergleichen (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, S. 258, Abb. 6)[41]: Von zwei Löwen angefallen, stürzt der Heilige nieder und gerät dabei in exakt die Position des Verdammten in Florenz. Eine ähnliche Haltung nimmt die Figur des Achan in der Josua-Rolle (frühes bis mittleres 10. Jahrhundert, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. pal. gr. 431, Abb. 7)[42] ein: Die Szene zeigt, wie er gesteinigt wird; die erhobene Hand will jetzt abwehren. Die Abweichung entspricht dem Faulen im Herzogenburger *Moralia in Job*-Manuskript. Das Menologion Basileios' II. bietet daneben in Variationen das Motiv der herumgeschleppten nackten Menschen, das zur Narration und Plausibilität der Florentiner Hölle viel beiträgt und das Dante im *Inferno* aufgegriffen hat: Wo die Betrüger im Pechsee sieden, beschreibt eine Terzine einen Teufel, der eine Seele brutal über die Schulter geworfen, transportiert (XXI, 35–37): *L'omero suo, ch'era acuto e superbo, / Carcava un peccator*

Doch ist er durch die Einführung einer „Northern Renaissance" inzwischen derart aufgeweicht, dass Skrupel gerade bei der Kunst unter den Makedonen, die sich ja wirklich auf antike Vorbilder bezieht, pedantisch wirken.

41 Nancy Patterson Ševčenko: Menologion of Basil II. In: Oxford Dictionary of Byzantium. Bd. 2, New York / Oxford 1991, S. 1341 f.

42 Steven H. Wander: The Joshua Roll. Wiesbaden 2012.





Abb. 4 (rechts): Anastasis-Christus. Wolfenbüttler Musterbuch, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8, fol. 92v, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts

Abb. 5 (links): Steinigung des Faulen. Moralia in Job, Herzogenburg, Stiftsbibliothek, Cod. 95, fol. 121v, mittleres 13. Jahrhundert

con ambo l' anche, / E quei tenea de' piè ghermito il nerbo. Was in der *Commedia* und im Mosaik den Dämonen ausgelieferte Sünder sind, waren in der byzantinischen Handschrift Märtyrer, die von Soldaten misshandelt werden (Vat. gr. 1613, pp. 92, 127, 314; Abb. 8). Wie die besseren Zackenstil-Maler in Mitteleuropa, vermochten die Mosaizisten, Muster nicht nur zu reproduzieren, sondern im Duktus der Vorlage umzubauen und narrativ zu integrieren. Letztlich geht wohl jede zugleich komplex und eingängig bewegte Figur im Höllenabschnitt auf anspruchsvolle Vorlagen mittelbyzantinischer Provenienz zurück.

Zu dem, worauf sich die Forschung hinsichtlich des mitteleuropäischen Zackenstils geeinigt hat, gehört, dass das Phänomen nicht aus der Region seiner Verbreitung und ihren Traditionen heraus zu erklären ist, sondern mit der Kunst Venedigs in Verbindung steht. Eine Reihe von Zeichnungen im Wolfenbüttler Musterbuch ist ein direkter Beleg für den Transport von Formen aus Venedig in den Norden.[43]

43 Nach wie vor grundlegend: Hans R. Hahnloser: Das Musterbuch von Wolfenbüttel: mit einem Fragment aus dem Nachlasse Fritz Rückers. Wien 1927. Es handle sich um die selektive Kopie einer reicheren Sammlung: Hugo Buchthal: The „Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien 1979. Es handle sich um eine Art Übungsbuch: Ludovico V. Geymonat: Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. In: Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000–1500, hg. von Heather E. Grossman / Alicia Walker, Leiden / Boston 2013, S. 220–284. Bahnbrechend: Kurt Weitzmann: Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuchs. In: Festschrift Hans R. Hahnloser, hg. von Ellen J. Beer u. a., Basel / Stuttgart 1961, S. 223–250.



Abb. 6: Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien. Menologion Basileios II., Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, p. 258, um 1000



Abb. 7: Steinigung des Achan. Josua-Rolle, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. pal. gr. 431, 10. Jahrhundert

Es handelte sich vorwiegend um byzantinisches Material, wie es in Venedig vor dem Hintergrund der seit 1204 bestehenden geopolitischen Lage neu gesehen wurde: „Byzanz" war nun Teil einer venezianisch durchdrungenen Levante. Wenn Hans Belting den Zackenstil eine *Lingua franca* (eine interkulturelle Verkehrssprache) nannte, dann trifft es auf diesen Raum jedenfalls zu.[44] Nur fehlt in Venedig selbst das große Zackenstil-Denkmal – ein Werk, das die Formensprache klar und auf hohem Niveau repräsentiert. Ein solches kann durchaus existiert haben und verlorengegangen sein: San Marco hat viele und doch nicht alle mittelalterlichen

44 Hans Belting: Zwischen Gotik und Byzanz: Gedanken zur sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41 (1978), S. 217–257, bes. S. 247; vgl. Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso C.I.H.A. organizzato in Bologna 1979, Bd. 2, hg. von Hans Belting, Bologna 1982.



Abb. 8: Martyrium der heiligen Dasias, Caius und Zoticus, wie Abb. 6, p. 127.

Mosaiken bewahrt – ein großes Weltgericht im Westarm der Kirche etwa wurde in der frühen Neuzeit durch andere Darstellungen ersetzt.[45] Sofern das hier Vorgetragene zutrifft, würde die Hölle des Florentiner Baptisteriums die Lücke füllen.

Als ein ausgelagertes Schlüsselwerk (oder mindestens Nebenprodukt) venezianischer Kunstübung ist das Florentiner Weltgericht mit seiner Höllenlandschaft auch deshalb plausibel, weil es bildbeherrschende Landschaftsdarstellungen im 13. Jahrhundert eigentlich noch gar nicht gab – außer in Venedig. Gründungswerk ist das monumentale Ölberg-Mosaik im Westarm der Markuskirche, entstanden um 1210/20 (Abb. 9): Christi drei Gebete und die dazwischen geführten Gespräche mit Petrus und den anderen Jüngern sind dort simultan in einer aus drei felsigen Hügeln gebildeten Landschaft dargestellt, die nicht nur Kulisse ist, sondern auch Requisit („Garten Gethsemane"), und deren Konzept sich am ehesten aus dieser Doppelrolle erklärt. Eine der Christusfiguren kehrt im Wolfenbüttler Musterbuch als Kopie wieder.[46] Das Bild scheint also ins Vorfeld sowohl der Florentiner Hölle als auch des mitteleuropäischen Zackenstils zu gehören. Daneben sind im Atrium von San Marco die Landschaften der sog. Moseskuppel und der ihr zugeordneten vierten Apsis zu nennen. Die felsenbekrönten Hügel in der Apsiskalotte dienen als gemeinsamer Schauplatz der von Moses in der Wüste vollbrachten Wunder. Die Gethsemane-Landschaft wurde hier vom Thema entkoppelt weiterentwickelt, wobei die Figuren und Landschaftsformationen jetzt weniger zwanghaft aufeinander bezogen sind. Darin stehen diese Darstellungen der Florentiner Hölle noch näher. Sie sind aber sicher um eine Generation später entstanden.[47] Man kann daher auch sagen: Die Höllenlandschaft in Florenz bildet das Bindeglied zwischen der Gethsemane-Landschaft und den Moses-Landschaften in Venedig.

45 Otto Demus: The Mosaics of S. Marco in Venice. 4 Halbbände, Chicago 1984, Bd. 1, 1, S. 9, 18.

46 Demus, The Mosaics (zit. Anm. 45), Bd. 2, 1, S. 6–21. Hahnloser, Das Musterbuch (zit. Anm. 43), S. 12 f.

47 Demus, The Mosaics (zit. Anm. 45), Bd. 2, 1, S. 68–84.



Abb. 9: Ölberg-Mosaik, Venedig, San Marco, erstes Viertel des 13. Jahrhunderts

Abschließend möchte ich zwei Aspekte hervorheben und ins Grundsätzliche wenden: Erstens sei die Medialität angesprochen. „En somme, le style ... c'est le diable", sagt Paul Valérys Mephistopheles (*Mon Faust*),[48] als Faust erklärt, er wolle ein universales Buch in einem ganz eigenen Stil schreiben, der zwischen bizarr und Gemeinplatz, phantastisch und rational, platt und subtil hin- und hergleitet – ein Buch, dessen jeweils lokale Ausdrucksform vom jeweils lokalen Inhalt abhängt und das eben dadurch universal ist. Faust bezieht sich auf die in der antiken Rhetorik herrschende Lehre vom Stil als einem Vermittler, die in der neuzeitlichen Theorie bildender Kunst Fuß gefasst hat (verwiesen sei auf Nicolas Poussin und die Modus-Lehre)[49], von der Kunsthistorik und insbesondere der Mediävistik neben den taxonomischen Anwendungen (Attribution, Datierung, Periodisierung, Lokalisierung) aber lange vernachlässigt wurde.[50] Wie der von Valérys Faust geplante Text, ist das Florentiner Weltgerichtsbild des Jacobus und seiner Mitarbeiter dem Stil nach pluralistisch. Und wenn der Zackenstil ausgerechnet in der Höllenzone Verwendung fand, muss das nicht ausschließlich und nicht einmal vorrangig damit zu tun haben, dass dieser Teil die Arbeit eines bestimmten Künstlers – des Jacobus oder aber eines Mitarbeiters – ist. Während Dante sich in seiner Reisebeschreibung auf den Höllengrund und die Begegnung mit Luzifer zubewegt, klagt er in doppeltem Sinn rhetorisch: Er verfüge nicht über jene „harten und rauen Verse" (*rime aspre e chiocce*), die es bräuchte, den folgenden Stoff authentisch darzubieten (*Inferno* XXXII, 1–3). Man darf diese Klage nicht nur rhetorisch nennen, weil sie mit der notorischen Metapher der Unsagbarkeit spielt, sondern vor allem, weil vorausgesetzt wird, dass zur Vermittlung eines besonderen Themas eine besondere sprachliche Form gehört. Ein kanonischer Modus im Sinn der *Genera dicendi* der antiken Rhetorik-Lehre ist schwerlich gemeint; eher geht es bei „hart und rau" um ein ästhetisches Aus-der-Rolle-Fallen, das dem Extremen der zu berichtenden Vorgänge entspricht. Als visuelle Parallele dazu lässt sich im Gerichtsbild des Bap-

48 Paul Valéry: Oeuvres, Bd. 2, Paris 1960, S. 298. Valéry/Mephistopheles kritisiert dabei das bekannte Diktum von Buffon: Le style c'est l'homme même.

49 Jan Białostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes" von Nicolas Poussin. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24 (1961), S. 128–141; Alain Mérot: „Manières" et „modes" chez André Félibien: Les premières analyses du style de Nicolas Poussin. In: Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts, hg. von Marianne Cojannot-Le Blanc / Claude Pouzadoux / Évelyne Prioux, Paris 2014 (L'héroïque et le champêtre 1), S. 187–203.

50 Vgl. die Beiträge in dem Sammelband Stilfragen (zit. Anm. 38).

tisteriums der erratische Einsatz des Zackenstils verstehen. Im Übrigen darf man der Stilwahl Erfolg bescheinigen. Jedenfalls gilt dies, wenn man es nicht nur auf das Thema und den Standort, sondern auch auf die Darstellungsweise zurückführt, dass Aspekte der Höllenlandschaft ein Nachleben in den verschiedenen Künsten hatten. Spekulativ wäre die Unterstellung, Dante hätte einen traditionell (nicht nur kleiner, sondern auch weniger agil und glaubwürdig) dargestellten Mosaik-Luzifer nicht beachtet, aber es bleibt eine Tatsache, dass ihn *dieser* Luzifer wie kaum eine andere bildkünstlerische Erfahrung fesselte.

Zweitens läßt sich die Florentiner Hölle einer Phase mediterraner Bildkultur zuordnen, die durch eine Reihe exzeptioneller und doch auch ähnlicher Phänomene gekennzeichnet ist. Hingewiesen sei auf Nicola Pisanos Reliefs in Pisa und Siena: Wenige Jahre nach der als Mosaik ausgeführten Höllenszene trafen hier erneut Zackenstilformen und byzantinisches Motivrepertoire zusammen und trugen zur Erneuerung der toskanischen Skulptur bei.[51] Zu nennen sind auch bestimmte Miniaturen im 1259 geschriebenen Epistolar des Giovanni da Gaibana in der Paduaner Biblioteca Capitolare (Ms. E2): Die überaus hochrangigen Bilder belegen die Wirksamkeit von Formen der Makedonen-Renaissance in der Buchmalerei Oberitaliens.[52] Trotz der Disparatheit besaßen diese in Italien geleisteten Bearbeitungen östlicher Darstellungstechniken erhebliche Strahlkraft. Die Höllenszenerie des Baptisteriums möchte man aus einer (bislang noch wenig bedachten) ostmittelmeerischen Perspektive als im Exil abgehaltene Probenarbeit für die Kunst des nach 1264 wiederaufgelebten byzantinischen Staates verstehen („Paläologen-Renaissance")[53]. Aus transalpiner Perspektive darf man sagen: Es lag an der Virulenz byzantinisch geprägter Formen, dass die mitteleuropäische Malerei des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts einen ganz eigenen Weg im gotischen Europa ging. Der Zackenstil überlagerte die Muster und Modelle aus Westeuropa nicht nur, sondern schloss sie sektoral aus: Wo in der Architektur und Skulptur *Opus francigenum* den höchsten Anspruch markierte,[54] war es auf dem Gebiet der Malerei der Zackenstil. Ein Ensemble, an dem sich das zeigt, ist der Naumburger Westchor mit seiner den französisch-gotischen Baugliedern und Statuen qualitativ ebenbürtigen Verglasung,

51 Antje Middeldorf-Kosegarten: Nicola Pisano, das „Wolfenbütteler Musterbuch" und Byzanz. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 39 (1988), S. 29–50.

52 I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, hg. von Giordana Mariani Canova / Marta Minazzato / Federica Toniolo, Padua 2014, Bd. 1, S. 121–142. Fabio Luca Bossetto: Il Maestro del Gaibana: Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa. Mailand 2015.

53 Vgl. Otto Demus: Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. In: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, Bd. 4, 2, München 1958, S. 1–63, bes. S. 33–41 und Helmut Trnek: Beobachtungen zum Wolfenbüttler Musterbuch: Beiträge zum Wandel von Renaissancebestrebungen im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Phil. Diss., Wien 1974, bes. S. 67–88.

54 Die Bedenken gegen die Verwendung von *Opus francigenum* als Stilbegriff sind bekannt. Wenn aber geltend gemacht wird, im Text der Quelle (Burkhard von Hall, *Cronica ecclesiae Wimpinensis*) bezeichne der Begriff eine Werktechnik, so ist dem entgegenzuhalten, dass die Grenze zwischen Technik und Stil gedanklich und sprachlich bis heute fließend ist. Vgl. Jens Rüffer: Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation: Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur. Berlin 2014, S. 274 f.



Abb. 10: Evangelienharmonie. Mainzer Evangeliar, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13, fol. 17r, mittleres 13. Jahrhundert

deren im Zackenstil gehaltene Bildsprache sich dennoch abhebt und als artifiziell und betont kostbar in Erscheinung tritt: Unter Nutzung eines Begriffs der mittelalterlichen Literaturtheorie spricht Lieselotte Saurma-Jeltsch anschaulich von *Ornatus difficilis*.[55] Tritt der Zackenstil in Florenz als ein spitzes Spezialinstrument visuellen Erzählens auf, so scheint seine transalpine Rezeption nicht an dramatische Inhalte gebunden. In großer Breite sorgte sie für einen Formenreichtum, wie man

55 Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Der Zackenstil als ornatus difficilis. In: Aachener Kunstblätter 60 (1994) (= Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag), S. 257–266. Wenn Gewandmotive der Statuen von den Glasmalern aufgegriffen wurden, so widerspricht dies dem nicht: Guido Siebert: Die Glasmalereien des Naumburger Westchors: Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs. In: Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Petersberg 2011, Bd. 2, S. 1050–1065.

ihn bis dahin in Malerei nicht gekannt hatte. Dabei liegt über bestimmten Bildern – ich denke an das Frontispiz zu den Evangelientexten im Mainzer Evangeliar (Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13, fol. 17r, Abb. 10)[56] – eine irritierende Unruhe. Sie kommt von der Verwendung ausdrucksrelevanter Mittel als Zierformen: Es schmückt, dass jede Figur und jedes Gewand sich in einer ganz eigenen Weise regt, aber die flächendeckende Intensität hat auch einen gleichmacherischen Effekt. Unübersehbar, wie die Formen in verschiedenen kulturellen Systemen verschieden funktionierten, und doch handelt es sich morphologisch und genetisch um dieselben Strukturen.

Bildrechte: Abb. 1: © Photo SCALA, Florenz; Abb. 2–8: Bildarchiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien und Bildzitate aus der am jeweiligen Ort diskutierten Literatur; Abb. 9: © akg-images/MPortfolio/Electa; Abb. 10: München, Bayerische Staatsbibliothek.

56 Harald Wolter-von dem Knesebeck: Das Mainzer Evangeliar. Strahlende Bilder – Worte in Gold. Regensburg 2007.

MICHAEL A. MICHAEL

The Emotional Charge and Humanistic Effect of the Crucifixion in some Thirteenth-century English Illuminated Manuscripts

Introduction

In his book, *The Crossing of the Visible,* Jean-Luc Marion concludes:

> The icon … contradicts point by point the modern determination of the image, following the ruthless demands of metaphysical iconoclasm. Far from managing a new spectacle, it allows it to point to another gaze. Far from comparing the visible to the invisible by a mimetic rivalry, it bears the mark of the blow of the prototype by which it is recognized. Far from prostituting itself in a self-idolatrous spectacle, it solicits a veneration that it does not cease to transmit to its prototype, which demands the veneration of my own gaze climbing, across this type, toward it. The icon has as its only interest the crossing of gazes – thus, strictly speaking love. In contrast to dogmatic metaphysics, the icon saves the image from the status of illusion, alienated from an invisible and intelligible original.[1]

Before commenting on this statement, I would like to juxtapose it with that made by David Freedberg in his ground-breaking book *The Power of Images* of 1989:

> People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys into them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them and are moved to the highest levels of empathy and fear.[2]

At first glance Freedberg's psychoanalytical approach which purports to reject 'the intellectual constructions of critic and scholar, or the literate sensitivity of the generally cultured', as he puts it, in favour of 'those responses which are subject to repression because they are too embarrassing, too blatant, too rude, and too uncultured … because they have psychological roots that we prefer not to acknowledge,' would seem to be a far cry from the sensitive and passionate writing of Marion. I

1 Jean-Luc Marion: The Crossing of the Visible, trans. by James K. A. Smith, Stanford 2004, originally published as: La Croisée du visible. Paris 1996.

2 David Freedberg: The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago 1989, p. 1.

would like to argue that both positions stem from a desire to let the work of art speak for itself, or as Jonathan Alexander recalled Otto Pächt as often saying: 'the aim … is not to speak oneself in front of the work of art, but to listen with the eyes' – a phrase not to be confused with the more widely held belief that art historians 'see with their ears' particularly when they are short of ideas.

The Images

A small group of images of the Crucifixion and Christ in Majesty produced in England in the first half of the thirteenth century will be discussed here (figs. 1–3, 7, 8, 10). These images were made for specific patrons who appear to have not only provided the means for their production, but were also complicit, through their approval of the strategies that the artists chose to take when making them, in creating a special moment in the history of English and European art. The artists who produced these images succeeded in letting the unseen message of the work – its ideal nature 'burst into the visible' as Marion would have it. Thus, they are images that speak to us now not by 'dominating the visible', but by revealing the unseen through their presence. I believe these images to represent the highest form of what, for lack of a better term, is currently called Fine Art. In other words, I would like to distinguish the achievements of the artists who created these images from the art of most of their contemporaries in whatever medium they were working, while acknowledging that these images are found in illuminated manuscripts. These are artists whom Marion, rightly distinguishes from 'the painters of "series", "periods" or "manners," (small or big it matters little, for if they only master they lose everything), the quaint artists of the pleasant [*les artistes de agrément*], of function and of design … in every case their gazes dominate; consequently, they produce and reproduce (themselves).'[3]

The first of the images to be discussed here is by an illuminator who worked on at least three psalters two of which were probably made for Robert de Lindesey Abbot of Peterborough about 1220–1222: London, Society of Antiquaries, MS 59 and its sister manuscript Cambridge, The Fitzwilliam Museum, MS 12 (figs. 1, 2). The third is a fragment depicting Christ in Majesty (London, The British Library, Cotton Vespasian, A I, fol. 11r, fig. 3).[4] There is no reason to doubt the fourteenth-century inscription on one of the flyleaves of the Society of Antiquaries Psalter that names Robert de Lindesey (d. 1222) as the owner of the book, but the image of a kneeling abbot in the Fitzwilliam Psalter could also be interpreted as that of Abbot Alexander of Holderness his successor who died in 1226 (fol. 139v). The Crucifixion page of the Society of Antiquaries Lindesey Psalter (fol. 35v) epitomises the special quality of these images (fig. 1). Original sewing holes reveal that the silk covers once separated the image of Christ's suffering on the cross from his triumph over death,

3 Marion, The Crossing of the Visible (cit. n. 1), p. 32.

4 Derek H. Turner: Early Gothic Illuminated Manuscripts. London 1969, pp. 10–11; Peter Brieger: English Art, 1216–1307. Oxford 1957, pp. 82–85; Nigel J. Morgan: Early Gothic Manuscripts I, 1190–1250. London 1982 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV.), nos. 45, 46 and 47, pp. 92–95.



Fig. 1: The First Peterborough Psalter of Abbot Robert de Lindesey. Opening with Crucifixion and Christ in Majesty. London, Society of Antiquaries, MS 59, fols. 35v–36r, Peterborough, 1220–1222

probably from the time of their creation, indicating how prized these images were as works of art. The calmness born of the sobriety of much late twelfth century art is now imbibed with a deep religious sentiment in these images.

Paul Binski has characterised this through its 'affective traits' as 'sweetness', and it has been informally known among scholars of English medieval art as the English *Sweet Style*, although not definitively given this label.[5] Evidence of its presence between c. 1215 and 1245 can be found in stained glass, wall painting and illuminated manuscripts,[6] but nowhere is it better seen than in the scene of Joseph and Potiphar's wife from the prefatory miniatures attached to the Psalter owned in the fourteenth century by Ide de Raleigh (Cambridge, Trinity College, MS B.11.4, fol. vii, fig. 4). As a highly prized manuscript, a fourteenth-century note in a careful *sine pedibus* script placed before Psalm 26 (fol. 25v) explains that this heavily illuminated book was to be used by Dom Walter Hone, Abbot of Newnham in Devon (c. 1338), during his lifetime, if he died before her it was to be returned to her, but, should she die first, it was to pass to Dame Johane de Roches, a nun of the

5 Paul Binski: Gothic Painting. In: The Dictionary of Art, ed. by Jane Turner, vol. 13, pp. 126–157, here p. 143, also refers to the 'slim and sweet styles of English art'; see also Michael A. Michael: Gotik, ed. by Christine Beier, Graz 2018 (Geschichte der Buchkultur 5/2), pp. 43–86.

6 Michael A. Michael: Stained Glass of Canterbury. London 2004, p. 100; Sharon Cather / David Park / Robyn Pender: Henry III's wall paintings at Chester castle. In: Medieval Archaeology Art and Architecture at Chester, British Archaeological Association Conference Transactions, 22, ed. by Alan Thacker, Leeds 2000, pp. 170–189.

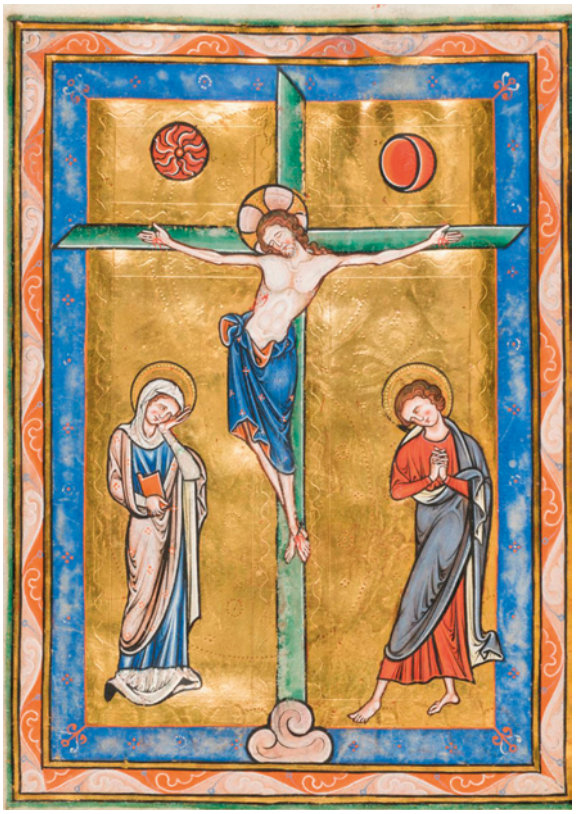




Fig. 2: The Second Peterborough Psalter of Abbot Robert de Lindesey (1214–1222) or of Abbot Alexander of Holderness (1222–1226). The Crucifixion with the sun and moon above. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, MS 12, fol. 12r, Peterborough, c. 1220 or before 1226

Fig. 3: Psalter Leaf (Beatus page on verso). Christ in Majesty surrounded by the symbols of the Evangelists. London, The British Library, Cotton Vespasian A I, fol. 1r

Nunnaminster (the Benedictine Abbey of Winchester).[7] It is also seen at Canterbury in the slight figures and attenuated limbs which add humanity to the stories being told in stained glass such as that of Etheldreda of Canterbury or Petronilla a nun of Polesworth (Canterbury Cathedral, n. IV, 8 and 49, fig. 5). Notably, the same affected style can be seen in the recently uncovered paintings in the Chapel of the Agricola Tower at Chester Castle (fig. 6). The charming and sensitive Visitation scene displays an unusual depiction of what may be called 'chin or cheek chucking' between women, a gesture usually reserved in modern European culture for children or, in a more patronising way, is occasionally used by older men towards a younger woman.

Another group of manuscripts made for patrons in the south of England by an artist known as the Sarum Master further develops the theme of intense religious expression (fig. 7). As Derek Turner first noted, where the Lindesey Psalter uses a refined thinness for the figure, the Sarum Master in his work on the Sarum Missal in the Rylands Library in Manchester and the Psalter made for use by a woman at the Benedictine Priory of Amesbury in All Souls College, Oxford (MS 6, fig. 8) amplifies and extends the emotive quality of the miniatures by developing and even heightening their emotional impact to reflect what must have been the increasingly

7 Margaret Manion: The Medieval Imagination: In: Illuminated Manuscripts Drawn from Collections in Cambridge, Australia and New Zealand Presented by the State Library of Victoria, ed. by Nigel Morgan / Bronwyn Stocks, South Yarra 2008, no. 39. Ide de Raleigh's Psalter has also been compared with a Psalter fragment made for the Benedictine Abbey of Chertsey near London (Cambridge, Emmanuel College, MS 252); Morgan, Early Gothic Manuscripts (cit. n. 4), no. 52, p. 100.



Fig. 4: Psalter; later owned by Ida de Raleigh. The Last Judgement. Cambridge, Trinity College, B.11.4, fol. xi r, London(?), c. 1220–1230



Fig. 5: Canterbury Cathedral, n. IV. 8. Cure of Etheldreda of Canterbury. Glass of left-hand figure probably replaced by Caldwell Jr on the right by Austin, originally c. 1213?

ardent devotion of the patrons.[8] The Missal contains the inscription: *memoriale Henrici de Ciscestria* (Henry of Chichester) *canonici Exoniensis precii sexaginta s.* on its fly leaf. He can be identified as the donor of a missal to the Cathedral in 1277

8 Derek H. Turner: The Evesham Psalter. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), pp. 23–41.



Fig. 6: Wall painting. The Visitation. Chester Castle, Chapel of the Agricola Tower, c. 1237?

with a number of other gifts including a Cope, and appears to have started life as a priest and became a Precentor at Crediton in Devon. The book was subsequently described in the 1327 inventory of Exeter Cathedral as: *Bonum notatum cum tropariis cum multis ymaginibus subtilibus de auro in canone, lx*: and it can be securely identified even in the 1506 inventory of the Cathedral which records its *secundo folio* (Manchester, John Rylands Library, Latin MS 24, fol. 152r).[9]

Stylistically, the Sarum Master brings together elements of the *Muldenfaltenstil* whose origins in the Mosan region and Northern France are well known (figs. 7 and 8). His work has also been associated, at least through their iconography, with the lost vault paintings of the choir, crossing and presbytery of Salisbury Cathedral itself.[10] His style is epitomised by what, in English, is generally called the trough-fold-style of the garments, combined with the devotional intensity of the 'sweet style' seen in the Lindesey Psalters, which is made more visceral by the artist through the bold drawing of the body of Christ. It is notable that the Crucifixion scene in the Missal of Henry of Chichester (fol. 152), emphasises the role of the Virgin through the inclusion of a second female figure supporting her as she swoons, hands limp, holding a trailing scroll with the inscription *anima mea liquefacta est* (*my soul has melted*: Song of Solomon 5:6; fig. 7). This was a Sarum antiphon which was usually used in the return to the quire after procession between the Octave of the Assumption and the Nativity of the Virgin. As Paul Binski has noted, it

9 Richard W. Pfaff: The Liturgy in Medieval England: A History. Cambridge 2009, p. 394.

10 Matthew Reeve: Thirteenth-Century Wall Painting of Salisbury Cathedral: Art Liturgy and Reform. Woodbridge 2008, pp.72–75.



Fig. 7: The Missal of Henry of Chichester. The Crucifixion with the fainting Virgin supported by a female saint with two angels holding symbols of the sun and moon above. Manchester, The John Rylands Library, MS 24, fol. 152r, Salisbury, c. 1250

forms part of the Song of Songs where the *Sponsa* (Bride) and *Sponsus* (Bridegroom) become allegorical representations of the Virgin and Christ in conversation.[11] It comes as no surprise that this image of distress becomes a characteristic iconography in later English medieval art.[12] Other manuscripts associated with this artist and his assistants include a Bible written by William of Hales in 1254 for the Canon

11 Paul Binski: Becket's Crown. Art and Imagination in Gothic England 1170–1300. London / New Haven 2004, p. 228.

12 T. A. Heslop: Attending at Calvary: an Early Fifteenth-Century English Panel Painting. In: Tributes to Nigel J. Morgan. Contexts of Medieval Art. Images, Objects and Ideas, ed. by Julian Luxford / Michael A. Michael, London / Turnhout 2010, pp. 279–292.



Fig. 8: Psalter made for use at the Benedictine Priory of Amesbury Oxford. The Crucifixion with the two other persons of the Trinity above, Ecclesia and Synagoga in the centre, emerging souls at the base of the cross and angels at the corners of the frame. Oxford, All Souls College, MS 6, fol. 5r, Salisbury, c. 1250–1255

Thomas de la Wile at Salisbury (London, The British Library, Royal 1 B XII).[13] The impetus for the production of these manuscripts is linked to the importance of the secular clergy art this time in England and the creation of a cultural centre at Salisbury during the building of the new Cathedral.[14] The demand for this type of imagery from high ranking members of the church, notably canons associated with Salisbury and other teaching institutions, seems to have fuelled this type of commission.[15] Its effect appears to have been the dissemination of both texts and art in the south of England. It suggests that the activity of the Sarum Master was centred on Salisbury when the Cathedral was being built (begun 1220 and dedicated 1258), even though there are strong stylistic similarities between his work and sculpture at Westminster Abbey which suggest a connection with the court (fig. 9).

The Crucifixion, in the Evesham Psalter, provides a coda to this series of images (fig. 10). In a sensitive and pioneering study of the stylistic context of the Evesham Psalter, and in particular the image of the Crucifixion, Derek Turner, states: 'No-

13 Thomas de La Wile came to Salisbury to run the new schools set up by scholars from Oxford after 1238. Christopher de Hamel: Books in Medieval Salisbury. In: The Hatcher Review 2 (1982), pp. 99–109, esp. 103 f.; Hugh M. Thomas: The Secular Clergy in England, 1066–1216. Oxford 2014, pp. 318 f.

14 Peter Draper: The Formation of English Gothic: Architecture and Identity 1150–1250. New Haven / London 2006, p. 47. Binski, Becket's Crown (cit. n. 11), pp. 70–73.

15 Matthew Reeve: Thirteenth-Century Wall Painting of Salisbury Cathedral: Art Liturgy and Reform. Woodbridge 2008, pp. 12–27.







body who looks at the miniature of the crucifixion in the Evesham Psalter, Add. 44874 in the British Museum [now British Library], will dispute the truth of Eric Millar's claim that it reaches the high-water mark of English illumination of its period'.[16] Turner goes on to discuss the relationship between this image and the English Apocalypse manuscripts. In an insightful analysis of the style he places the Crucifixion in the context of the surviving sculpture from Henry III's Westminster Abbey and links it to the work of the Sarum Master on the Missal of Henry of Chichester (figs. 9 and 10). It comes as no surprise, therefore, that the Evesham Psalter itself passed from the Abbot of Evesham to Richard Earl of Cornwall soon after it was made (fig. 11).[17] Nigel Morgan has also convincingly argued that one of the earliest of the so-called English 'Tinted Drawing' Apocalypse manuscripts (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 403, once owned by King Charles V of France) should be considered a work of the Sarum Master himself and may well have also been made at Salisbury (fig. 12). It is of some significance that the work of this artist was regarded so highly, that even in the late fourteenth century this Apocalypse, now attributed to him, appears to have been lent by Charles V to Louis I of Anjou, during the creation of the famous Angers Apocalypse Tapestries (1373–1382) although not itself acting as a model for their iconography. It was then

Fig. 9: Westminster Abbey, Merman fighting a man. Sculpted Boss in Gallery, c. 1250?

Fig. 10: The Evesham Psalter. The Crucifixion with Abbot Henry of Worcester (?) and two angels holding symbols of the sun and moon above. London, The British Library, Add. 44874, fol. 6r, Worcester or London, c. 1250–1260

Fig. 11: The Evesham Psalter London. Arms of Richard of Cornwall (d. 1272), brother of Henry III, added to a correction of Psalm 113 in the original hand. London, British Library, Add. 44874, fol. 162r

16 Turner, The Evesham Psalter (cit. n. 8), pp. 23–41.

17 Nigel J. Morgan: Early Gothic Manuscripts II, 1250–1285. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV. London 1988, no. 111, p. 78.



Fig. 12: Apocalypse. St John the Evangelist preaching and the Baptism of Drusiana; later owned by Charles V of France. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 403, fol. 11r, Salisbury(?), c. 1250–1255

taken back to England by John Duke of Bedford during the English occupation of Paris before subsequently being purchased by Louis de Bruges, Lord of Gruuthuse from whence it re-entered the French Royal collection of Louis XII (1462–1515). This record of many hundreds of years of care and respect for the work of this artist suggests a profound contemporary understanding of the quality of his work.[18]

The layers of meaning which are woven into all these images of the Crucifixion naturally suggest a deep conviction in the truth of Christ's sacrifice, but one that was developing and changing during the thirteenth century. In the Antiquaries Lindesey Psalter, it is notable that part of this conviction makes a clear reference to the relationship between Judaism and Christianity, through the inclusion of the Old and New Testament figures of Ecclesia and Synagoga (fig. 13). Although this may seem a standard iconography it is worth exploring here in the context of Freedberg's request that we explore the 'psychological roots that we prefer not to acknowledge'. This iconography had been usual since at least the ninth century when Ecclesia is found in the Drogo Sacramentary Crucifixion scene (c. 844–855) and, later, is accompanied by personifications of Jerusalem or Synagoga on a series of Carolingian ivories associated with Metz.[19] The text of Pseudo-Isadore's (*De altercatione ecclesiae et synagogae*), which may have been known at Metz, is often cited as a textual source, but the imagery appears to have become common in both Byzantine and Western Christian culture by the eleventh century.[20] That Moses and St Peter are juxtaposed also sug-

18 Léopold Delisle: Recherches sur la librairie de Charles V. Paris 1907, pp. 147 f.; Léopold Delisle / Paul Meyer: L'apocalypse en français au XIIIe siècle (Bibl. nat., fr. 403). Paris 1901, Société des anciens textes français, p. CLXXVIII; George Henderson: The Manuscript Model of the Angers Apocalypse Tapestries. In: Burlington Magazine 127 (1985), pp. 209–218.

19 Elizabeth Leesti: Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme. In: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review 20 (1993), pp. 3–15.

20 Benedikt Oehl: Die Altercatio Ecclesiae et Synagogae. Ein antijudaistischer Dialog der Spätantike. Unpublished Doctoral Dissertation, Bonn 2012, pp. 1–6; Nancy Bishop: An



Fig. 13: The First Peterborough Psalter of Abbot Robert de Lindesey (like fig. 1). The Crucifixion with Ecclesia, Synagoga, Moses, St Peter and two Apostles or Prophets. London, Society of Antiquaries, MS 59, fol. 35v, Peterborough, 1220–1222

gests a typological prefigurative function for both sets of figures. This is explained by a passage in St Thomas Aquinas's *Summa Theologica*, where he states: 'Thus, from the fact that the Jews observe their rites in which the true faith, which we hold, was foreshadowed of old, there derives this benefit: that we obtain testimony to our faith from our enemies and a symbolic representation of our beliefs…'.[21] Christ is also, and notably, placed on a cross that does not conform completely to the lopped-branch form of the cross that appears to be the descendant of the images of the so-called 'rough-hewn cross'. First seen on the Carolingian ivory attached to the book cover of the Pericopes of Henry II (c. 870?) and in Anglo-Saxon images of the crucifixion such as the Arundel Psalter (c. 1073–1099),[22] it was a popular iconography from the eleventh to the fourteenth centuries seen on the bronze doors of Bernward of Hildesheim (c. 1015) and the Plock Gates (c. 1150), now at the Cathedral of St So-

Iconographical Study of the Appearance of Synagoga in Carolingian Ivories. In: Jews in Medieval Christendom: Slay Them Not, ed. by Kristine Utterback / Merrall Llewelyn Price, Leiden / Boston 2013, pp. 7–24, esp. p. 23.

21 Thomas Aquinas: Selected Political Writings, ed. by Alessandro Passerin d'Entrèves, trans. by J. G. Dawson, Oxford 1959, pp. 154–155.

22 C. Michael Kauffmann: Romanesque Manuscripts 1066–1190. London 1975 (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 3), no. 1, pls. 1 f., fig. 5.



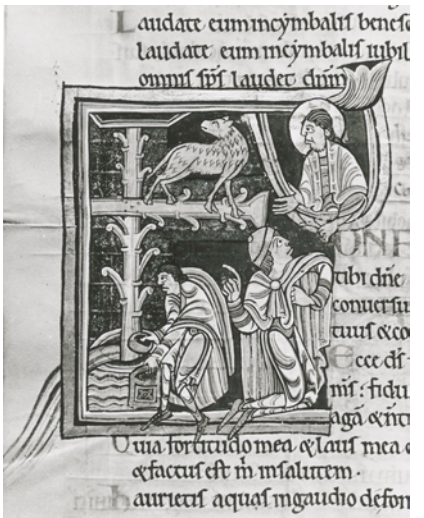




Fig. 14: Copper-gilt Cross. London, Victoria & Albert Museum, No. 7938–1862, valley of Meuse

Fig. 15: St Alban's Psalter. The tree of life, end of Psalm 150, Canticum of Isiah (12:3). Hildesheim, Dombibliothek, St. God. Nr. 1, page 372, St Albans, c. 1120–1145

Fig. 16: Wooden Crucifix. From Tretten (I), Øyer (Oppland). Oslo, Kulturhistorisk museum, Norway, c. 1250

phia in Novgorod,[23] and on surviving crosses from the Rhineland and Mosen regions (fig. 14).[24] Nigel Saul suggests that the 'rough-hewn raguly tree (sic) was in fact a symbol of new life, a victory sign whose mutilated chopped-off stumps, it is implied, would soon sprout new shoots'. He surmises that it is for this reason that it is used on tomb slabs in England such as that for a man and wife at St Giles Church in Bre-

23 Henrik Birnbaum: Medieval Novgorod: Political, Social and cultural Life in an Old Russian Urban Community. In: California Slavic Studies 14 (1992), pp. 1–43, esp. pp. 42–43, n. 467.

24 For instance, the Mosan gilt-bronze cross, from the Soltikoff Collection, London, The Victoria & Albert Museum, No. 7938–1862, see: Peter Springer: Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes. Berlin 1981, K. 303, cat. no. 40, pp. 169–173.

don, Worcestershire and elsewhere from the later thirteenth century onwards.[25] But the cross gives the impression in the Lindesey Psalter of flowering, thus recalling the image of the Tree of Life in Paradise from the Albani Psalter (Hildesheim, St. Godehard, p. 372, end of Psalm 150 and canticle of Isiah, c. 1130?, fig. 15),[26] and late thirteenth-century painted wooden crosses such as the crucifix from Tretten I, Øyer (Oppland), Norway, or that in the Capella della Pura, Sta Maria Novella, Florence; both display leafy crocket-like extensions (fig. 16).[27] Walter Hildburgh, in an article published in 1932,[28] was the first to notice that the Middle English Poem *Cursor Mundi* contains a passage which suggests that, by the fourteenth century, there was a popular belief known that the cross on which Christ was crucified flowered between midday and compline (fig. 13), but later became 'dry'.

Line 16858	þar sorfulest of all þai fant,
	saint iohn and mari.
	[þ]e rode it was wid lieif and brac
Line 16860	florist wele selcuthli,
	Fra þe middai to þe complene
	þat mani toght farli.[29]

Later thirteenth-century English manifestations of the cross which appears to 'flower' are made in response to St Bonaventure's (1221–1274) *Lignum vitae,* where he states that 'Since imagination aids understanding, I have arranged the texts in the form of an imaginary tree'.[30] A visualisation of this is seen in a copy of the *Lignum vitae* from Durham Cathedral of third quarter of the thirteenth century (London, The British Library, Harley 5234, fol. 5r, fig. 17) and is also illustrated with an almost identical tree at Bury St Edmunds not long afterwards (London, The

25 Nigel Saul: The Early 14th-century Semi-effigial Tomb Slab at Bredon (Worcestershire): its Character, Affinities and Attribution. In: Journal of the British Archaeological Association 170 (2017), pp. 61–71, esp. p. 65.

26 Kauffmann, Romanesque Manuscripts (cit. n. 22), pp. 68–70; Otto Pächt / Charles R. Dodwell / Francis Wormald: The St Albans Psalter. London 1960, p. 268, pl. 91d; Jochen Belper / Peter Kidd / Jane Geddes: Dombibliothek Hildesheim. The St Albans Psalter (Albani Psalter). Simbach am Inn 2008, p. 211.

27 Kaja Kollandsrud: New Light on the Virgin from Veldre, The Virgin from Østsinni and the Crucifix from Tretten. In: Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter, ed. by Jilleen Nadolny, London 2006, pp. 76–90, 79; Anna Maria Giusti: Un dipinto Inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze. In: Bollettino d'arte 23 (1984), pp. 65–78; Carlo Ludovico Ragghianti: Arte Inglese (?) a Firenze. In: Critica d'arte, ser. 4, 50 (1985), pp. 82–83.

28 Walter L. Hildburgh: A Mediaeval Bronze Pectoral Cross. In: Art Bulletin 14 (1932), pp. 79–102, esp. 96 f.; idem: On Palm-Tree Crosses. In: Archaeologia 81 (1931), pp. 49–61.

29 Cursor mundi, part 3, ed. by Richard Morris, London 1876 (Early English Text Society, 62), p. 965, lines 16859–16869. From: Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Theol. 107 with interpolation from London, The British Library, Cotton Vespasian A III, [leaf 2]; see also: Ernest Mardon: The Narrative Unity of the Cursor Mundi. Glasgow 1970, p. 100.

30 Bonaventure: Lignum vitae. Trans. by Ewert Cousins, New York 1978, p. 119.

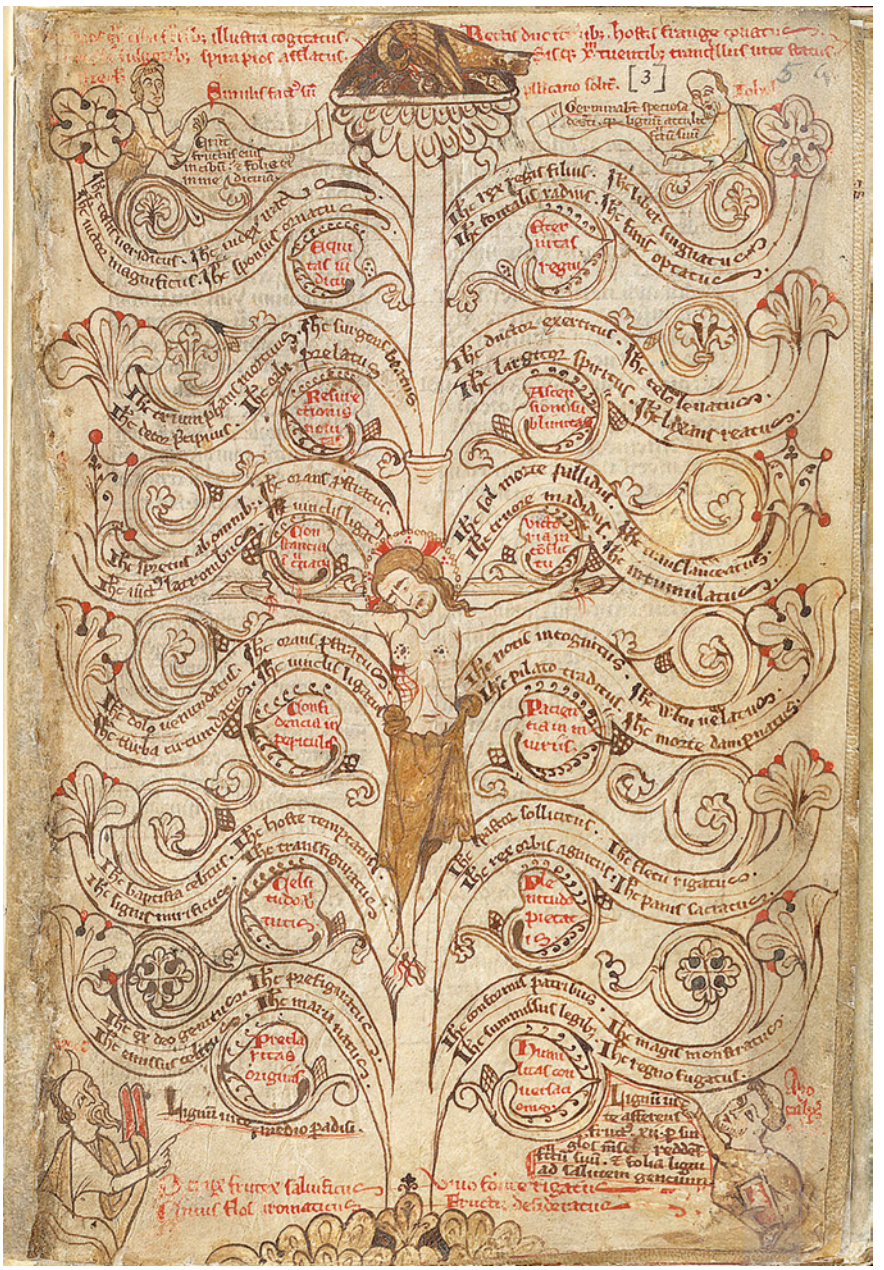


Fig. 17: St. Bonaventura, *Lignum vitae*. The Crucifixion. London, British Library, Harley 5234, fol. 5r, Durham(?), c. 1275–1300

British Library, Royal 2 B III, fol. 289r). The flowering cross carried by the figure of a bishop in the drawings added to the Westminster Psalter (c. 1250), presents a diminutive, thin-limbed Christ displayed on a cross which is reminiscent of the image in the Antiquaries Lindesey Psalter. This suggests the idea of victory over death represented by the flowering cross had gained currency by the middle of the fourteenth century (fig. 18).[31]

In his studies of the crucifixion in England Paul Binski has demonstrated that the potential for the exploitation of emotion brought to the fore by the viewing of

31 London, The British Library, Royal 2 A XII, fol. 22r; Morgan, Early Gothic Manuscripts II (cit. n. 17), no. 95, p. 49.



Fig. 18: Westminster Psalter. Archbishop with crozier displaying the flowering cross. London, British Library, Royal 2 A XII, fol. 122r, Westminster, c. 1250

such images might be extreme. In one celebrated instance, the violent reaction to an image required control through official intervention. By order of the Bishop of London in 1305, the *Crux Horribilis*, as it was called, of the Conyhope Chapel beside the church of St Mildred in London was removed from public display because of the response of worshipers.[32] It is thought that this may have been a polychrome wooden crucifix similar to that from Sankt Maria im Kapitol in Cologne, known as a Gabelkreuz (forked crucifix without a cross beam) because it had been purchased from a German called Thidemann.[33] Nigel Morgan, in an important essay on the Norwegian and Swedish *Crucifixi Dolorosi*, has noted that the increasing emphasis on the suffering of Christ, on the facial expression, the wounds and the colour of the flesh was reflected in mystical writing in many parts of Europe at this time.[34]

32 Nigel J. Morgan: The Norwegian and Swedish Crucifixi Dolorosi c. 1300–50 in their European Context. In: Medieval Painting in Northern Europe (cit. n. 27), pp. 266–278, esp. 266–267.

33 For the Gabelkreuz see: Lexikon der christlichen Ikonographie, ed. by Engelbert Kirschbaum, vol. 2, Rome / Freiburg / Basel / Vienna 1970, p. 596; Godehard Hoffmann: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa. Worms 2006 (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69), pp. 21–41; Binski, Becket's Crown (cit. n. 11), p. 201.

34 Morgan, The Norwegian and Swedish Crucifixi Dolorosi (cit. n. 32), p. 267.

It is clear, moreover, from surviving evidence, whether in painting or in sculpture, that a dialogue between artists and writers, one feeding off the other led to a rapid development of these themes all over Europe.[35]

If we consider the image of *Synagoga* in the Antiquaries Lindesey Psalter again, it is notable that she is small and contained in a roundel at the top right (Christ's left) of the crucifixion (fig. 13). She is blindfolded, (a reference to Lam. 5:16–17: 'The Crown is fallen from our head: woe unto us, that have sinned! For this our heart is faint: for these things our eyes are dim'). She also carries the tablets of the old Mosaic Law in her right hand while below her in another roundel, a horned Moses is seated with a book in his hand. In her right hand Synagoga carries a broken lance (perhaps that which pierced the side of Christ) signifying the defeat of death, but also her own defeat.

However charming this image may seem, this was a time in England when anti-Semitic feelings were easily roused. Anti-Jewish riots were widespread and led to murder at York and later Lincoln in 1220. By 1244 stories of the death of Little Hugh of Lincoln son of Beatrice, were well established and eventually given credence as an official record of events through the writings of the great St Albans' chronicler Matthew Paris.[36] It is important to note, that it was the emotive report of the crucifixion of this child as part of a ritual murder, subsequent to being held captive that aroused the populace in Lincoln against the Jewish minority. Such stories persisted long after Edward I's Edict of expulsion of Jews from England in 1290. The surviving late thirteenth-century illustrated story of Adam of Bristol, son of William the Welshman, from the Benedictine Cathedral Priory of Holy Trinity, Norwich, is an example of this.[37] Adam's story is set during the reign of Henry II (1154–1198), although it appears to have been written c. 1280–1290, when shrines first to William of Norwich (d. 1144) and then to Hugh of Lincoln (d. 1255) were already established. The image of the crucified Adam (one of four alleged victims), shows the Jew Samuel killing the crucified boy with a knife above what appears to be a tomb (London, The British Library, Harley 957, fol. 22r, fig. 19).[38] If we return to the passage in *Cursor Mundi* already quoted and read on for another six lines it is notable that after describing the flowering of the cross the reaction of the Jews then provides a commentary on its significance:

35 Nigel J. Morgan: Iconography. In: Painted Altar Frontals of Norway 1250–1350, 3 vols., ed. by Unn Plahter / Erla B. Hohler / Nigel J. Morgan/ Anne Wichstrøm, London 2004, vol. 1, pp. 39–65, esp. p. 50.

36 Francis Hill: Medieval Lincoln. Cambridge 1965, pp. 223–233.

37 It is inscribed *Liber fratris William monachi Norwic*, fol. 18v. See: A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum with Indexes of Persons, Places and Matters, 3 vols. 1808–12, London 1808, vol. 1, p. 484.

38 Christoph Cluse: Fabula ineptissima: Die Ritualmordlegende um Adam von Bristol nach der Handschrift London, British Library, Harley 957. In: Aschkenas: Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden 5 (1995), pp. 293–330; Robert C. Stacy: 'Adam of Bristol' and Tales of Ritual Crucifixion in Medieval England. In: Thirteenth Century England, Proceedings of the Gregynog Conference 11, 2005, ed. by Björn Weiler / Janet Burton / Philipp Schofield, Woodbridge 2007, pp. 1–15; Harvey J. Hames: The Limits of Conversion: Ritual Murder and the Virgin Mary in the Account of Adam of Bristol. In: Journal of Medieval History 33 (2007), pp. 43–59.

Bot þogh þe iuus þat it sau
thoght selcuth ne [noght] for-þi,
Nouþer þai gaue man, ne þai toke
ensampel god þar-bi;
Bot on þe morn of þat grening,
Line 16868 þe tre als ar was dri.[39]



Fig. 19: The Tale of Adam of Bristol. Adam, son of William of Bristol, crucified and stabbed by Samuel. London, British Library, Harley 957, fol. 22r, Norwich, c. 1275–1300

To interpret how these disturbing associations came about we must understand something of the performative function of the Crucifixion in medieval art. It must first be considered as theatre and, therefore, as an enactment of a tragedy in the fullest sense of the word. It is as close to Aristotle's definition of tragedy as can be imagined. To quote the *Poetics*:

> Tragedy, then, is mimesis of an action which is elevated, complete, and of magnitude; in language embellished by distinct forms in its sections; employing the mode of enactment, not narrative; and through pity and fear accomplishing the catharsis of such emotions … Since actors render the mimesis, some part of tragedy will, in the first place, necessarily be the arrangement of spectacle; … for these are the media in which they render the mimesis.[40]

The Crucifixion in the Robert de Lindesey Psalter is an 'enactment' not a narrative with the full weight of tragedy behind it. Stephen Halliwell, the translator of the *Poetics* for the Loeb edition, notes that the term *κάθαρσις* is not fully defined in the surviving works of Aristotle, but that it would be wrong to assign to it the current and modern notion of emotional outlet and release. Rather it describes the appropriate emotional response as human beings in ethical terms to the 'objects of the emotions'.[41] Maggie Nelson, in her recent study *The Art of Cruelty*, has noted that this famous passage in the *Poetics* is ambiguous. She suggests that catharsis could be interpreted firstly as something that happens inside the audience and, secondly, that it may merely imply an understanding that the participants in the story are somehow to be viewed as achieving a state of purity. The third interpretation she offers is, perhaps, the most convincing: it is an in-between level of understanding that suggests that both the audience and the characters join together in an act of purification.[42] As René Girard has pointed out, finding a performative enemy to blame can become part of this process.[43] It provides an answer to injustice. Whether predestination is the agent of the injustice, or not, its consequence is that evil doing

39 Cursor mundi (cit. n. 29), p. 965, lines 16859–16869.

40 Aristotle: The Poetics …, ed. and trans. Stephen Halliwell, Cambridge (MA) / London, p. 199, reprinted with corrections, 1999, pp. 47–49. … *ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτω κάθαρσιν* – through pity and fear accomplishing the catharsis of such emotions …

41 Aristotle, Poetics (cit. n. 40), pp. 18–19.

42 Maggie Nelson: The Art of Cruelty. A Reckoning. London / New York 2012, p. 23.

43 René Girard: Violence and the Sacred, trans. Patrick Gregory, London 2013, p. 109; Girard further develops the anthropological interpretation of the 'scapegoat' in his chapter: Guillaume de Machaut and the Jews. In: The Scapegoat, trans. Yvonne Freccero, Baltimore 1986, pp. 1–11.

can be blamed on someone or something beyond the control of the actors – someone or thing that can be classed as 'other'. The syllogism that it creates is familiar to us all.

The objection that any medievalist might bring to this line of enquiry is that none of this speculation about the nature of tragedy can be evidenced in terms of the known symbols and meanings we can recover from empirical research. Indeed, the very idea of treating the scene of the Crucifixion in this way may offend many people in all sorts of ways, both methodologically in terms of the use of anachronistic comparisons, and because this image still has a potent and meaningful resonance for a Christian believer today. But this type of investigation does not diminish or remove these truly great works of art from their context – it restores them to their metaphysical state. Nevertheless, the seemingly virtuous or uplifting feelings inspired by these images carry within them some very prejudiced beliefs that we might find rather distasteful. In this light, it is reassuring to note that the Harleian Catalogue of 1808–12 was wise enough to describe the story of Adam of Bristol as: a *Fabula ineptissima de filio Willelmi Wallensis civis Bristolliae*.[44]

Plato cautioned against the exploitation of extreme emotions because they could lead to an uncontrollable effect. Aristotle, if we read him correctly in the *Poetics*, offers us a way of distancing ourselves from the emotion and using it to gain understanding through the process of catharsis.[45] It can be argued that some of the extremes of behaviour associated with popular belief should not be associated at all with the religious culture surrounding churchmen such as the Abbot of Peterborough. The pervasive nature of these beliefs, however, when viewed as an anthropological phenomenon, need, nevertheless, to sit beside even such a beautiful image as that in the Lindesey Psalter before it can be better understood.

In the hands of great artists such attitudes can 'become form' (figs. 1–3, 7, 8, 10). The power of such images lies in their ability to express the prevailing, often unwritten and barely expressed, collective feelings which are manifested in quite diverse ways when expressed in literature and historical writing.[46] To a certain extent we can recover what lies on the surface of the image through description, but what are we able to recover of the impetus behind its creation? The meaning of these images is not the sum of their component parts, however sensitively or elaborately we try to contextualise them. It is, however, certainly carried in the heightened sense of the humanity of Christ created through the depiction of His body that affects us even now (fig. 10). It strikes an emotional chord that allows us to create a retrospective cultural identity for these works of art, that ought to be placed among those that represent the greatest achievements of English art in the thirteenth century.

Moreover, this image is not merely a trigger for devotion. When Eric Miller wrote about English manuscript illumination in his ground-breaking volumes of the 1920s, he noted that William Morris was inspired to request membership of the

44 A Catalogue of the Harleian Manuscripts (cit. n. 34), p. 484.

45 The Republic of Plato, ed. and trans. Francis M. Cornford, Oxford 1941, pp. 326–29.

46 This phrase is taken from the exhibition: When Attitudes Become Form, Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Exhibition and Catalogue directed by Harald Szeemann, Kunsthalle, Bern 1969. It is used here to illustrate how meaning can reside in forms that may not necessarily coincide with our expected notions of what an artwork should be.

Society of Antiquaries (the owners of the manuscript), so that he could, in some way, feel he owned part of it. Miller noted the characteristics of Christ's body the: 'impossibly thin limbs of the crucified Christ [which] do not in the least detract from the extraordinary charm of the whole'. Indeed, the figure is so slim and so delicate that the arms resemble matchsticks – and appear easily broken. Combined with the delicate colours of what appears to be a cross flowering in liturgical white and red, as if it were a painted sculpture, on a green 'living' stem, the overall effect is one of sublime religiosity, but it also inspires pity and guilt – perhaps redeemed by regret that such heinous torture could be inflicted on the Son of God.[47]

Towards a Philosophy of Medieval Fine Art

One may ask where is the 'sweetness' in such an image (figs. 1 and 2)? But the sweetness we search for is an ideal and invisible one made real through the image that is presented to our gaze. It is not enough for us to create a typological sequence of dating and stylistic attribution, for such a work of art, however necessary such *a posteriori* engagement may be. Neither does its meaning lie in a sequential listing of developmental factors related to contemporary social, theological and doctrinal considerations that we can recover from research.[48] We may justifiably call it beautiful. Jean Luc Marion observes that 'it is the invisible, and it alone, that renders the visible real'.[49] The realism that we see in this picture is created by the choices that artist has made stylistically. The emotions that we experience through our gaze are made effective by what Marion has called a paradox: 'the visible increases in direct proportion to the invisible. The more the invisible is increased, the more the visible is deepened'.

In a lecture given by the then eminent, if now largely forgotten, art historian and critic, Eric Newton, in 1956 he postulated a theory concerning the relationship between form and content. Newton imagines the artist as producer creating in his or her 'mind's eye' an idea which eventually takes form, but only within a set parameter which he likens to a musical form.[50] In the case of the Crucifixion, it would be easy to imagine that the form is a prescribed prototype and therefore would restrict the artist in his or her creative process in the same way as Newton imagines that a sonata prescribes the outward structural form of the music. It might be thought that a description of the figures, their perceived symbolism and their relationship to one another in the context of contemporary sermons or commentaries on the bible or written records of other sorts, would in some way solve the 'puzzle' and give us the so-called 'meaning' of these images, but Newton is not concerned with cross-

47 Eric G. Millar: English Illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth Century. Paris 1926, pp. 47–48.

48 See, for instance, the recent reading of the Crucifixion in the Antiquaries Lindesey Psalter: Catherine Turley: „The face of the one who is making for Jerusalem": The Angel Choir of Lincoln Cathedral and Joy. In: Journal of the British Archaeological Association 171 (2018), pp. 61–99, p. 70.

49 Marion, The Crossing of the Visible (cit. n. 1), p. 4.

50 Eric Newton: The relationship between form and content in the arts, Royal Institution of Great Britain, Weekly Evening Meeting, Friday 8th June, 1956, London 1957, pp. 1–7.

word puzzles. For Newton, the form acts as a framework. Meaning is contained in the conjunction of form and content which creates a metaphysical whole.

Like Newton, Jean Luc Marion takes on the idea of a prototype, but in a different way. He imagines an ontology where the prototype and the artist exist through the 'invisible counter-gaze of the prototype'. By this he appears to be developing an argument that the surface of the painting ceases to be an aesthetic object and leads us to the invisible via the visible. St Thomas Aquinas could state when commenting on Aristotle's *Metaphysics*: 'This therefore is the reason why forms are causes: that they give completeness of the logical nature (*ratio*) of a thing's essence (*quidditas*)'.[51] It is the essential humanity of these images that moves them from the realm of what Marion has called 'the painters of "series", "periods" or "manners."' To that of what I am calling here Fine Art.

The path taken by Freedberg in his *Power of images* is a more familiar one often taken by social historians and anthropologists, it has its roots in Walter Benjamin's cry for 'historical rescue', of those experiences and beliefs which are unvoiced in the received political histories embedded within European culture. But the power of the images we are considering here does not lie solely in the 'erudite deciphering of popular culture' in order to find new ways to contextualise via social and economic readings. Marion's pessimistic assessment of what he calls modern 'idolatry' where he offers a return to the metaphysics of the Second Council of Nicaea in 787, is also no solution. Nevertheless, he rightly notes that the image of the crucifixion, *τύπος του τίμιου και ζωοποιού σταυρού* (the type of the precious and life-giving cross),[52] as he puts it, acts as a prototype. In this logic Christ himself becomes an antitype of God, a visible part of an invisible Trinity, but by negating the aesthetic value of the visible in his argument – even invoking Nietzsche to establish the fallacy of mimesis,[53] Marion proposes an interpretation of Platonic metaphysics that is disappointingly regressive. For him the ideal object or prototype: 'must directly relate to the original, by deserting images as mere idols … being iconoclastic, metaphysics condemns the image to the rank of idol'.[54]

Turning back to our images of the crucifixion (figs. 1–3, 7, 8, 10). Their aesthetic power which speaks across centuries to us now cannot and should not be reduced to this level of pessimism. It is also important to note that these books were treasured long after they were made: the Amesbury Psalter was part of Bishop Grandison of Exeter's collection by the mid fourteenth century, the Henry of Chichester Missal is described as having: *multis ymaginibus subtilibus de auro* also in the fourteenth century and the Evesham Psalter was no doubt regarded as a worthy gift by Richard of Cornwall. Such evidence about these books beyond their monetary value is an indication that they were highly valued because of their artistic importance as much as for their textual content or so-called 'use value'.

51 Thomas Aquinas: Selected Writings, ed. by Martin C. D'Arcy, London 1939, p. 157.

52 Marion, The Crossing of the Visible (cit. n. 1), p. 69, n. 5, quoting Canon 3 of the fourth Council of Constantinople (869–70); Heinrich Denzinger, Enchiridion Symbolorum, Würzburg, 1874, nn. 302, 304.

53 Marion, The Crossing of the Visible (cit. n. 1), p. 81; Stephen Halliwell: The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems. Princeton 2009, p. 387.

54 Marion, The Crossing of the Visible (cit. n. 1), p. 80.

Despite Erich Auerbach's pioneering essay *Die Narbe des Odysseus*,[55] misconceptions about the nature of mimesis in relation to metaphysics can still cloud our perception of works of art. Auerbach suggested that the power of mimesis is precisely located in the creation of feelings that lead to understanding and knowledge of ourselves. Auerbach's well-known essay brilliantly juxtaposes two methods of literary mimesis, one 'externalized [through] uniformly illuminated phenomena at a definite time and in a definite place, connected together without lacunae in a perpetual foreground; thoughts and feelings completely expressed events taking place in a leisurely fashion and with very little [sense of] suspense'. The other sees the externalisation of only so much of the phenomena necessary for the narrative, 'all else left in obscurity; the decisive points of the narrative alone are emphasised, what lies between is non-existent; time and place are unified and call for interpretation …'. Mimesis, so often seen in terms of the interpretation of Aristotle's *Poetics* alone must, however, also 'express the mutations in social reality' that historical movement tells us from numerous empirical tests has happened over time.[56] Despite the methodological utility of Freedberg's anthropological approach, which reminds us that there is a dark side to unleashing emotions, and Marion's sensitive, and appropriate distinctions between Fine Art and 'the painters of "series", "periods" or "manners,"', as he puts it, it is the visualisation of the humanity of Christ that imbibes these works of art with a new meaning. It is a meaning which would eventually change the course of western European society itself. Marion's suggestion that the religious meaning of a painting effaces its own visuality appears to fly in the face of the power of these paintings to affect us.[57] They embody what can only be called metaphysical truths as part of our own, usually subliminal, struggle to face the world without succumbing to circular ontological arguments.

Photo rights: Figs. 1, 13: By kind permission of the Society of Antiquaries of London; fig. 2: The Syndics of The Fitzwilliam Museum, Cambridge; figs. 3, 10, 11, 17–19: The British Library Board (Creative Commons CCo 1.0 Universal Domain Dedication); fig. 4: The Master and Fellows of Trinity College, Cambridge; figs. 5, 9: photos by the author; fig. 6: English Heritage; fig. 7: courtesy of the University Librarian and Director, The John Rylands Library, University of Manchester; fig. 8: Warden and Fellows of All Souls College, Oxford; fig. 12: Bibliothèque nationale de France, Paris; fig. 14: Victoria and Albert Museum, London; fig. 15: picture collection of the Institute of Art History and Pächt Archive in Vienna; fig. 16: Svein Wiik.

55 Erich Auerbach: Odysseus' Scar. In: Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, trans. Willard R. Trask, Princeton 1953, pp. 3–23. Originally published as: Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, pp. 7–30.

56 Gunter Gebauer / Christoph Wulf: Mimesis: Culture-Art-Society, trans. Don Reneau, Berkeley 1995, p. 9.

57 Paul Crowther: How Pictures Complete Us: the Beautiful, the Sublime and the Devine. Stanford 2016, p. 158.

CHRISTINE JAKOBI-MIRWALD

Aus der Zeit gefallen – Das Weingartener Berthold-Sakramentar

Ein Prachteinband aus getriebenem Gold mit Ranken- und Edelsteinbesatz und Figuren der thronenden Muttergottes, der Evangelisten mit ihren Symbolen, der Engel Michael und Gabriel, der Heiligen Martin, Oswald und Nikolaus sowie eines Abts Berthold – alle durch umlaufende Beischriften identifiziert –, darin ein zeitgleich entstandenes reines Sakramentar, mit dem Messkanon zu Beginn, verschwenderisch mit Miniaturen und Initialen in Gold, Silber und Deckfarbenmalerei ausgestattet, „ein Buch von Gold und Silber", wie eine neuere Bildmonographie es nennt:[1] Das klingt nach einem ottonischen oder gar karolingischen Codex. Die Rede ist jedoch überraschenderweise von einem Buch aus dem frühen 13. Jahrhundert, hervorragend erhalten, einem Buch, das man heute geradezu „personalisiert" nennen würde: dem Sakramentar Abt Bertholds von Weingarten (1200–1232) (Abb. 1).

Nun scheinen liturgische Prunkbücher für andere Epochen typischer zu sein als für das 13. Jahrhundert. Genau betrachtet, zieht sich aber auch durch die Übergangszeit zwischen Romanik und Gotik ein Bogen prachtvollster Messbücher und auch Psalterien, von den Evangelistaren in Brandenburg[2] und aus Groß St. Martin in Köln[3] sowie dem Erfurter Missale Vaticanus Rossianus 181[4] über die thüringischen Elisabeth-[5] und

1 Hans Ulrich Rudolf: „Ein Buch von Gold und Silber": das Berthold-Sakramentar aus Weingarten (1215–1217). Einblicke in die schönste Handschrift aus dem Kloster Weingarten (heute MS M. 710 der Pierpont Morgan Library New York), mit einem Beitrag von Felix Heinzer, Ravensburg 1996.

2 Brandenburg, Domstiftsarchiv, o. S. (aus einem Prämonstratenserkloster der Erzdiözese Magdeburg, um 1200). Beate Braun-Niehr: Das Brandenburger Evangelistar. Regensburg 2005, Rez. von Harald Wolter-von dem Knesebeck in: sehepunkte 6 (2006), Nr. 5 [15.05.2006], http://www.sehepunkte.de/2006/05/8120.html (aufgerufen 17.3.2020).

3 Brüssel, Bibliothèque Royale Ms. 466 / 9222 (Köln, um 1200). Ernst Günther Grimme: Das Evangelistar von Groß St. Martin in Köln. Freiburg 1989.

4 Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 181 (Erfurt, 1202?). Beate Braun-Niehr: Der Codex Vaticanus Rossianus 181. Studien zur Erfurter Buchmalerei um 1200. Berlin 1996; dies.: Missale Monasticum. In: Biblioteca Apostolica Vaticana – Liturgie und Andacht im Mittelalter. Ausstellungskatalog, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, 9.10.1992–10.1.1993, Stuttgart 1992, Kat.-Nr. 40.

5 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. 137 (Reinhardsbrunn/Thüringen, 1201–1207). Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Dissertation, Göttingen 1998, Berlin 2001; Faksimile: Salterio di Santa Elisabetta, hg. von Claudio Barberi, Triest 2002; Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Elisabethpsalter (Kat.-Nr. 21). In: Elisabeth von Thüringen – Eine europäische Heilige. Ausstellungskatalog, Wartburg (Eisenach), 7.7.–19.11.2007, hg. von Dieter Blume und Matthias Werner, S. 67–71.

Landgrafenpsalterien[6] zu den Evangeliaren aus Goslar[7] und Mainz[8], um nur ein paar Höhepunkte der ersten Jahrhunderthälfte zu nennen. Diese erlauchte Reihe warnt davor, von reinen „Ausnahmen" zu sprechen – übrigens auch das Volksverständnis, denn das weithin bekannteste mittelalterliche Buch dürfte immer noch das – ebenfalls relativ späte – Evangeliar Heinrichs des Löwen sein.[9] Gemeinsam ist allen genannten Beispielen freilich ein rückwärtsgewandter, teilweise geradezu archaisierender Charakter; viele entstanden in der Absicht, sich in einer unsicheren Zeit an historischen Vorlagen zu orientieren und so der eigenen Position zu vergewissern.

Doch auch in diesem Zusammenhang nimmt der Weingartener Codex eine Sonderstellung ein. Das Sakramentar des Abts Berthold, heute New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 710,[10] datierbar etwa in das Dezennium bis 1217,[11] fällt

6 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 24 (Thüringen / Sachsen, 1211–1213). Faksimile: Der Landgrafenpsalter. Deutsche Frühgotik für einen bedeutenden Landesfürsten. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 24, hg. von Felix Heinzer. Graz 1992 (Codices selecti 93).

7 Goslar, Stadtarchiv, B 4387 (Goslar, um 1240). Faksimile: Das Goslarer Evangeliar. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift B 4387 aus dem Besitz des Stadtarchivs Goslar, Kommentar von Renate Kroos / Wolfgang Milde / Frauke Steenbock / Dag-E. Petersen, Graz 1990–1991 (Codices selecti 92); Das Goslarer Evangeliar. Faksimile-Ausgabe, mit Texten von Renate Kroos / Frauke Steenbock, Graz 1991 (Glanzlichter der Buchkunst 1), auch Darmstadt 1999.

8 Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13 (Mainz, um 1250). Harald Wolter-von dem Knesebeck: Das Mainzer Evangeliar: Strahlende Bilder – Worte in Gold (Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 13). Regensburg 2007.

9 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, zugleich München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055 (Helmarshausen, laut Hompage der Herzog August Bibliothek „ca. 1188", umfassende Datierungskontroverse vor allem in den 1980er Jahren). Faksimile hg. von Dietrich Kötzsche: Evangeliarium Heinrici Leonis. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Frankfurt a. M. 1989, zur Datierung vgl. Joachim Ott: Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. Mainz 1998, S. 237–257; Bernd Schneidmüller: Kronen im goldglänzenden Buch. Mittelalterliche Herrscherbilder und das Helmarshausener Evangeliar Heinrichs des Löwen und Mathildes. In: Ingrid Baumgärtner (Hg.): Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter. Kassel 2003, S. 125–146, hier S. 130–136; vgl. auch die beiden Beiträge von Harald Wolter-von dem Knesebeck in diesem Band (zum Helmarshausener Skriptorium S. 77–122, zum Programm des Evangeliars S. 147–164).

10 Zur Handschrift vgl. Hanns Swarzenski: The Berthold Missal (New York Pierpont Morgan Libr. Ms. M 710) and the Scriptorium of Weingarten Abbey. New York 1943; ders.: Englisches und flämisches Kunstgut in der romanischen Buchmalerei Weingartens. In: Gebhard Spahr (Hg.): Weingarten. Festschrift zur 900-Jahr-Feier des Klosters 1056–1956. Ein Beitrag zur Geistes- und Gütergeschichte des Klosters. Weingarten 1956, S. 333–340; Das Berthold-Sakramentar. Pierpont Morgan Library New York MS. M 710. Vollständige farbige Faksimile-Ausgabe mit Echtgoldauflage, Kommentar hg. von Felix Heinzer / Hans Ulrich Rudolf, Graz 1999 (Codices selecti 100); Rudolf, Ein Buch von Gold und Silber (zit. Anm. 1); Das Berthold-Sakramentar [verkleinerte Studienausgabe von Cod. sel. 100], mit Kommentar von William Voelkle / Christine Sauer / Frauke Steenbock, Graz 2013–2014 (Glanzlichter der Buchkunst 22 / 1+2); jetzt voll digitalisiert: https://www.themorgan.org/collection/berthold-sacramentary (aufgerufen 17.3.2020).

11 Auf die Datierungskontroverse soll hier wegen mangelnder Relevanz für die Fragestellung nicht eingegangen werden, vgl. zuletzt Hans Ulrich Rudolf: Die Zeit Abt Bertholds

schon durch seinen Buchtyp auf.[12] Nicht zufällig war es bis zur Faksimilierung vor 20 Jahren als Berthold-Missale bekannt, denn noch mehr als das liturgisch ähnlich hochrangige Evangeliar ist das Sakramentar ein Buchtyp des ersten Jahrtausends. Ersteres hat bis heute eine Präsenz im Gottesdienst, Sakramentare dagegen sind ab dem zehnten Jahrhundert auf dem Weg ins Vollmissale, welches die Funktion und – in geringerem Maß – das Prestige vom Sakramentar übernommen hat. Das Berthold-Sakramentar ist das späteste[13] und zugleich das am reichsten ausgestattete aller erhaltenen mittelalterlichen Sakramentare, unter anderem mit 21 ganzseitigen Miniaturen und sechs Initialzierseiten sowie mehreren Hundert Initialen in Deckfarbenmalerei oder kolorierter Federzeichnung. Es hat noch seinen gleichzeitig entstandenen Prachteinband mit Edelsteinen und Reliquieneinschlüssen.[14] Sein Auftraggeber, Abt Berthold von Hainburg,[15] war eine Art Vorgriff auf die barocken Fürstäbte, und sein Maler gehört zu den herausragendsten und rätselhaftesten Künstlerpersönlichkeiten des Mittelalters.

Belegt sei dies gleich zu Beginn durch eines seiner Meisterwerke: die Ankunft der Heiligen Drei Könige zu Epiphanias auf fol. 19v. Der Vergleich mit dem etwa zeitgleichen Erfurter Missale und dem einige Jahrzehnte jüngeren St.-Blasien-Psalter (Privatbesitz) und fol. 128r aus dem Vaticanus Rossianus 181[16] beweist, dass der Maler etwa für die beiden von vorn und von hinten verkürzten Pferde auf weiter verbreitete Muster und Versatzstücke zurückgreifen konnte.[17] Diese Elemente ver-

---

von Weingarten (1200–1232). In: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 14–17. Rudolf schließt sich Swarzenskis Ansicht an, dass der Codex zwischen dem Großbrand 1215 und der Kirchneuweihe 1217 entstand – Swarzenskis Argument ist die Prominenz des erst ab 1217 neben Martin als Patron Weingartens eingesetzten Oswald, Rudolf stellt „hektische Herstellung" fest und deutet auch die Nikolausdarstellung auf dem Einband mit der Vermutung, Berthold habe die erst im 16. Jahrhundert erwähnte Nikolauskapelle am Weingartener Kreuzgang gegründet. Spilling und Sauer votieren für eine Datierung vor den Brand, erstere aufgrund des Bücherverzeichnisses des Abts, das sie ebenfalls vordatiert, Sauer aus stilistischen Erwägungen.

12 Dazu und zum Folgenden: Felix Heinzer: Das Berthold-Sakramentar als liturgisches Buch. In: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 29–41.

13 Das wenig spätere Messbuch des Hainricus Sacrista (New York, Morgan Library and Museum, M. 711, Weingarten, um 1217) ist trotz seiner neuen Benennung im Rahmen der Faksimilierung kein Sakramentar, sondern ein Graduale-Sequentiar-Sakramentar wie andere Weingartener Codices (Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Aa 6 und Aa 32), vgl. Herbert Köllner / Christine Jakobi-Mirwald: Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda, 1. Handschriften des 6.–13. Jahrhunderts. Stuttgart 1976 (Bildband) / 1994 (Textband), Kat. 38, 57. Zum M. 711 vgl. Christine Marie Sciacca: The Gradual and Sacramentary of Hainricus Sacrista (Pierpont Morgan Library, M. 711): Liturgy, Devotion, and Patronage at Weingarten. Ph. D., Columbia University 2008); Faksimile: Das Hainricus-Missale. Vollendete romanische Buchkunst in Gold und Silber. New York, Pierpont Morgan Library, Ms M 711, Weingarten, um 1217, hg. von Hans Ulrich Rudolf, Graz 2010 (Codices selecti 110).

14 Frauke Steenbock: Der Einband. In: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 1, S. 69–86.

15 Vgl. Rudolf in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), S. 3–28.

16 Vgl. Braun-Niehr, Das Brandenburger Evangelistar (zit. Anm. 2), Abb. 55: Im unteren Bereich der Initialzierseite sind links und rechts je ein berittener Falkner in direkter Vorder- und Rückansicht dargestellt.

17 St.-Blasien- oder Dyson-Perrins-Psalter (St. Blasien um 1240); vgl. Harry Bober: The



Abb. 1: Berthold-Sakramentar. Weingarten, vor 1217. New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 710, fol. 127r: König Salomos Gebet bei der Tempelweihe zu Kirchweih

band er zu einer virtuosen Komposition, die in einer Rahmenarchitektur aus drei Registern die *magi* in einem quasi-zeitlichen Ablauf dreimal zeigt: oben und unten im Reisegewand, jeweils angeführt von einem Reiter in drastischer Verkürzung. Es ist schwer, sich dem augenzwinkernden Reiz gerade des von achtern gegebenen

Saint-Blasien Psalter. New York 1963; Sotheby's: The Beck Collection of Illuminated Manuscripts, Auction 16 June 1997. London 1997 (seither unbekannter Privatbesitz). D-Initiale zu Ps. 26, fol. 22v, vgl. Swarzenski, The Berthold Missal (zit. Anm. 10), Abb. 16; Christine Sauer in: Das Berthold-Missale 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd 1, S. 38–39. Zum Pferd als „Pathosformel" (Aby Warburg) vgl. zuletzt Ulrich Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung. München 2015.

Rosses mit seinem kapriziös abgespreizten Huf zu entziehen: Dieser Maler war ein Meister seines Fachs, und er hatte sichtlich Spaß bei der Sache.

Seit Hanns Swarzenskis Monographie von 1943 und spätestens seit der Faksimilierung 1999 ist das Buch gründlich erschlossen, es lohnt aber immer wieder, das anachronistische Gepräge zu betrachten, das diese Handschrift in fast allen Charakteristika aufweist.[18] Ein technischer Aspekt, der in diesem Zusammenhang bislang kontrovers diskutiert wurde, soll in diesem Zusammenhang noch einmal beleuchtet werden, nämlich die eigentümlichen, ungewöhnlich häufigen Ziernähte. Zuvor jedoch zu Entstehungsort, Aufbau und Ausstattung des Codex.

Geschichte

Das 1056 von Herzog Welf IV. gegründete schwäbische Kloster Weingarten war eins der mächtigsten Klöster Süddeutschlands,[19] woran noch heute die barocke Anlage um die 1724 geweihte Klosterkirche St. Martin erinnert. Diese ist mit 102 m Länge und 67 m Kuppelhöhe die größte Barockkirche nördlich der Alpen. Einen weiteren Superlativ liefert der alljährlich am Freitag nach Christi Himmelfahrt abgehaltene Blutritt, die größte Reiterprozession Europas, mit der Weingartener Heilig-Blut-Reliquie und rund 3.000 Reitern. Die Reliquie selbst gelangte 1094 zusammen mit mehreren Evangeliaren[20] als Schenkung von Judith von Flandern, der Gemahlin des Klostergründers, an das welfische Hauskloster Weingarten;[21] ihr Kult nimmt jedoch erst im frühen 13. Jahrhundert unter Abt Berthold einen Aufschwung.[22]

Im Jahrzehnt der Stiftung tritt erstmals eine nennenswerte Buchproduktion in dem oberschwäbischen Kloster in Erscheinung. Im Jahr 1088 wurde es von Hirsau aus reformiert, was möglicherweise auch den Anstoß für die Einrichtung einer Schreibwerkstatt gegeben hat. Diese ist ab den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts

18 Vgl. dazu Christine Jakobi-Mirwald: Kreuzigung und Kreuzabnahme in den Weingartener Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts. In: 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten 1094–1994. Festschrift zum Heilig-Blut-Jubiläum am 12. März 1994, hg. von Norbert Kruse / Hans Ulrich Rudolf, Sigmaringen 1994, S. 185–208.

19 Über das Kloster Weingarten vgl. die Einleitungen in den Handschriftenkatalogen von Regina Hausmann: Die Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda, 1. Die theologischen Handschriften bis zum Jahr 1600: Codices Bonifatiani 1–3, Aa 1–145b. Wiesbaden 1992; Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 13); Hans Ulrich Rudolf in: Das Berthold-Missale 2013–2014 (zit. Anm. 10). Zum Blutritt vgl. die Festschrift von 1994, wie vorige Anm.

20 Heute noch nachweisbar: Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Aa 21, New York, The Morgan Library & Museum, M. 708 und 709.

21 Vgl. Norbert Kruse: Der Weg des Heiligen Blutes von Mantua nach Altdorf-Weingarten. In: 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung (zit. Anm. 18), S. 57–76, hier S. 63–67. Judith war die Witwe des Earls Tostig von Northumbrien, des Bruders von König Harald, dem er im Kampf um die Königswürde unterlag (und dabei fiel). Harald selbst unterlag noch im gleichen Jahr 1066 Wilhelm dem Eroberer bei Hastings. Als Judith die Ehe mit Welf IV. einging, war sie bereits über 40 Jahre alt, rund zehn Jahre älter als der Bräutigam, dem sie dennoch zwei Söhne gebar.

22 Vgl. 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung (zit. Anm. 18), vor allem die Einführung von Rudolf und die Untersuchungen von Kruse und Weichenrieder im ersten Teil.

nachweisbar und erreichte innerhalb weniger Jahrzehnte ein bemerkenswertes Niveau. Im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts wurde unter Abt Kuno von Waldburg (1109–32) eine Reihe anspruchsvoller illuminierter Codices hergestellt, und für etwa ein Jahrhundert setzte sich diese Tradition fort.[23] Die gute Grundversorgung mit Evangeliaren durch Judiths Stiftung hatte durchaus eine Konzentration der Weingartener Maler auf Sakramentare und andere Bücher für die Messfeier zur Folge.[24]

Diese Prachtcodices haben das Kloster nicht verlassen, sie waren also nicht für auswärtige Stifter bestimmt, und nur an einem völlig ungeeigneten Beispiel, der Weingartener Welfenchronik in Fulda, ist gelegentlich die Frage nach dem Wirken der welfischen Stifterfamilie angeklungen.[25] Für die politischen Wirren infolge des Rückzugs der Protektorenfamilie der Welfen aus Schwaben ab 1191 und den jahrzehntelangen Thronstreit zwischen Staufern und Welfen sowie die Spannungen zwischen Kaiser und Papst liefert das (durch eine spätere Bindung entstandene, nicht ursprünglich zusammengehörige) Seitenpaar 13v–14r in dieser Handschrift ein pointiertes Abbild. Die Übernahme durch die Staufer und das Vertrauen des welfischen Hausklosters auf die Protektion der neuen Linie manifestiert sich sowohl in dem plakativen Thronbild Barbarossas als auch vor allem in dem idiosynkratisch verzogenen Welfenstammbaum – das leergebliebene Medaillon war für ein Bild Barbarossas bestimmt.[26]

---

23 Die Prachtentfaltung der Codices übertrifft die anderer Klöster wie zum Beispiel Zwiefalten; Handschriften und Quellen sind in Katalogen und Editionen gut publiziert: MGH Necrol. 1, 221–232 (Necrologium Weingartense), MGH SS 15 / 2, S. 1312–1314 (Catalogus Abbatum), MGH SS 21, S. 308–471 (Historia Welforum); WUB passim; Gerhard Hess: Prodromus monumentorum Guelficorum seu catalogus abbatum imperialis monasterii Weingartensis. Augustae Vindelicorum 1781; ders.: Monumentorum Guelficorum pars historica seu scriptores rerum Guelficarum. Augustae Vindelicorum 1784; Eberhard König: *Historia Welforum*. Schwäbische Chroniken der Stauferzeit. Sigmaringen, 21979. – Der Bestand der Weingartener Klosterbibliothek wurde rekonstruiert von Karl Löffler: Die Handschriften des Klosters Weingarten, unter Beihilfe von Carl Scherer, Leipzig 1912 (Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft 41). – Eine Spezialuntersuchung zu einigen liturgischen Weingartener Codices bietet Hansheinrich Hettenhausen: Die Choralhandschriften der Fuldaer Landesbibliothek. Dissertation, Marburg 1961. – Zum Buchschmuck von Weingarten siehe vor allem: Rosy Kahn: Hochromanische Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben. In: Städel-Jahrbuch 1 (1921), S. 43–74; Swarzenski, The Berthold Missal (zit. Anm. 10). Neuere Kataloge zu den Weingartener Handschriften: Annegret Butz: Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Teil 2: Verschiedene Provenienzen. Stuttgart 1987 (Katalog der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Bd. 2: Die romanischen Handschriften); Hausmann, Die Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda (zit. Anm. 19); Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 13).

24 Jakobi-Mirwald, Kreuzigung und Kreuzabnahme (zit. Anm. 18), Auflistung der Weingartener Handschriften nach Buchtyp: S. 207–208.

25 Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, D 11, Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 13), Kat. 48; mit falschem Goldrahmen statt der blassgelben Lavur bei Marcel Durliat: Romanische Kunst. Freiburg 1983, Abb. 140. – Zu Weingartens und Bertholds Stellung unter den Staufern vgl. Rudolf in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), S. 18.

26 Vgl. Schneidmüller, Kronen im goldglänzenden Buch (zit. Anm. 9), S. 136–143.

Als sich unter Abt Berthold nach 1200 die Lage im Kloster wieder zu konsolidieren schien, brach am 25. März 1215 ein Brand aus, der Kirche und Kloster in Schutt und Asche legte und zwischenzeitlich sogar das Weiterbestehen des Klosters in Frage stellte. Über die Anstrengungen Abt Bertholds zur Wiederherstellung informieren zahlreiche Notizen und eine Abtchronik; daraus geht unter anderem hervor, dass die Reliquien so stark zerstört waren, dass eine erneute Translation von Martins- und jetzt auch Oswaldreliquien zur Neuweihe der Klosterkirche an Martini 1217 nötig war.[27] Beider Heiligen Fest wird im Berthold-Sakramentar mit einem Seitenpaar ausgestattet: Oswald foll. 101v–102r, Martin foll. 125v–126r.

Die unter Berthold entstandenen Prachtcodices wurden oft in diesem Zusammenhang genannt und seit Swarzenski in die Zeit zwischen 1215 und 1217 datiert. Das ist möglich, aber nicht zwingend, war doch Abt Bertholds gesamte Amtszeit vor wie nach dem Brand gekennzeichnet von seinem Engagement für Kirche und Kult: Er förderte die bis dahin eher obskure Heilig-Blut-Verehrung und -wallfahrt sowie die Marienverehrung, ließ Wandmalereien, liturgische Geräte, Gewänder und Bücher herstellen und war wahrscheinlich auch Gründer zahlreicher Kapellen und Kirchen. Das Ganze wird selbstbewusst und wohlklingend von Chronisten festgehalten, aber einer vorsichtigen Bemerkung über das fleißige Frequentieren des Chorgebets von Seiten seines Nachfolgers Hugo darf man auch entnehmen, dass es der getriebene und offenbar auch recht eitle Abt, der sich in acht Bildnissen verewigen ließ,[28] damit nicht so genau nahm. Schulden hat er wohl auch hinterlassen.

Kurz noch zur weiteren Geschichte des Buches:[29] Nach der Säkularisation 1803 gelangte Weingarten in den Besitz des Erbprinzen Friedrich-Wilhelm von Nassau-Oranien, der die meisten Handschriften in seine Residenz nach Fulda schicken ließ. Dort wurden die vier Bücher mit Prachteinbänden (zwei angelsächsische Evangeliare aus dem Besitz der Judith von Flandern und zwei Sakramentare) von einem französischen Stadtkommandanten der Bibliothek entnommen und nach Paris geschickt; sie gelangten über den Kunsthandel in den Besitz Thomas Cokes, des nachmaligen ersten Earl of Leicester, und wurden von einem seiner Nachkommen 1926 an John Pierpont Morgan Jr. verkauft. Seither gehören sie zum Bestand der 1924 gegründeten, heute als The Morgan Library & Museum bekannten Sammlung in New York (M. 708–711).

Das Sakramentar: Aufbau und Ausstattung

Mit 165 Pergamentblättern der Maße 293 x 204 mm (22 Lagen, außer zu Beginn und Ende fast ausschließlich Quaternionen) hat das Buch grob DIN A4-Format

27 Die Martinsreliquien hatte der Abt von der Reichenau erbeten und erhalten; die Reliquien des northumbrischen Königs Oswald († 642), die vermutlich ebenfalls durch Judith ans Kloster gelangt waren, wurden bei dieser Neuweihe erstmals ebenfalls in den Hauptaltar transferiert. – Zu den Quellen vgl. Hans-Ulrich Rudolf: Quellentexte zum Wirken Abt Bertholds von Weingarten. In: Das Berthold-Sakramentar 1999 (zit. Anm. 10), S. 257–271.

28 Ebenda, Anm. 83.

29 Vgl. William Voelkle: Zur Besitzgeschichte des Sakramentars. In: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 1, S. 3–8.

und eine Dicke von etwa 10 cm, wovon die Hälfte auf die Buchdeckel (32 und 21 mm) entfällt. Buchblock, Holzdeckel und Prachteinband sind einschließlich der originalen Bindung erhalten und auch nie nachträglich beschnitten worden; auch die vergoldeten Treibarbeiten des Einbands und der Edelsteinbesatz sind fast unbeschädigt. Das Buch hat wie die frühen Sakramentare den Messkanon zu Beginn, davor ein vergleichsweise schlicht ausgestattetes Kalendar, und am Ende einige spezielle Einschubtexte des Abts, darunter ein Verzeichnis der von ihm geschriebenen Bücher.[30] Der Hauptteil des Texts ist in einer karolingischen Minuskel geschrieben, der, wie anderen Schriften dieser Zeit (besonders Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek Aa 32), ein extrem konservatives Gepräge eignet.[31] Sie orientiert sich so dezidiert an der Schrift der – offenbar hochangesehenen – Bücher aus der Kunozeit, dass man von einer bewussten Kopierabsicht ausgehen kann.[32]

Die Gliederung erfolgt durch 21 ganzseitige Miniaturen sowie sechs Initialzierseiten und eine Textzierseite, hinzu kommen fünf halbseitige und zwei streifenförmige Miniaturen. 18 historisierte und 64 ornamentale Initialen in Deckfarbenmalerei stehen entweder neben Bildseiten oder übernehmen die zweite Gliederungsstufe (nach der ganzseitigen Ausstattung). Die mittlere Stufe vertreten über 40, drei- bis neunzeilige schlichtere Metallinitialen (eine mit zweizeiliger Textaussparung) und VD-Ligaturen, teilweise mit Ranken- und Tiermotiven, und 39 kolorierte Rankeninitialen in Federzeichnung (vier- oder fünfzeilig) – diese tauchen erst ab fol. 40v auf. In der dritten und vierten Lage (sowie auf einzelnen Seiten der siebten Lage) kommen sehr qualitätvolle (25) dreifarbige Silhouetteninitialen vor, ab der vierten Lage ab fol. 26r sind gut 150 Fleuronnée-Initialen (zwei- bis vierzeilig) anzutreffen.

---

30 2v–8r Kalendar; 8v–14v Ordo Missae; 15r–76r Temporale (mit Rituale-Einschüben: Ordines zu Palmweihe an Palmarum 34v–37r und Taufe Osternacht 44r–55r); 76v–132r Sanctorale: Silvester-Thomas (80r: Rituale-Einschub Ordo zur Kerzenweihe an Maria Lichtmess 80r–82v); 132v–159v Votivmessen; 160r–161v Benediktionen; 161v–163v Anordnung Abt Bertholds zur Feier der Marienmesse; 164r Bücherliste: *libri quos domnus Bertholdus huius monasterii abbas de novo conscribi fecit. in hoc loco hac de causa annotati continentur ne aliqua eos incuria quod absit deperire contingat, et ut facilius si cui aliquo eorum uti placuerit. inspectis eorum titulis. quem maluerit valeat reperire.* Die Texte ab fol. 161v sind in deutlich abweichender, urkundenartig stilisierter Minuskel geschrieben.

31 „Weingartener archaisierender Stil", vgl. Friederike Ginsbach: Ein Missale im Weingartener archaisierenden Stil. In: Bibliothek und Wissenschaft 20 (1986), S. 9–10, sowie Protokoll der 184. Sitzung des Konstanzer Arbeitskreises für mittelalterliche Geschichte e. V. (Sektion Hessen) am 7.7.1990 in Frankfurt, vgl. Walter Berschin: Weingartensia I–III, in: ders.: Mittellateinische Studien, Heidelberg 2010, S. 331–352; Hausmann, Die Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda (zit. Anm. 19), XXII nennt als weitere Codices New York, Public Library, Spencer Collection, Ms. 1 und St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, F. V. I. 133. Vgl. Herrad Spilling: Die Schreiber des Berthold-Sakramentars. In: Das Berthold-Sakramentar 1999 (zit. Anm. 10), S. 59–96; dies.: Beobachtungen und Überlegungen zu Aufgabenverteilung und Zusammenarbeit von Schreibern und Malern bei der Entstehung des Berthold-Sakramentars. In: Das Berthold-Sakramentar 1999 (zit. Anm. 10), S. 177–185.

32 Im Wesentlichen die Fuldaer Codices Aa 6 und 35, die Bibel Aa 16 und das Matutinale Aa 14 (Hochschul- und Landesbibliothek). Zu der Schrift, die einem im Abtskatalog nachweisbaren Custos Udalricus zugeschrieben wird, vgl. Hausmann, Die Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda (zit. Anm. 19), S. XXI, Abb. 3.

Erwartungsgemäß ist weder in der Verteilung der Techniken noch in der Größe des für den Grundkörper ausgesparten Schriftraums eine durchgängige Systematik zu erkennen: Im Gegenteil häufen sich etwa zwei- oder vierzeilige Aussparungen, und auch die Techniken treten eher lagenweise gehäuft als systematisch auf. Die Frage nach einer etwaigen „Historisierung" ist an sich kein Gliederungskriterium, denn sogar in den Fleuronnée-Initialen (fol. 100r) und den Rankeninitialen (foll. 40v, 71v, 104v) tauchen figürliche Elemente auf, wogegen höchstrangige Initialen rein ornamental sein können.[33] Hier ist wie so oft die Frage nach der Systematik eine moderne. Dagegen lässt sich eine gut nachvollziehbare Händescheidung beobachten. Sauer ordnet den Zeichner der Ranken- und Fleuronnée-Initialen dem Weingartener Skriptorium zu.[34] Die auf wenige Seiten beschränkten Silhouetteninitialen gibt sie einer anderen Hand und schließt deren Identität mit dem Hauptmaler der Miniaturen nicht aus.[35]

Dieser war ein Künstler, dessen Rang durch den kunsthistorischen Notnamen „Bertholdmeister" deutlich gemacht wird, und über den Hanns Swarzenski schreibt: „In [the Berthold Missal] we encounter an artistic force, suddenly unleashed, which it is impossible to derive from local Weingarten tradition, but which must be accepted as having been produced by an extraordinary creative personality intruding suddenly upon the local course of development."[36]

Maßgeblich ist ein durchweg außerordentlich dynamischer und expressiver Eindruck. Dies beginnt bei den stechenden Blicken, die durch seitlich verschobene Pupillen entstehen und vor allem in den Profilgesichtern durch betonte Augenbrauen-Aktion noch verstärkt werden (Abb. 1), und setzt sich in den teilweise extrem tordierten Haltungen, überkreuzten Armen und komplexen Stellungen der Figuren zueinander fort. Sowohl der Figuren- und Gewandstil als auch einige Kompositionen verraten starken byzantinischen Einfluss, und zwar vorwiegend den älterer Handschriften, vor allem aus der Zeit der sog. Makedonischen Renaissance.[37] Ob dieser Rückgriff speziell auf ältere stilistische und ikonographische Vorlagen bewusst erfolgte, lässt sich zwar nicht beantworten, es ist aber nicht ausgeschlossen.

Die großen Initialen und -zierseiten sind mit hochvirtuos ausgeführten Spiral-

33 Im Rahmen einer Faksimilierung muss freilich für die Einzelbeschreibung der Initialen eine Grenze gezogen werden, die bei Sauer nach der Technik (Deckfarbe, Gold/Silber), Größe (ab fünf Zeilen) sowie ausnahmsweise dem figürlichen Inhalt vorgenommen wird. Zu den verschiedenen Initialtechniken vgl. den Beitrag von Sauer in Rudolf, Ein Buch von Gold und Silber (zit. Anm. 1), mit Abb.

34 Sauer in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 97–104; Spilling sieht in ihm auch den Schreiber der Kalendar-Zierschriften, vgl. Herrad Spilling: Abt Bertholds Bücherverzeichnis – Anhaltspunkt zur Datierung seines Sakramentars. In: Das Berthold-Sakramentar 1999 (zit. Anm. 10), S. 88–89.

35 Sauer in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 105.

36 Swarzenski, The Berthold Missal (zit. Anm. 10), S. 90.

37 Hintergründe und Personengruppen weisen Parallelen zur Leobibel und dem Pariser Psalter auf, beide aus der Mitte des 10. Jahrhunderts (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. gr. 1; Bibliothèque nationale de France, gr. 139). Für die hintereinandergereihten, schmerzverzerrten Gesichter und Gesten in der Marientod-Szene vgl. die spätere vatikanische Himmelsleiter-Handschrift des Johannes Klimakos aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, zum Beispiel fol. 5r (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1754). Thomas Steppan (Innsbruck) bestätigte, dass gerade die Komposition der Koimesis auf ältere byzantinische Vorlagen verweist.

ranken sowie den Oktopusblattmotiven und Rankenkletterern ausgestattet, die in freilich weit weniger hieratischer Ausführung typisch für den sogenannten Channel Style in Nordfrankreich und England ab der Mitte des 12. Jahrhunderts sind. Hier wird also aktuelle Motivik aufgegriffen und nicht, wie möglicherweise bei den Bildvorlagen, auf Älteres rekurriert. Die ausgezirkelten Spiralranken in Gold und Silber, womöglich im gerahmten ganzseitigen Format, zielen aber auf eine wesentlich höhere Ausstattungsebene als die Vorlagen. Die historisierten Initialen in Form von Bildeinschlüssen oder mit teilweise extrem in den Buchstaben verschlungenen Figuren (zum Beispiel auf fol. 24r die Darstellung der Versuchung Christi, wo eine blaue Teufelsgestalt mit den beiden senkrechten Leisten einer gegenständlich aufgefassten Randleisten-Initiale D förmlich zu ringen scheint) zeigen teilweise ebenfalls Channel Style-Elemente. Gleich, ob durch die Auseinandersetzung mit dem Buchstaben oder in Gestik und Mimik bei bildausschnittartigen Szenen: Vordergründig ist die spannungsgeladene Ausdruckskraft bei Initialen wie Miniaturen.

Unter dieser Voraussetzung ist Vorsicht bei der Bewertung der „fehlerhaften" Raumdarstellung geboten, etwa im Pfingstbild auf fol. 4v.[38] Wie dieses Spiel mit den Ebenen zu bewerten ist, wird am ehesten im Vergleich mit den Initialen deutlich, etwa der beschriebenen Initiale mit der Versuchung Christi, der Überschneidung des als Lebensbaum gekennzeichneten Kreuzes (ähnlich auch in der Niello-Ornamentik des Kanonbilds auf fol. 10v) mit der Initiale in der Kreuzigungsinitiale zu Heiligabend auf fol. 38r, dem als D-Schaft gebildeten Teufel im Selbstmord des Judas auf fol. 40r, dem Martyrium des Andreas auf fol. 131r, dessen Schergen sich um die Schäfte wickeln, sowie vor allem den stark tordierten Rankenkletterern in den hochvirtuosen Spiralrankeninitialen und gelegentlich auch am Rand der historisierten Initialen, etwa auf fol. 20r zu Epiphanias oder fol. 126r zu Martini. Auch der Gebrauch der Architekturversatzstücke in den Miniaturen, so irritierend er auf einen modernen Betrachter wirken mag, dürfte in entsprechender Weise dem Streben nach größtmöglichem Ausdruck geschuldet sein. Im Übrigen ist das freie Experimentieren mit Rahmen und Figuren seit den frühesten Beispielen kennzeichnend für die historisierte Initiale.[39]

Zur Ikonographie sei hier nur kurz die Analyse von Sauer resümiert. Da das Ausstattungsprogramm ganz offensichtlich speziell auf die Bedürfnisse des Weingartener Konvents und seiner Sakraltopographie zugeschnitten war und auch in einzelnen Illustrationen von eingehender liturgischer und theologischer Kenntnis zeugt,[40] ist davon auszugehen, dass das Programm von einem „gebildeten Mitglied

38 Schon Sauer ist in ihrer Beschreibung freilich sehr vorsichtig und hebt die Expression und Spannung dieses freien Umgangs mit der Räumlichkeit hervor, siehe Sauer in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 97–98.

39 Christine Jakobi-Mirwald: Text – Buchstabe – Bild. Zur Entstehung der historisierten Initiale. Dissertation, Kassel 1997, Berlin 1998, vor allem S. 33 ff., 108 ff.

40 In diesem Zusammenhang vgl. besonders die Initiale zum Ordo der Kerzenweihe in der Osternacht auf fol. 80r: Dargestellt ist ein Abt in Chormantel mit Manipel und Hirtenstab, der aus einem ihm vorgehaltenen Buch vorliest. Felix Heinzer wies nach, dass hier eine wörtliche Illustration eines Weingartener Liber Ordinarius vorliegt, der in einer späteren Abschrift erhalten ist (Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Aa 72). Dazu Heinzer: Das Messbuch des Abts? Das Berthold-Sakramentar als liturgisches Buch. In: Rudolf, Ein Buch von Gold und Silber (zit. Anm. 1), S. 111–118; Sauer in: Das Berthold Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 6–58.

des Weingartener Konvents“ entworfen wurde, möglicherweise vom Auftraggeber selbst.[41] Der Maler, möglicherweise ein weltlicher Wanderkünstler, dem zahlreiche Bildmotive und auch „moderne“ Erscheinungen wie die Spiralranken und Rankenkletterer des Channel Style geläufig waren, bediente sich bei der Ausführung aller ihm bekannter Versatzstücke und Strategien, die die vielzitierten Musterbücher eingeschlossen haben können, aber nicht müssen.[42]

Für viele anderweitig nicht belegbare Motive wie zum Beispiel die diversen Heiligenmartyrien, viele von ihnen singuläre Ikonographien, brauchte er auch keine Vorlagen. Er konnte sie aus seinem Repertoire *ad hoc* kreieren, wie etwa die beiden übereinstimmenden Thronenden auf fol. 18r zu Innocentum und auf fol. 114r die Enthauptung des Chosroes zum Fest der Kreuzerhöhung zeigen.[43] Wenige Jahrzehnte früher schuf in analoger Weise der Zeichner des Schäftlarner Decretum Gratiani einen völlig neuen Zyklus zu den juristischen Musterfällen, indem er ebenfalls auf sein Repertoire von Versatzstücken, Körper- und Bewegungsschemata zurückgriff, das er in entsprechender Weise zur Illustration von Heiligenviten einsetzen konnte.[44] In dieser Handschrift taucht übrigens in einer der ersten Initialen ein fast identischer Thronender auf.[45]

Nutzung und Funktion

Das Berthold-Sakramentar ist wie der wenig spätere Hainricus-Codex annähernd frei von Gebrauchsspuren, was gerade aus Fuldaer Vergleichen hervorgeht.[46] Auf

41 Sauer in: Das Berthold Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 105–107.

42 Zu dieser Fragestellung vgl. meine sehr allgemeinen Überlegungen zur Rolle der Mnemonik bei der Übertragung künstlerischer Motive, Jakobi-Mirwald, Text – Buchstabe – Bild (zit. Anm. 39), S. 147–148. Nach wie vor grundlegend: Mary J. Carruthers: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge 1990 (Cambridge Studies in Medieval Literature).

43 Diese seltene Ikonographie bezieht sich auf eine Episode aus der Kreuzlegende, nach der der Sassaniden-Großkönig Chosrau/Chosroes Syrien und Palästina erobert und die Kreuzreliquie aus Jerusalem entführt hat. Der byzantinische Kaiser Herakleios besiegte und enthauptete ihn im Jahr 628 und führte die Reliquie nach Jerusalem zurück, somit die Nachfolge des Kreuzauffinders Konstantin antretend. Das heute bekannteste Beispiel für die Enthauptung des Chosroes stammt von Piero della Francesca (Freskenzyklus für die Bacci-Kapelle in San Francesco in Arezzo, 1452–66).

44 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17176. Vgl. dazu Christine Jakobi-Mirwald: Die Schäftlarner Gratian-Handschrift Clm 17161 in der Bayerischen Staatsbibliothek. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 58 (2007), S. 23–70.

45 Clm 17161 (wie vorige Anm.), fol. 6r: *Humanum Genus* zur *Prima pars*, mit der an dieser Stelle früh kanonisch gewordenen Darstellung der Gewaltenteilung.

46 Hierzu vor allem Jakobi-Mirwald, Kreuzigung und Kreuzabnahme (zit. Anm. 18), mit Anhängen. Die Evangeliare aus der Judith-Stiftung wurden ebenfalls benutzt, zum Beispiel das Fuldaer Judith-Evangeliar Aa 21 mit einem Wachsfleck auf dem Stifterbild fol. 2v und weiteren Gebrauchsspuren, Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 13), Kat. 22, Abb. 177. Generell weisen die liturgischen Handschriften des 12. Jahrhunderts aus Weingarten mittlere bis starke Gebrauchsspuren auf; vor allem ein Brevier des 13. Jahrhunderts, das am stärksten beschädigt ist (Fulda, Aa 56), vgl. Hausmann, Die Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda (zit. Anm. 19), S. 125–127; Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 13), Kat. 59, Abb. 638–676.

die Bedeutung des Buchkusses im Sakramentar habe ich in diesem Zusammenhang schon hingewiesen:[47] Nur im Sakramentar bzw. Missale lassen sich die entsprechenden Abreibungen in diesem Maß an einer Stelle festmachen, und aus ihrem Fehlen kann nahezu sicher geschlossen werden, dass das Buch nicht liturgisch verwendet wurde.[48] Im Kommentar des Faksimiles bezeichnet Felix Heinzer in Übereinstimmung mit meiner Einschätzung[49] das Berthold-Sakramentar als Repräsentations- oder Schatzhandschrift[50] und zitiert eine Untersuchung Éric Palazzos von 1997:[51] „le trésor apparaît comme l'élément principal de la mémoire spirituelle d'un lieu, comme un monastère par exemple, [...] Après les reliques, les livres sont les objets du trésor dont la signification symbolique touche le plus directement la fonction mémoriale."[52] Abt Bertholds Absicht, mit diesem Sakramentar in den Porträts und dem Bücherverzeichnis die *memoria* seiner Person zu sichern, ist ihm mehr als gelungen, verbinden wir doch heute sowohl den Codex selbst als auch den ausführenden Künstler untrennbar mit seinem Namen.

Dennoch ist diese starke „Personalisierung" noch nicht das Bemerkenswerteste an diesem Buch, sondern vielmehr sein archaisierendes Gepräge. In diesem Zusammenhang sei noch einmal das Augenmerk auf die vielen Ziernähte gerichtet: eng geführte Stoßnähte mit gezacktem Kontur, in weißen, rosafarbenen, violetten und blassgrünen Seidenfäden, wobei der wechselständige Farbwechsel darauf verweist, dass nicht alternierend (wie beim Schnürsenkelschnüren) gearbeitet wurde, sondern erst eine Seite in Schlingstich versäubert und dann die zweite in einer anderen Farbe angenäht wurde. Beispiele sind etwa auf fol. 127 zu sehen (Abb. 1).[53] Sie

47 Jakobi-Mirwald, Kreuzigung und Kreuzabnahme (zit. Anm. 18), S. 200–201. Zum Buchkuss, der im Missale weniger geregelt ist als der des Evangeliums, vgl. Rudolf Suntrup: Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9.–13. Jahrhunderts. München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 37), S. 362–379 (Der liturgische Kuss), bes. S. 370 m. Anm. 41; Christopher de Hamel: A History of Illuminated Manuscripts. London 1986, S. 190, Abb. 197; sowie Kathryn M. Rudy: Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer. In: Journal of Historians of Netherlandish Art 2: 1–2 (Summer 2010), https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_2.1-2_Rudy.pdf (aufgerufen 17.3.2020).

48 Kein anderer Buchtyp weist diese Zentrierung auf, auch im Evangeliar/Evangelistar bzw. Lektionar fand nicht eine derartige Zentrierung auf einen Ort statt: Das Buch wurde und wird an der jeweiligen Stelle der Lesung geküsst.

49 Jakobi-Mirwald, Kreuzigung und Kreuzabnahme (zit. Anm. 18), S. 201.

50 Heinzer in: Das Berthold Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), Bd. 2, S. 36–38.

51 Éric Palazzo: Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale. In: Annales. Histoire, Sciences sociales 52 (1997), S. 93–118.

52 Ebd. S. 102–104.

53 Zur Deutung der Schnitte vgl. bereits Jakobi-Mirwald, Kreuzigung und Kreuzabnahme (zit. Anm. 18), S. 200. Genäht sind zum Beispiel foll. 16, 20, 75, 76, 78, 83, 85, 86, 88, 89, 94, 96, 99, 102, 104, 108, 114, 119, 120, 122, 123, 127, 131. Die Einschnitte ragen mitunter maximal 1–2 cm in die Miniaturen hinein und sind dort übermalt, die Nähte erweisen sich als nachträglich, da sie stets vor dem Miniaturrahmen Halt machen. Man hat demnach erst geschrieben und gemalt und dann genäht, und da zwei Nähte durch den Bund gehen, erst nach dem Nähen gebunden – ein etwas komplizierter Vorgang, der aber die These der Verwerfung durch zu feuchte Malerei klar widerlegt. – Zur Nomenklatur, einem Ergebnis einer Vortragsreihe am 34. Österreichischen Bibliothekartag

verschließen Schnitte, die nie weit in den Bereich der Miniatur hineinragen. Im Kommentarband des Faksimiles beschreibt William Voelkle die Pergamentqualität als schlecht, und vermutet, dass die Schnitte zur Entspannung des blasenartig verworfenen Pergaments angebracht worden seien.[54] Diese Deutung wurde zuletzt von Christine Sciacca weiter ausgeführt.[55] Sie zeigt kunstvoll ausgeführte Ziernähte und Lochverstopfungen in einer Gruppe von Handschriften aus Engelberg, Interlaken und Weingarten selbst, die frühesten aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.[56] Geflickt wurden nicht nur die üblichen herstellungsbedingten Löcher und Risse, sondern, so schreibt sie, auch Verwerfungen durch unterschiedliche Spannungsverhältnisse etwa entlang der Rückenlinie der Tierhaut oder sogar durch Veränderungen der hygroskopischen Struktur nach Auftrag von Wasserfarben. Dass vor der Bindung repariert wurde, belegen einige durch den Bundbereich laufende Nähte, was beiläufig die Frage aufwirft, ob wirklich mitten im Buchherstellungsprozess hauseigene oder assoziierte Nonnen zur Verfügung standen, um die traditionell als Frauenarbeit

(12.9.2019: Astrid Breith, Thomas Csanády, Christine Jakobi-Mirwald) vgl. die vorläufige zweisprachige Terminologie der Nähte: https://jakobi-mirwald.de/onewebmedia/Terminologie%20Pergamentn%C3%A4hte%20CJM.pdf (aufgerufen 17.3.2020). Astrid Breith / Thomas Csanády / Christine Jakobi-Mirwald: Pergamentnähte in mittelalterlichen Handschriften. Ein Tagungsbericht. In: Christina Köstner-Pemsel / Elisabeth Stadler / Markus Stumpf (Hg.): Künstliche Intelligenz und Bibliotheken, 34. Österreichischer Bibliothekartag Graz, 10. bis 13. September 2019, Graz 2020, S. 382–389 (DOI: https://doi.org/10.25364/guv.2020.voebs15.28) sowie in: Tracing Written Heritage in a Digital Age / Auf den Spuren schriftlichen Kulturerbes im digitalen Zeitalter, hg. von Ephrem A. Ishac / Thomas Csanády / Theresa Zammit Lupi, Wiesbaden (= Festschrift Erich Renhart).

54 Voelkle in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), S. 16.

55 Vor allem in Süddeutschland, der Schweiz und Österreich (Engelberg, Einsiedeln, Weingarten, Göttweig, Admont, Seckau) treten aufwendige bunte Ziernähte auf. Funktion, Materialität, Technik, Herstellungsablauf und Hersteller sind in der Forschung erst selten angeklungen. Vgl. Christine Sciacca: Stitches, Sutures, and Seams: „Embroidered" Parchment Repairs in Medieval Manuscripts. In: Medieval Clothing and Textiles. Vol. 6, hg. von Robin Netherton / Gale R. Owen-Crocker, Woodbridge 2010, S. 57–92, über Weingarten S. 71–81 (mit besonderem Schwerpunkt auf dem Hainricus-Sacrista-Graduale, dem Gegenstand von Sciaccas Dissertation [zit. Anm. 13]. – Irmgard Trummler: Reparatur oder Zierde – Stickereien in romanischen Seckauer Handschriften. In: Libri Seccovienses. Studien zur Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes Seckau. Hg. von Thomas Csanády / Erich Renhart. Graz 2018, S. 179–186. – Thomas Csanády: Von rohen und kunstvollen Stichen. Pergamentvernähungen an mittelalterlichen Handschriften aus Seckau. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich (2019), H. 1, S. 7–19.

56 Vgl. Sciacca, The Gradual (zit. Anm. 13), Tabelle im Anhang mit Auflistung aller Handschriften. Aus Engelberg nennt sie die Frowin-Bibel (Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 3–5), ferner die Engelberger Codices 16, 22, 46, 47 und 1008. Aus Weingarten: New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 645, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB I 236, HB I 240, HB I 55, Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Aa 57 (alle Mitte bis zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts), die beiden Prachtsakramentare Morgan Library MS M. 710 und 711 sowie, beide mit Ausstattung des Berthold-Meisters, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 46 und New York, Public Library, Spencer Collection, Ms. 1. Die zitierten Handschriften aus Interlaken sind später entstanden (am frühesten: Bern, Burgerbibliothek, Cod. 524A, zweite Hälfte 14. Jahrhundert).





Abb. 2: Irimbertus Admontensis: Expositio in quattuor libros Regum. Admont, um 1175. Admont, Stiftsbibliothek, Cod. 16, S. 37: Pergamenternaht, teilweise mit Ziernaht überarbeitet

Abb. 3: wie Abb. 2, S. 53: Pergamenternaht, teilweise aufgegangen und überarbeitet

angesehenen delikaten Nadelarbeiten auszuführen.[57] In Ermangelung eindeutiger Quellen sei an dieser Stelle umgekehrt „gegendert" und vorsichtig gefragt, ob nicht auch Männer in Paramentenstickerei und anderen Handarbeiten erfahren gewesen sein können.[58]

Bei Pergamentreparaturen gilt es, den grundlegenden Unterschied zu beachten, ob sie auf der nassen Haut oder im fertigen Zustand angefügt wurden. Pergamenternähte werden noch vor dem Spannen an der nassen Haut vorgenommen, der Pergamenter vernäht Löcher oder kurze Risse, meist mit Tiersehnen, um so Schreibfläche zu gewinnen. Beim Spannen entstehen die typischen, wulstig-verhornten Stellen mit gedehnten Einstichlöchern, die sich leicht von Arbeiten am fertigen Beschreibstoff unterscheiden lassen. Eine Handschrift aus Admont (Cod. 16) liefert zahlreiche Beispiele dafür, wie Pergamenternähte nachträglich überarbeitet wurden. Die Fäden gingen oft beim Schleifen des Pergaments verloren, was einfach offen gelassen, wieder mit Fäden versehen oder mit enggeführten bunten Nähten überarbeitet werden konnte (Abb. 2). Mitunter gaben Pergamenternähte unter der Spannung teilweise oder ganz nach, und die Löcher wurden mit verschiedenen Nadelarbeiten wieder verschlossen (Abb. 2, 3, 10). Dagegen haben Ein- oder Ansetzungen am fertigen Pergament immer glatte Kanten (Abb. 5, 6, 7, 8, 12). Kleinere Löcher sind oft im Pergament verblieben, wo sie umpunktet oder verziert, aber auch mit nadelgebundenen Flicken versehen werden konnten (Berthold-Sakramentar,

57 Vgl. zum Beispiel Ginsbach, Ein Missale (zit. Anm. 31), S. 9–10, Abb. 3; Sciacca, The Gradual (zit. Anm. 13). Es werden zwar in Weingarten anlässlich des Feuers von 1215 noch ansässige Nonnen erwähnt, vgl. Rudolf, Das Berthold-Sakramentar 1999 (zit. Anm. 10), S. 265 – Kloster Weingarten war von Welf IV. im 11. Jahrhundert mit Mönchen aus Altomünster besiedelt worden, die mit dem bisherigen Weingartener Nonnenkonvent Platz tauschten (Sciacca, The Gradual [zit. Anm. 55], S. 85). – Vergleichbare Ziernähte tauchen vereinzelt auch in anderen Handschriften auf, zum Beispiel in der Dekretalenhandschrift Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, D 5, die keine Miniaturen enthält (Köllner / Jakobi-Mirwald, Die illuminierten Handschriften [zit. Anm. 13], Kat. 54).

58 Kathryn Rudy vermeidet in ihrem jüngsten Aufsatz die Frage ganz, vgl. Kathryn M. Rudy: Sewing as Authority in the Middle Ages. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Heft 6, 1 (2015), S. 117–131; auch Sciacca, The Gradual (zit. Anm. 13), S. 85, äußert sich vorsichtig („tantalizing evidence … perhaps by women …"). – Auf der Tagung in Graz (zit. Anm. 53) wies Hans Zotter in diesem Zusammenhang darauf hin, dass auch Buchbinder Nadelarbeiten versehen, vor allem bei den in bunten Schlingstichen gearbeiteten Kapitalen.

foll. 39 50, 59, 78). Lochnähte und angeflickte Stellen kennt jeder, der mit mittelalterlichen Büchern arbeitet. „Entspannungsnähte“ wie die von Voelkle und Sciacca postulierten sind mir dagegen unbekannt, zumal im Skriptorium von Weingarten vor der Zeit um 1200, und auch Frank M. Bischoff kennt sie nicht.[59] Seine Forschungen sprechen vielmehr dagegen, dass für hochrangige Bücher sehr schadhaftes Pergament verwendet wurde.[60] Warum ein seit fast anderthalb Jahrhunderten effizient arbeitendes Skriptorium plötzlich für seine Prachtcodices nur noch mangelhaftes Pergament zur Verfügung gehabt bzw. nicht gewusst haben soll, wie man es angemessen bemalt, lässt sich auch, bei entsprechender Datierung, mit einer aus der Brandkatastrophe resultierenden Materialknappheit nur unzureichend begründen. Für prachtvolle Goldeinbände waren schließlich auch die Mittel da.

Die Deutung für dieses sehr auffällige Phänomen muss anders verlaufen, und die schon früher von mir vorgetragene Interpretation wird bekräftigt durch seither publizierte Befunde von Pergamentnähten aus dem Alpenraum mit sehr geringer funktionaler und vorrangig ästhetischer Wirkung (Abb. 4–8), letztere mitunter mit Entsprechungen in (Abb. 9) oder Parallelen zu gemalter Ausstattung (Abb. 10).[61]



Abb. 4: wie Abb. 2, S. 93: Pergamenternaht im Randbereich des Pergaments, teilweise aufgegangen, überarbeitet



Abb. 5: wie Abb. 2, S. 660: nachträglich angesetztes Pergamentstück, mit Ziernaht



Abb. 6: wie Abb. 2, S. 171: nachträglich eingesetztes Pergamentstück, mit Ziernähten

59 Frank M. Bischoff (Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Duisburg) danke ich für eine neuerliche briefliche Auskunft und Bestätigung bereits früher ausgesprochener Beobachtungen.

60 In seinen Forschungen konnte Bischoff ganz im Gegenteil an vielen Stellen nachweisen, dass man für Miniaturen gezielt auf besseres, stärkeres Pergament zurückgegriffen und dies auch in die Lagenstruktur integriert hatte, vgl. zum Beispiel Frank M. Bischoff: Methoden der Lagenbeschreibung. In: Scriptorium 46 (1992), S. 3–27. – Ders.: Pergamentdicke und Lagenordnung. Beobachtungen zur Herstellungstechnik Helmarshausener Evangeliare des 11. und 12. Jahrhunderts. In: Peter Rück (Hg.): Pergament. Sigmaringen 1991, S. 160–224. – Ders.: Unterwegs. Statistik und Datenverarbeitung in den Historischen Hilfswissenschaften. In: Peter Rück (Hg.): Mabillons Spur. Zweiundzwanzig Miszellen aus dem Fachgebiet für Historische Hilfswissenschaften der Philipps-Universität Marburg zum 80. Geburtstag von Walter Heinemeyer, Marburg 1992, S. 23–38.

61 Im Kloster Engelberg in der Zentralschweiz wurden häufig am äußeren und unteren Blattrand Pergamentstücke mit enggeführten Stoßnähten mit gezacktem Kontur in bunten Seidenfäden angesetzt, offenbar um Unregelmäßigkeiten durch bis zum Rand ausgenutzte Tierhäute auszugleichen (Abb. 7, 8). Völlig frei von Zweck ist die im ganzen Alpenraum verbreitete Gepflogenheit, Pergamentlöcher mit „gehäkelt“ wirkenden Nadelbindearbeiten auszufüllen, die im abgebildeten Beispiel einen farblichen und formalen Bezug zu einem medaillonartigen Fleuronnée-Element zeigt (Abb. 9, ich danke Christine Beier für den Hinweis). Freilich stellt sich hier wie oft die Frage nach der zeitlichen Abfolge, ebenfalls bei der gelegentlich beobachteten Gepflogenheit, unansehnliche Pergamenternähte herauszuschneiden und durch hohlsaumartige Schlingsticharbeiten zu ersetzen (zum Beispiel in Aarau, Kantonsbibliothek, Ms. Wett F 9, 14. Jahrhundert). Vollends mutwillig wirkt schließlich der rund um den Schriftspiegel abgeschnittene und wieder in bunter Stoßnaht angesetzte Randbereich einer Zwiefaltener Handschrift des 12. Jahrhunderts (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. 2° 411, fol. 57v; ich danke Astrid Breith für den Hinweis). – Im Zusammenhang mit den radial verlaufenden Nähten im Berthold-Sakramentar verwies Siegfried Drescher (Hamburg) auf die etwas jüngere englische Gulbenkian-Apokalypse (Lissabon, Museu de Fundação Calouste Gulbenkian, s. n., zweite Hälfte 13. Jahrhundert), deren diagonale, auch als „prolongements à l’italienne“ oder „italianate shooters“ bekannten kompakten Fleuronnée-Ausläufer (vgl. ein etwa gleichzeitiges französisches Beispiel, Abb. 10) eine auffällige ästhetische Parallele darstellen. – Zu der Beziehung zwischen Miniaturen und Nadelarbeiten inner- und außerhalb von Handschriften vgl. demnächst: Marina Ber-

Gereon Becht-Jördens hat vorgeschlagen, die Schnitte als „Würdezeichen" zu interpretieren;[62] ihre Aufgabe sei es gewesen, der Handschrift ein altes und ehrwürdiges, vielleicht auch materiell verletzliches Gepräge zu verleihen.[63] Voelkle lehnt das mit dem Argument ab, dafür gebe es keine Vorbilder.[64] Allerdings beschränken sich die derzeit verfügbaren Belege für Ziernähte auf Pergament im Wesentlichen auf den Alpenraum. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass die Frage nur noch zu wenig beachtet wurde, weitere Beispiele können existieren. Andererseits würden „Entspannungsnähte" von einem vergleichbaren Umfang auch einem flüchtigen Betrachter auffallen, der sich durch die täglich zunehmende Menge verfügbarer Digitalisate blättert.

Viel wahrscheinlicher erscheint die Überlegung, dass die artifiziellen Ziernähte eine Art regionale Mode ausgelöst haben, die dann vor allem im Kulminationspunkt des Berthold-Sakramentars in einer nie dagewesenen, manierierten Form zu der Wirkung des Archaischen, Verletzbaren geführt wurden, dem auch eine eigene ästhetische Wirkung zukam. Dies stellt freilich nicht in Abrede, dass das Pergament des Sakramentars sehr wohl auch „echte" Schäden wie Löcher oder kleine Risse aufweist, die ebenso sorgfältig versäubert wurden; zudem werfen die Seiten an Stellen tatsächlich auch nicht „behandelte" Falten auf. Speziell in diesem Buch geht der Wille, sichtbar reparierend tätig zu werden, über das sonst Übliche deutlich hinaus.

Diese Betonung von Alter und Verletzlichkeit wird durch Sciaccas Beobachtung, dass beide große Sakramentarhandschriften mit farblich auf die Nähte abgestimmten seidenen Velen über den Miniaturen und sogar Initialen ausgestattet sind, bekräftigt und um einen zusätzlichen Aspekt erweitert. Sie zeigt, dass eine materielle Beobachtung (Schutzfunktion) und eine darüber hinausgehende Interpretation (zusätzliche Mystifizierung bzw. *re-velatio*)[65] sich nicht nur nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern sogar bekräftigen können.

---

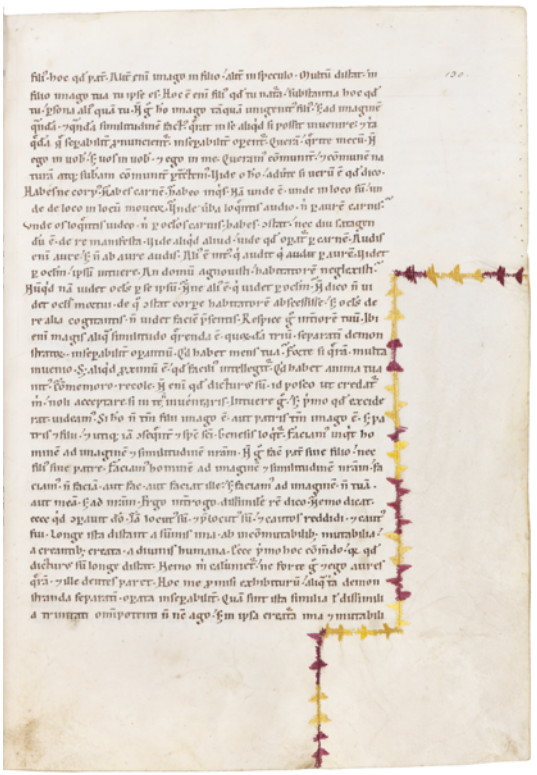
nasconi-Reusser / Christine Jakobi-Mirwald: Rammendi – miniature – tessuti. Lavori da monache a Engelberg (Arbeitstitel), auf der Tagung Dans le manuscrit et en dehors. Échanges entre l'enluminure et les autres arts (22.–24.10.2020, Université de Lausanne).

62 Herzlichen Dank an Gereon Becht-Jördens (Schriesheim) für den andauernden anregenden Dialog. Zum Begriff Würdezeichen in anderem Zusammenhang vgl. Gereon Becht-Jördens: Schrift im Mittelalter. Zeichen des Heils. In: Erscheinungsformen und Handhabung heiliger Schriften, hg. von Joachim Friedrich Quack / Daniela Luft, Berlin / München / Boston 2014 (Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933. 5), S. 263–310, zum Berthold-Sakramentar S. 270.

63 Vgl. auch die Diskussion zum Konstanzer Vortrag von Friederike Ginsbach (zit. Anm. 31).

64 Voelkle in: Das Berthold-Sakramentar 2013–2014 (zit. Anm. 10), S. 17, bezieht sich auf meinen Aufsatz, ohne Namen zu nennen („Man hat zwar vorgeschlagen" …).

65 Sciacca, The Gradual (zit. Anm. 13), S. 80–81. Vgl. Kathryn M. Rudy / Barbara Baert (Hg.): Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages. Turnhout 2007, dort vor allem Christine Sciacca: Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts, S. 161–72, S. 181–190.



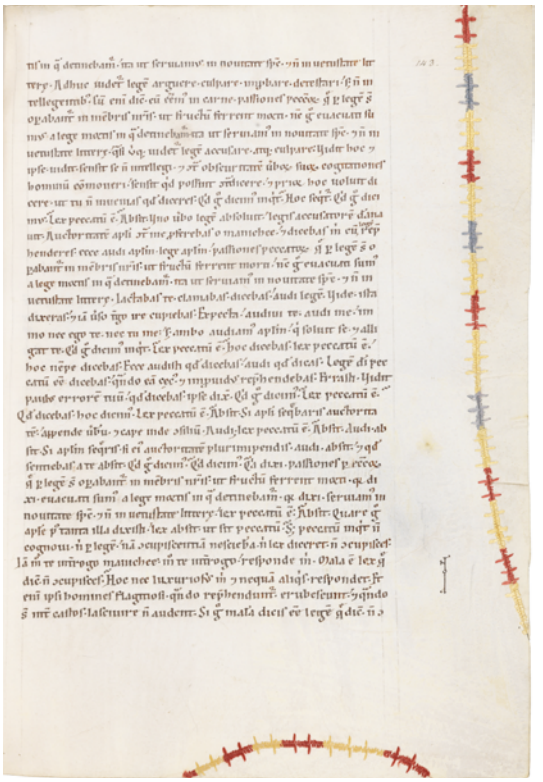


Abb. 7, 8: Engelberg, Stiftsbibliothek Cod. 16 (Augustinus, Engelberg 1143–1178), foll. 130r, 143r



Abb. 9: Schaffhausen, Stadtbibliothek Min. 97, 14. Jahrhundert, fol. 207r

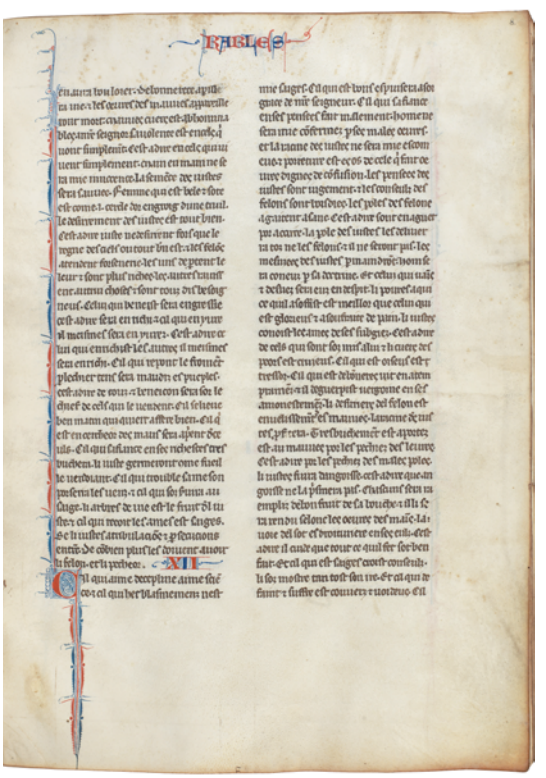


Abb. 10: Bern, Burgerbibliothek Cod. 28 (Bibelteilband, Frankreich, 2. H. 13. Jh.), fol. 8r

Fazit

Gleich in mehrfacher Hinsicht – Buchtyp, Aufbau, Ausstattungsaufwand, Schrift, Einband, Pergament mit stilisierten Nähten – scheint das Berthold-Sakramentar die Herrlichkeit einer vergangenen Zeit heraufzubeschwören. Zwar befand sich das Kloster bereits auf dem Weg in den Niedergang, die Zeiten des Welfenpatronats waren zu Ende, die Zukunft unter den Staufern ungewiss. Abt Berthold lag jedoch daran, sich der eigenen Vergangenheit zu versichern, und er tat dies in einer Weise, die sowohl ihn selbst als auch die von ihm in Auftrag gegebenen Werke sehr profiliert darstellt. Die Tendenz zur Archaisierung ist typisch für Prachtcodices des frühen 13. Jahrhunderts (vgl. zum Beispiel das Missale Rossianus 181), in dieser Konsequenz und auf diesem ausstatterischen und künstlerischen Niveau im Berthold-Sakramentar aber einzigartig. Zumal es als einziges einen Buchtyp vertritt, der in seiner liturgischen Form überholt war. Entsprechend fallen die Benutzungsspuren aus – in zweifachem Wortsinn.

Die Frage, die sich jetzt zwangsläufig stellt, ist die: Gehört auch der extrem charakteristische, singuläre Stil des Bertholdmeisters in diesen Zusammenhang? Es handelt sich dabei, dies sei noch einmal in Erinnerung gerufen, um einen Stil, der sich bislang den Versuchen der Herleitung hartnäckig widersetzt hat. So eindeutig sein Fortleben innerhalb des Weingartener Skriptoriums belegbar ist, so unmöglich scheint es, die Herkunft des Malers und seiner Formsprache dingfest zu machen.

Nach allem bisher Gesagten ist gut vorstellbar, dass dieser Stil deshalb nicht herzuleiten ist, weil wir ihn aus unserem heutigen Blickwinkel sehen. Wir empfinden die stechenden Blicke, die Psychologisierung von Mimik und Gestik, die Torsionen und Windungen als fortschrittlich, geradezu modern. Aber wollten und sollten sie das sein – oder war es nicht eine archaisierende Absicht, die den Maler auf wohlgemerkt ältere byzantinische Vorlagen verwies, ihn die „modischen" Channel-Style-Ranken ins Hieratische steigern und verschwenderische Gold- und Silbergründe zu emaille- und nielloartiger Pracht perfektionieren ließ? Nun war er, woher er auch immer kam, eindeutig ein Meister seiner Zunft, und derart vollkommene Werke üben häufig eine Art Sogwirkung aus, so dass dieser Stil, den man durchaus als retrospektiv interpretieren könnte, zugleich innerhalb des Skriptoriums zu einem Wegweiser wurde – und es dem Kunsthistoriker des 21. Jahrhunderts noch einmal schwerer macht, ihn nicht als „innovativ" zu begreifen.

Das Berthold-Sakramentar ist offenbar in kalkulierter Absicht und mit einer Prachtentfaltung, die wahrlich an die spätbarocke Klosterherrlichkeit vor der Säkularisierung gemahnt, aus der Zeit gefallen. Dass es für uns heutige Betrachter zumindest stilistisch in eine andere Richtung gefallen zu sein scheint, als es – nach der hier vorgeschlagenen Lesart – der Maler, vermutlich gemäß Weisung seines Auftraggebers Abt Berthold, beabsichtigt hat, konnten die beiden nicht ahnen. Vielleicht hätte es sie ja amüsiert.

Bildrechte: Abb. 1–7 Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotosammlung; Abb. 8–12 Admont, Benediktinerstift.

TRANSFER

MICHAELA SCHULLER-JUCKES

Encounters in Books

Superregional Collaboration in Illuminated Manuscripts Around 1300

The mobility of scribes and illuminators, and the cultural transfer this involved, has received growing attention in recent research.[1] Material from the universities of Bologna and Paris implies an intensification of exchange processes across Europe in the second half of the thirteenth century.[2] No less dynamic was the situation in Languedoc and its capital Toulouse, where the legally focussed university flourished in the late thirteenth century.[3] This attracted illuminators from the north, as well

* The present article is mainly based on research from the project „The Illuminated Manuscripts in the University Library of Graz. 1200–1300“ (P 26237), funded by the Austrian Science Fund (FWF). – I would like to thank Tim Juckes for translating the text into English.

1 See: Maria Alessandra Bilotta (ed.): Medieval Europe in Motion. The Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th–15th centuries). Palermo 2019 (with extensive further literature).

2 Drawing on sources and manuscripts connected to the universities of Bologna and Paris, various studies have already shown the lively nature of exchange among illuminators and scribes in Europe in the period. See among others: Gerhard Schmidt: Beobachtungen über die Mobilität von Buchmalern im 14. Jahrhundert. In: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Sprawozdania 96 (1978), pp. 35–39, reprinted and slightly modified in 2003 and 2005 as: Beobachtungen betreffend die Mobilität von Buchmalern im 14. Jahrhundert, in: Codices manuscripti 42/43 (2003), pp. 1–25, and in: Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke. Vol. 2, ed. by Martin Roland, Graz 2005, pp. 65–87; Frank P. W. Soetermeer: À propos d´une famille de copistes. Quelques remarques sur la librairie à Bologne aux XIIIe et XIVe siècles. In: Studi medievale ser 3, 30 (1989), pp. 425–478; Richard H. Rouse / Mary A. Rouse: Wandering Scribes and Travelling Artists: Raulinus of Fremington and His Bolognese Bible. In: A Distinct Voice: Medieval Studies in Honor of Leonard E. Boyle, O. P., ed. by Jacqueline Brown / William P. Stoneman, Notre Dame (IN) 1997, pp. 32–67; Susan L'Engle / Robert Gibbs: Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections. Exhibition Catalogue, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 Nov.–16 Dec. 2001; Alison Stones: Gothic Manuscripts 1260–1320. 2 vols., London / Turnhout 2013 and 2014 (A Survey of Manuscripts Illuminated in France); Karl-Georg Pfändtner: Die Anziehungskraft der Universitäten. Quellen zu Migrationsbewegungen von Schreibern und Buchmalern in der mittelalterlichen Boom-Region Bologna. In: Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit, ed. by Christine Beier / Evelyn Theresia Kubina, Vienna / Cologne / Weimar 2014, pp. 45–65.

3 On the University of Toulouse: Cyril Eugene Smith: The University of Toulouse in the Middle Ages. Its Origins and Growth to 1500 A.D., Milwaukee 1958, here p. 73. On manuscripts from Toulouse, see, among others: Jean Porcher / Paul Mesplé (ed.): Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc, VIIe-XVIe siècles. Toulouse 1954; Marcel Durliat (ed.): Trésors d'enluminure en Languedoc. Toulouse 1963; Maria Alessandra Bilotta: Nuovi materiali per lo studio della produzione miniata tolosana: il ritrovamento di un bifolio staccato proveniente da un Liber Sextus del XIV secolo. In: Segno e Testo 8 (2010), pp. 265–283 (with much further literature); Stones, Gothic Manuscripts I/1 (cit.

as from Italy and Spain,[4] who specialized in legal manuscripts and ushered in a period of stylistic diversity in local book painting. At the same time, southern French illuminators were active in other regions, such as Bologna, and with similar consequences. The colourful collaborations that could emerge from such circumstances are revealed by a well-known series of manuscripts from Durham Cathedral Library and the Fitzwilliam Museum in Cambridge: the works' rich decoration was created by several illuminators from Upper Italy, Southern France, and probably England – the latter being the so-called 'Jonathan Alexander Master'; the artists were involved in the various manuscripts to different degrees and in changing constellations.[5]

My purpose here is to examine several less known examples of joint ventures between French and Italian illuminators – in order to cast light on the diverse forms of collaboration, the wide-ranging effects of multiculturalism on the appearance of manuscripts, and the closely knit character of transnational networks in book production.

Collaboration with limited interaction: The *Apparatus* of Innocent IV in Brussels

The first codex is an *Apparatus* of Innocent IV from the Bibliothèque Royale in Brussels. Its scribe was a certain Johannes from the town of Carhaix in West Bretagne, whose commemorative inscription dates his work to 1290: *Explicit apparatus domini Innocencii pape quarti per manum Iohannis dicti Ira de Karahes anno domini m.cc.non-*

n. 2), pp. 42–43; ead., Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 163–246; Maria Alessandra Bilotta: Nuovi elementi per la storia della produzione e della circolazione dei manoscritti giuridici miniati nel *Midi* della Francia tra XIII e XIV secolo: alcuni frammenti e manoscritti ritrovati. In: Bilotta, Medieval Europe (cit. n. 1), pp. 319–392 (with much further literature).

4 On legal manuscripts from Catalonia, see: Susanne Wittekind: Besitz und Überlieferung illuminierter Rechtshandschriften in Katalonien. In: Rechtshandschriften des deutschen Mittelalters. Produktionsorte und Importwege, ed. by Patrizia Carmassi / Gisela Drossbach, Wiesbaden 2015, pp. 321–362, figs. 6–8 (with further literature).

5 The name 'Jonathan Alexander Master' was introduced by Robert Gibbs and goes back to the art historian Jonathan J. G. Alexander, who dedicated a first short study to this illuminator; see Jonathan J. G. Alexander: An English Illuminator's Work in some Fourteenth-Century Italian Law Books at Durham. In: Medieval Art and Architecture at Durham Cathedral (The British Archaeological Association: Conference Transactions for the Year 1977, 3), London 1980, pp. 149–153, and Robert Gibbs: The Jonathan Alexander Master. In: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law (cit. n. 2), pp. 159–160. The Jonathan Alexander Master was involved in the illumination of the following manuscripts: Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean 136 (Gregory IX, *Decretales*, with glossa ordinaria of Bernardo Botone da Parma); Durham, Cathedral Library, MS C.I.3 (Justinian, *Digestum novum,* with glossa ordinaria of Accursius), MS C.I.6 (Justinian, *Codex*, with glossa ordinaria of Accursius), MS C.I.9 (Gregory IX, *Decretales*, with glossa ordinaria of Bernardo da Parma); London, Lambeth Palace Library, MS 233 (Vaux-Bardolf Psalter); see Robert Gibbs: The Jonathan Alexander Master and The Durham Cathedral Set of Bolognese Law Texts. In: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law (cit. n. 2), pp. 159–164, 172–204, cat. nos. 12–14; Richard Gameson: Manuscript Treasures of Durham Cathedral, London 2010, pp. 112–115, cat. no. 27.

agesimo die sabbati post vincula sancti Petri.[6] The manuscript contains five miniatures and accompanying coloured initials, which were produced by three different illuminators (pl. 1a, 1c-d). Those at the beginning of Liber III on fol. 170r (pl. 1a) come from a northern French painter, who showed a preference for tile-like backgrounds in red and blue, set in architectural framings. He covered his figures in plastically modelled garments with varied folds, including bowl and pipe forms, while the borders have undulating lines and c-forms that are emphasized with black or white contours. Hair is generally curled and shows black outlining with a brownish-grey wash; complexions are pale with black details and delicate pink highlights for lips and cheeks. Gerhard Schmidt identified a further work of this illuminator in a *Digestum vetus* manuscript from the University Library of Graz (Cod. 32, pl. 1b), which I will return to shortly.[7] He also argued for a direct workshop connection to the richly decorated Soissons prayer book in New York, which was produced in Amiens in the 1280s–90s.[8] Alison Stones has since suggested that the illuminator came from Paris and has convincingly expanded his oeuvre with reference to a legal manuscript now in Troyes.[9]

---

6 Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. 21190, fol. 275rb; see Camille Gaspar / Frédéric Lyna: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. I, Paris 1937, pp. 200–201, cat. no. 86, pl. XLII (fol. 170r) and Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 234 f., cat. no. VII–35, figs. 467–470, 472.

7 Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), pp. 6–13, fig. 16; id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), pp. 70–77, fig. 16.

8 New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 729, Psalter Hours of Yolande de Soissons; on this manuscript, see, among others, Karen Gould: The Psalter and Hours of Yolande de Soissons, Cambridge (MA) 1978; François Avril: Psautier-livre d'heures de Yolande de Soissons. In: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328. Exhibition Catalogue, Paris, Galeries nationales du Grand Palais 17.3.–29.6.1998, Paris 1998, pp. 298–300, cat. no. 202, with fig.; Stones, Gothic Manuscripts I/2 (cit. n. 2), esp. pp. 230–239, cat. no. III–33. – Among the close analogies, Schmidt noted the figures, architectures, and also the frame corners with armorial shields that are found in both the miniature from Cod. 32 and the manuscript of Yolande de Soissons; see Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), pp. 10–12, fig. 17; id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), pp. 73–75, pl. 4, fig. 17.

9 Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 89, Innocent IV, *Apparatus*, fol. 266r. According to the colophon, it was written by *Henricus de Taulayo*: *Explicit summa Innocencii quarti dies lune in conversione sancti Pauli ad fidem, de manu Henrici britonis de Taulayo* (Taulé); see Stones, Gothic Manuscripts I/1 (cit. n. 2), pp. 78, 140 and II/1 (cit. n. 2), pp. 234 f., cat. no. VII–35, figs. 469, 471. The attribution of the decoration of Ms. 89 to the Méliacin-Master, as suggested by Richard and Mary Rouse, is made doubtful by stylistic differences; see Richard H. Rouse / Mary A. Rouse: Illiterati et uxorati. Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200–1500. Vol. 2, Turnhout 2000, p. 51 and Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 234 f., cat. no. VII–35. – Stones also argued for stylistic connections between the group of northern French miniatures in Graz, Brussels, and Troyes, and the book painting of the second painter of the manuscript lat. 8936 in the Bibliothèque nationale de France in Paris (Justinian, *Corpus Iuris Civilis*), although the figures of the Parisian manuscript are significantly stiffer and less strongly modelled (Stones, Gothic Manuscripts I/1 [cit. n. 2], p. 78 and II/1, 234 f., cat. no VII–35; for lat. 8936, see François Avril, Jean-Pierre Aniel, Mireille Mentré, Alix Saulnier, Yolanta Załuska: Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique [Bibliothèque nationale de France]. Paris 1982, p. 86, cat. no. 102, pl. L). Stones furthermore connected the *Digestum vetus* of Justinian in Gonville and Caius College in Cambridge (Ms. 8/8, Justinian, *Digestum vetus*) with the northern French group, an

A further group of miniatures from the Brussels *Apparatus* shows a completely different character and is probably the work of two illuminators with a common origin in Southern France (pl. 1c-d).[10] Characteristic are the rigid figures with large staring eyes, rosy cheeks and eyelids, white highlighting around facial features and hands, as well as seated figures with strikingly elongated upper bodies. Like the northern French illuminator, these painters clearly specialized in legal manuscripts. One of them, namely the painter of the miniature for Liber II on fol. 96r (pl. 1d), was also involved in at least five further manuscripts, some of which show relations to the early work of the Jonathan Alexander Master: an *Apparatus super quinque libros decretalium* of Innocent IV in the Peterhouse Library of Cambridge;[11] a *Digestum novum* of Justinian, now in Gonville and Caius College in Cambridge (pl. 1e);[12] a *Speculum Iudiciale* of Guilelmus Durantis and a *Liber sextus decretalium* of Bonifatius VIII in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich;[13] and, finally, an *Inforti-*

attribution that – in the light of differences in ornament, figural forms, and approach to clothing – still needs some further investigation (see Stones, Gothic Manuscripts I/1 [cit. n. 2], 78; for Ms. 8/8 see also Susan L'Engle: MS 8/8, in: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law [cit. n. 2], pp. 212–215, cat. no. 17, where this manuscript is localized, with reservations, to Southern France). The question, finally, of whether the work of the northern French painter of the Graz, Brussels, and Troyes manuscripts culminated in the illumination of lat. 3898 in the Bibliothèque nationale de France, as Stones suggested, must also remain open – particularly as the ornament, faces, very long bodies, and handling of clothes show marked differences (see Stones, Gothic Manuscripts II/1 [cit. n. 2], p. 235, cat. no. VII–35 and II/2, p. 154, figs. 304, 317, 318; on this manuscript, see also Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 [cit. n. 2], pp. 5–6, figs. 6–8; id., Mobilität von Buchmalern 2005 [cit. n. 2], pp. 68–70, figs. 6–8).

10 Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. 21190, fols. 2r (Liber I, pl. 1c), 96r (Liber II, pl. 1d), 220r (Liber IV) and 231v (Liber V). – The stylistic localization of these miniatures to Southern France comes from Gerhard Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), p. 9, fig. 18, and id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), p. 70–73, fig. 18); the miniatures are also mentioned by Alison Stones: Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 234–235, cat. no. VII–35, figs. 467, 468, 470, 472.

11 Cambridge, Peterhouse, Ms. 80; for this manuscript, see Nigel Morgan / Stella Panayotova / Suzanne Reynolds: A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Part II/1: Italy & the Iberian Peninsula. London / Turnhout 2011 (Illuminated Manuscripts and Incunabula in Cambridge), pp. 290–291, cat. no. 172, with figs. of fols. 87r and 153v.

12 As already suggested by Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), p. 235, cat. no. VII–35. – Cambridge, Gonville and Caius College, Ms. 10/10; on this manuscript, see Robert Gibbs: The Jonathan Alexander Master, and his entry in: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law (cit. n. 2), pp. 159, 207–211, cat. no. 16, pl. 16a–g; Gibbs localized the manuscript to Southern France and identified connections with an earlier stage of the Jonathan Alexander Master's work.

13 As already suggested by Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), p. 235, cat. no. VII–35. – Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9502 and Clm 28472; see Ulrike Bauer-Eberhardt: Fragliche Miniaturen in München. Der sog. Jonathan Alexander Master. In: Rivista di storia della miniatura 17 (2013), pp. 70–74, pl. VI, figs. 1–5 and ead.: Die illuminierten Handschriften französischer Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek (Vom 10. bis zum 14. Jahrhundert). 2 vols., Wiesbaden 2019 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Vol. 7), pp. 228–230, cat. no. 204, pl. 319, who localized the manuscripts to Southern France and identified connections with the early work of the Jonathan Alexander Master.



pl. 1a: Illustration for Liber III. *Apparatus* of Innocent IV. Northern French illuminator, around 1290/1300. Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms 21190, fol. 170r



pl. 1b: Illustration for Liber I. *Digestum vetus* with gloss of Accursius. Northern French illuminator, around 1290/1300. Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 32, fol. 5r



pl. 1c: Illustration for Liber I, see pl. 1a, southern French illuminator, around 1290/1300, fol. 2r



pl. 1d: Illustration for Liber II, see pl. 1c, fol. 96r



pl. 1e Illustration for Liber VII. Justinian, *Digestum Novum*. Southern French illuminator, around 1300. Cambridge, Library of the Gonville and Caius College, Ms 10/10, fol. 139r





pl. 2a: Illustration for Liber I. Justinian, *Codex*. Southern French illuminator, around 1290/1300. Schlägl, Premonstratensian Monastery, Library, Cod. 4, fol. 5v

pl. 2b: Illustration for Liber IX, see pl. 2a, fol. 267r

atum of Justinian in Bruges[14]. Closely related to this group is furthermore a *Codex Justiniani* from the monastery library in Schlägl in Upper Austria, which – despite its rich decoration – has attracted very little art-historical attention (pl. 2a-f).[15] The connections are apparent in the framing elements, foliage, and figures, which are once again striking for their bulging eyes, red cheeks and eyelids, seated figures with elongated upper bodies, and white highlighting of individual features.

The Brussels *Apparatus* is the only known codex where the two painters from Southern France appear together with the northern painter. Signs of artistic interaction are very limited, yet not completely absent. Occasionally the southern painters adopted gothicizing architectural elements that contrast with their standard repertoire, which was largely confined to simple round-arch arcades: notable examples occur on fol. 2r (pl. 1c) and 220r, where the rowed gables with integral trefoil arcade show ogival forms similar to that deployed by the northern painter on fol. 170r (pl. 1a), albeit rendered in an idiosyncratic manner and with a local touch. This pattern and the novelty at that time of the crocketed ogees – which only spread beyond England in the early fourteenth century[16] – make it highly probable that the southern painters took the motif from the work of their northern colleague. It also raises the possibility of a delay between the activity of scribe and illuminators; a further delay between the interventions of the northern and southern illuminators seems equally plausible.

14 As already suggested by Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), p. 235, cat. no. VII–35. – Bruges, Bibliothèque Publique, Ms. 352, see Laurent Busine / Ludo Vandamme: Le vaste monde à livres ouverts. Manuscrits médiévaux en dialogue avec l'art contemporain. Bruges 2002, p. 153, cat. no. 34, with an illustration.

15 Schlägl, Premonstratensian Monastery, Library, Cod. 4. – Kurt Holter, by contrast, localized the manuscript to Bologna, see Kurt Holter: Buchkunst in den alten Klöstern des Machlandes und Mühlviertels. In: Das Mühlviertel. Oberösterreichische Landesausstellung, Vol. 2: Beiträge. Linz 1988, pp. 404–405 (with ill.); reprinted: id.: Buchkunst–Handschriften–Bibliotheken. Beiträge zur mitteleuropäischen Buchkultur vom Frühmittelalter bis zur Renaissance, ed. by Georg Heilingsetzer / Winfried Stelzer, Vol. 2, Linz 1996 (Schriftenreihe des Oberösterreichischen Musealvereines, Gesellschaft für Landeskunde 15/16), pp. 1092–1093 (with ill.).

16 I am grateful to Paul Binski for this observation.



pl. 2c–f: see pl. 2a, details of fols.
4v (c), 3r (d–e), 157v (f)







Close collaboration: The *Liber sententiarum* in the Bibliothèque Mazarine in Paris

The second case study demonstrates a greater desire for homogeneity. It is a *Liber sententiarum* of Petrus Lombardus, now in the Bibliothèque Mazarine in Paris, and was – as with the first case study – the work of three illuminators (pl. 3, 4a-c).[17] The codex is bound in quinions and written in *littera bononiensis*. Its rich pen-flourishing reveals numerous close parallels to Bolognese illumination around 1300, although some of these forms can also be found in southern French codices. Important sections of the text begin with coloured initials showing human figures and animals, from which foliate tendrils extend into the margins and between columns. Much of this decoration comes from a northern Italian painter, who probably worked in Bologna (pl. 4c, see also the article of Beatrice Alai, p. 137, fig. 15).[18] A second painter, responsible for only four initials in the Mazarine manuscript (fols. 111r, 112r − pl. 4b, 113v, 115r), was a prominent Bolognese illuminator at that time and the leading artist of the famous bible lat. 18 in the Bibliothèque nationale in Paris, a key work for Bolognese illumination.[19] The main painter in the Mazarine manuscript, however, was a third illuminator, responsible not only for the figural initials and their foliage, but also for the rich decoration at the beginning of each book (pl. 3, 4a). He was − as Marie-Thérèse Gousset and Alison Stones have suggested − a master with a southern French background, whose style is characteristic for illumination in Languedoc around 1300.[20]

---

17 Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 766; for this manuscript, see Marie-Thérèse Gousset, Cat. No. 116, in: Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Exhibition Catalogue, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15.4.2000–16.7.2000, ed. by Massimo Medica, Venezia 2000, pp. 361–365, cat. no. 116, with two figs.; Pfändtner, Anziehungskraft der Universitäten (cit. n. 2), p. 58.

18 Book painting from this artist can be found on the following leaves, among others: fols. 3v, 6v, 10r, 11v, 15v, 16v, 17v, 18v, 19v. Marie-Thérèse Gousset assumed that the same illuminator decorated fol. 322r of the Bible of Clement VII in Paris (Bibliothèque nationale de France, lat. 18), which – in my view – is made doubtful by various stylistic differences (such as the execution of faces and hands); see Gousset, Cat. Nos. 113, 116 (cit. n. 17), pp. 352–356, 361–365, cat. nos. 113, 116. Beatrice Alai, by contrast, suggests in her contribution to the present volume that the painter can be identified as the master of the gospels in the bible of Fra Enrico de' Cerchi (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9), see p. 137.

19 For this bible, see (among others) Gousset, Cat. No. 113, in: Duecento (cit. n. 17), pp. 352–356, cat. no. 113, with three figs.; Paolo Cova: Nuovi Studi sulla miniatura delle matricole e degli statuti delle confraternite medievali bolognesi. In: Rivista di storia della miniatura XIV (2010), pp. 81–97, here pp. 84–85, who sees Antolino di Rolando (il Cicogna) as the main master of this project.

20 Gousset, Cat. No. 116 (cit. n. 17), pp. 361–365, cat. no. 116, with two figs.; Stones, Gothic Manuscripts I/1 (cit. n. 2), p. 76. − Alison Stones convincingly connected the painting style of this illuminator with underdrawings in the intercolumn and on the margins of fol. 77r of a medical manuscript, which she dated to ca. 1290–1300 and localized to Béziers or Montpellier (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 6917, Avicenna, five books of medicine in Latin); she also referred to similarities to the foliate scroll work on the bas-de-page of fol. 1r of a *Biblia latina* in the Biblioteca Vaticana (Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 17), see Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 179–180, cat. no. VII–7, ill. 344. − Stones also assumes that further southern



pl. 3: Illustration for Liber II. Petrus Lombardus, *Liber sententiarum*. Southern French illuminator, around 1300. Paris, Bibliothèque Mazarine, Cod. 766, fol. 72v

The work of this last painter from the Mazarine manuscript can be expanded with reference to a previously unknown fragment from a *Digestum vetus* manuscript (beginning of Liber VI), now in Plzeň/Pilsen (pl. 5), which he provided with a miniature and initial, as well as tendril and drollery decoration.[21] Typical for his ornamental motifs are the small gilded rectangles within letters, triple-dot decoration,

French manuscripts come from this illuminator or his close circle: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8926 (Guillelmus de Mandagoto, *Super electionibus*), fol. 201r; and Venice, Biblioteca Marciana, Lat. IV, 109 (2434) (Gregory IX, *Decretales*), see Stones, Gothic Manuscripts II/1 (cit. n. 2), pp. 179–181, cat. nos. VII–7–8, figs. 344–346. Significant formal and stylistic differences, however, mean that this last question requires further investigation.

21 Pilsen / Plzeň, Library of the West Bohemian Museum / Knihovna Západočeského muzea v Plzni, 510 B 057, *Digestum vetus*, Liber V and VI, with glosses, size: 34,7 × 24,4 cm.



pl. 4a: Petrus Lombardus, *Liber sententiarum*. Southern French illuminator, around 1300. Paris, Bibliothèque Mazarine, Cod. 766, fol. 124v





pl. 4b–c: see pl. 4a, Italian illuminators, around 1300, details of fols. 112r (b), 193r (c)



pl. 5: Illustration for Liber VI. *Digestum Vetus*, Liber V and VI. Southern French illuminator, around 1300. Plzeň, Knihovna Západočeského muzea v Plzni, 510 B 057

and long white threads with blossomed conclusions in initials and initial fields. Notable features of his figures include elongated heads with broad foreheads, long straight noses, protracted eyelids that often reach to the temples, and rosy cheeks and eyelids. Hands and facial features are accentuated through the deployment of white lines or rows of dots and circles. The modelling of clothing, hair, and animal furs shows sparing application of colour with limited gradations and black and/or white lines for contours and internal structuring. Some of these characteristics – albeit with differences of quality – are also found in the aforementioned miniatures from Southern France, especially those of the Schlägl manuscript (pl. 2a–f).[22]

22 Striking parallels between the Mazarine and the Schlägl Codices are found in the foliate

In contrast to the Brussels manuscript – where the groups of miniatures seem to have been executed independently from one another – the southern French master of the Petrus Lombardus manuscript tried to adapt his style to the work of the two Italians (pl. 3, 4a).[23] This is shown – for example – by the pointy leaf-lobes, which were very common in Italy, but not in Southern France. The same is true of the fine threads in ink, which grow out of painted tendrils and have curled and pointed ends. Artistic interaction is perhaps most clear in the greenish complexions that were typical for Bolognese but not for Southern French book painting at this time, and that are found here in the work all three illuminators.

These stylistic choices are not the only evidence that the French painter collaborated directly with the Italians – i.e. within a working group active at the same place and time. The manner of labour division points in the same direction, with the Italians and the Frenchman essentially alternating in the illumination of gatherings: the Frenchman was involved in the gatherings 13, 17, 18, and 21–25, while the work of the first Italian artist is found in the gatherings 1–11, 14–16, 19–20; the twelfth gathering contains initials from both Bolognese illuminators. On some occasions, there was collaboration within gatherings: the richly decorated pages at the beginning of Liber II (fol. 72v, gathering 8) and III (fol. 131v, gathering 14) were the work of the French master, but belong to the gatherings that were otherwise illuminated by the Italians.[24] The procedure with colouring is also revealing: all three painters seem to have had very similar colours at their disposal, but deployed these with varying emphasis according to their backgrounds – the French artist makes greater use of dark pink, mid-blue, and the combination of mid- and dark blue (pl. 3, 4a), while the Italians more readily deployed light purple and pink (pl. 4b, c). As for the place of production, this is implied by various other forms of evidence: the binding of the gatherings into quinions, the Bolognese character of the pen-flourishing, the involvement of two Italians in the illumination, and the script – all this suggests that the manuscript was made in Italy with the collaboration of an emigrant Frenchman.

Overlapping contributions: The *Digestum vetus* in Graz

My third and final example once again features three illuminators from different backgrounds, but shows the various regional styles merging in a completely different way. It is the aforementioned *Digestum vetus* (Cod. 32) from the University Library of Graz, which was part of the legacy of Ulrich of Albeck, bishop of Seckau

scrolling of the bas-de-page (compare pl. 3 with pl. 2d–f), the white three-point motifs on clothing, and the elongated faces with broad foreheads and long, straight noses (see especially pl. 2d and pl. 3). Similar, too, is the composition of certain female heads, which share characteristically reddened eyelids and cheeks, as well as white headcloths with black contours (compare pl. 2b with pl. 3).

23 See Gousset, Cat. No. 116 (cit. n. 17), pp. 361–365, cat. no. 116, who already refers to the reinterpretation of the so-called 'primo stile' by the southern French illuminator.

24 See the counting of gatherings in Gousset, Cat. No. 116 (cit. n. 17), pp. 361–365, cat. no. 116: in the last paragraph of p. 363, the 'VII [c.72r]' should be corrected to 'VIII [c.72r]' and 'XII [cc.120–129]' to 'XIII [cc.120–129]'.

from 1417 to 1431.[25] The manuscript contains 25 miniatures and coloured initials, as well as marginal drolleries and numerous pen-flourished initials. The miniature at the beginning of the first book (*De iustitia et iure*) on fol. 5r (pl. 1b) comes from the northern French illuminator whom we already know from my first example, the Brussels manuscript (pl. 1a). It shows an iconography that was widespread only in the north of France and so acts as further confirmation of the painter's origins: a crowned, cross-legged ruler orders the burning of books in a fire beneath him, while the gestures of the four tonsured clerics on the right imply an advisory role.[26] The arms in the corner shields could not yet be identified and were possibly painted over other, older coats of arms.[27]

The remaining 24 miniatures (pl. 6a–6d), along with numerous drolleries and marginal scenes, were executed by two further painters, who were originally localized to Northern Italy, probably Padua or Venice, by Gerhard Schmidt.[28] The first illuminator was substantially responsible for all but one of the miniatures and the marginal drolleries (pl. 6a, 6c–d);[29] the second illuminator executed the harvesting scene in

25 Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 32; see Anton Kern: Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz. Vol. I, Leipzig 1942, p. 12, and Michaela Schuller-Juckes, Cod. 32. In: Michaela Schuller-Juckes and Evelyn Kubina: Die illuminierten Handschriften in der Universitätsbibliothek Graz: 1225–1300. Wien (in print) (Denkschriften der philosophisch historischen Klasse. Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe V: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln in Österreich außerhalb der Österreichischen Nationalbibliothek, ed. by Michael Viktor Schwarz).

26 The scene has been subject to various interpretations: the books can either be understood as the old obsolete law, which is now replaced by a new one (with thanks to Susan L'Engle for this observation), or as emblematic of the ruler's duty to distinguish between right and wrong, legal and illegal; see Thomas Werner: Den Irrtum liquidieren. Bücherverbrennungen im Mittelalter. Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 225), pp. 168–171, fig. 22, and François Garnier: L' Ane à la lyre. Sottisier d'iconographie médiévale, Paris 1988, pp. 156–158.

27 They show the following devices: on the left above, three silver drinking horns in a red field; on the right above, a silver field with a red horizontal zigzag; on the left below, three red drinking horns in a silver field; in the right below, a red field containing a silver lion with two tails and a crown.

28 Schmidt, Mobilität von Buchmalern 1978 (cit. n. 2), p. 37.

29 Fol. 3ra *Constitutio omnem* (constitution of 16 December 533 for legal scholars; on the miniature's corners, the following, as yet unidentified armorial shields were added: above left, a gold field with rampant, right-facing, green lion with griffin's head [?]; above right, a gold field with blue bar, accompanied by parallel pairs of thinner blue lines; below left, a white field holding a cross pattée with double-notched ends [partly worn and with white overpainting]; below right, a white field with right-facing, rampant red lion with a single white flower on its upper body), fol. 17va (Liber II) *De iurisdictione*, fol. 35ra (Liber III) *De postulando*, fol. 49ra (Liber IV) *De in integrum restitutionibus*, fol. 71rb (Liber V) *De iudiciis: Ubi quisque agere vel conveniri debeat*, fol. 86rb (Liber VI) *De rei vindicatione*, fol. 106vb (Liber VIII) *De servitutibus*, fol. 118ra (Liber IX) *Si quadrupes pauperiem fecisse dicatur*, fol. 129vb (Liber X) *Finium regundorum*, fol. 141va (Liber XI) *De interrogationibus in iure faciendis et interrogatoriis actionibus*, fol. 149va (Liber XII) *De rebus creditis si certum petetur et de condictione*, fol. 164va (Liber XIII) *De condictione furtive*, fol. 174vb (Liber XIV) *De exercitoria actione*, fol. 182vb (Liber XV) *De peculio*, fol. 191vb (Liber XVI) *Ad senatus consultum Velleianum*, fol. 199va (Liber XVII) *Mandati vel contra*, fol. 212rb (Liber XVIII) *De contrahenda emptione et de pactis inter emptorem et venditorem compositis et quae res venire non possunt*, fol. 224ra (Liber XIX) *De actionibus*



pl. 6a: Illustration for Liber IV, see pl. 1b, Bolognese illuminator (on underdrawings of a northern French illuminator), around 1290/1300, fol. 49r



pl. 6b: Illustration for Liber VII, see pl. 6a, fol. 92r



pl. 6c: Illustration for Liber XI, see pl. 6a, fol. 141v



pl. 6d: Illustration for Liber XXII, see pl. 6a, fol. 253r

empti venditi, fol. 235vb (Liber XX) *De pignoribus et hypothecis et qualiter ea contrahantur et de pactis eorum*, fol. 242va (Liber XXI) *De aedilicio edicto et redhibitione et quanti*

Liber VII (pl. 6b) and collaborated on the drolleries.[30] Typical of the work of both artists are their light, radiant colours, which are often applied in wash and include light pink, green, blue-grey or blue-violet, as well as a strong orange-red and an ochre with shimmering gold. The miniatures have characteristic frames with light-yellow inner contours showing rectangular fields of gilding and thin outer frames in light-blue and light-pink. The drapery folds are created simply by darker lines with local colour, and without any further attempts at plastic modelling. The main illuminator used blue backgrounds with white threads, nets of trefoils or squares with crosses in red and white (pl. 6a, 6c–d). The faces have light-beige complexions with some green shadowing and slightly pinkened cheeks. In contrast to this, the second illuminator's harvesting scene (pl. 6b) shows a dark pink background and figures with different hair styles and lower hairlines, along with chubby, pink-toned faces.[31]

While many of the characteristics of these two illuminators are suggestive of northern Italian illumination in this period, the gothically stylized facial features, elongated proportions, posture and demeanour of the figures, and the graphical precision seem closer to northern art. For this reason Schmidt later revised his initial localization from Northern Italy to Southern France, probably Toulouse.[32] Yet, in contrast to the southern French miniatures that we have seen in the Brussels and Mazarine manuscripts, no related works can be found for these painters in Languedoc – their style seems singular. An explanation is offered by the underdrawings, which are frequently visible and reveal numerous details that were planned but not executed. Some figures, like those on fols. 35r and 86r (pl. 7a–c), have draperies that were painted with little regard for the sketched folds, as can be seen particularly in the area of the elbows and stomachs; this can also be seen on borders, where the underdrawings show undulating ear-, and volute-shaped outlines – in contrast to the executed forms with their straight or pointed-oval lines. But it was not only the draperies that the painter modified: he took a similar approach to physical features, such as the fingers on fol. 17v (pl. 7d) that he shortened significantly. A still more dramatic change comes in a scene with three figures pushed to the left of the field, where a further figure was probably intended, but never executed − a sketched foot can be seen in the lower frame (pl. 6d). On some occasions, the painter misunderstood the preliminary drawing. This is the case with the tonsured figure on the left of fol. 182v, the back of whose head is disproportionately large; or with the two rulers on fol. 191v, who show marked anatomical irregularities and in one case (the right-hand figure) seems neither to be sitting nor standing.

---

minoris, fol. 253ra (Liber XXII) *De usuris et fructibus et causis et omnibus accessionibus et mora*, fol. 259va (Liber XXIII) *De sponsalibus*, fol. 270va (Liber XXIV) *De donationibus inter virum et uxorem*.

30 Fol. 92ra (Liber VII) *De usu fructu et quemadmodum quis utatur fruatur*.

31 See here also Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), p. 8, note 16 and id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), p. 70, note 16.

32 Schmidt received some impetus for his attribution of these miniatures to two southern French illuminators from the aforementioned Brussels legal manuscript of 1290 (Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. 21190, Innocent IV, *Apparatus*), the decoration of which – alongside the work of the northern French illuminator – also involved two book painters from Southern France; see above and Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), p. 9, note 18, and id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), pp. 70–73.









pl. 7a–d: see pl. 6a, details for fols. 35r (a–b), 86r (c), 17v (d)

The source of the underdrawings is revealed by the miniature in Book I on fol. 5r (pl. 1b), where the draperies also show borders with c-shapes and volute-like forms, and where the ruler figure shows parallels in posture and gesture with the work of the southern painter (compare pl. 8a, 9a with pl. 8b–8d, 9b). This implies that the northern French master executed not only the colour initials and the miniature at the beginning of Book I on fol. 5r (pl. 1b, 8a, 9a), but also the underdrawings for the remaining 24 miniatures (pl. 6a–6d, 7a–d, 8b–d, 9b), before these were finally painted in a more summary manner and with less tonal modelling by illuminators



pl. 8a–d: see pl. 1b and 6a, details for fols. 5r (a), 3r (b), 106v (c), 141v (d)

from a different background. A similar process seems to have taken place with the drolleries that accompany the miniatures between columns and in margins (pl. 10b). These often conclude with thin threads that reduce right down to the underdrawings, which have exactly the same leaf forms as those used by the northern French master in his coloured initials (pl. 10a). This procedure is further confirmed by an unfinished initial from the northern master on fol. 34v (pl. 10c), where the shapes of the leaves correspond to those of the drolleries (pl. 6c,d).

Deviations from underdrawings are not unusual as such – they can often be seen in French book painting.[33] Typically, the modifications are only small; in cases of more significant alterations, the involvement of different artists or a departure from the original scheme can be suspected. Yet in the case of the Graz manuscript we are dealing with more than just a plan change. The Italians' interactions with the northern French forms lead to a stylistic transformation, which gives the miniatures – with their Mediterranean shells and northern French core – a highly specific, unparalleled appearance.[34]

So, who were the two Italian artists responsible for this summary but nonetheless aesthetic interpretation of the precise underdrawings from their northern colleague? As was the case with the northern French master, comparative material casts light on the artistic milieu in which they were active. The closest parallels can be found in the miniatures of a *Liber Extra* of Gregory IX in Munich, which Ulrike Bauer-Eberhardt attributed to Bologna in the first quarter of the fourteenth century (pl. 11a–b).[35] Similarities are immediately evident in colouring and painting technique – with colour applied in thin, even layers, while folds and contours are executed with darker tones of local colour or sometimes with white or black lining. Striking analogies can also be seen in the near-identical dragons in pink, blue and orange-red sprouting up from tendrils, or in the sharp, bent stems that give way to a spreading leaf with a deep v-shaped cutting (pl. 12a–c). I could go on – for instance, with reference to the blue backgrounds and their white threading with identical pearl- and leaf-formations (pl. 12d–e), or to facial features such as the straight or slightly bent noses, full lips, and large eyes with black contours that are often left open on one side (compare pl. 6b with pl. 11a–b). It should also be stressed that the Munich and Graz codices are not the only surviving works that connect to these artists. Further, closely related Italian codices can be added to form an extended group: a Galen manuscript in Cesena (pl. 11c–d); two medical codices in Florence





pl. 9a–b: see pl. 1b and 6a, details for fols. 5r (a), 71r (b)

33 Examples can be found in: Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 359, e. g. fols. 9r, 9v, 102v, 183v, 256v (France, late 13th century); Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 355, e. g. fols. 1r, 237v, 314v, 331r (South France, around 1300); St. Florian, Monastery Library, Cod. III 2, e. g. fols. 119r, 138r, 149r (France, around 1285).

34 A similar case can be seen in the Winchester Bible (Winchester Cathedral Library, Ms. 17, and a single leaf in: The Morgan Library & Museum, MS M. 619), which was decorated ca. 1160–90, probably in two campaigns under several book painters working in different styles. As part of this process, the Master of the Genesis Initial and Master of the Amalekite (ca. 1170–90) painted over the earlier underdrawings of ca. 1160 from the Master of the Leaping Figures, and subjected them to a stylistic transformation; see Walter Oakeshott: The Artists of the Winchester Bible. London 1945, pp. 13–14, esp. pl. XX–XXV, and Nigel J. Morgan: Winchester Bible, in: Oxford Art Online.

35 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4 (Gregory IX, *Liber Extra,* with glosses); for this manuscript, see Ulrike Bauer-Eberhardt: Die illuminierten Handschriften italienischer Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek (Vom 10. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts). 2 vols., Wiesbaden 2011 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Vol. 6), pp. 190–192, cat. no. 184, figs. 148–150. – Contrary to Alison Stones' assumption, there are no close analogies between these Graz paintings and the southern French miniatures of the Brussels manuscript. See Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. 21190 (2r, pl. 1c, 96r, pl. 1d, 220r und 231v); Stones, Gothic Manuscripts I/1 (cit. n. 2), p. 78 and II/1 (cit. n. 2), pp. 234–235, cat. no. VII–35, figs. 467, 468, 470, 472.



pl. 10a–c: see pl. 1b and 6a, details for fols. 35r (a–b), 34v (c)

and Vienna; an Avicenna manuscript in Paris, a *Repertorium Decreti* in Prague and a gradual in Split.[36]

36 Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. D.XXV.I (Galeno, *Opera*, late 13th century; for this manuscript, see Fabrizio Lollini: Cat. No. 96. In: Duecento [cit. no. 17], pp. 305–307, cat. no. 96, two figs.); Florence, Biblioteca Laurenziana, Plut.73.22 (Abū Bakr Muhammad ibn Zakaryā ar-Rāzī, Medizinische Texte; for this manuscript, see Lia Brunori: Manoscritti Bolognesi del XIII e XIV secolo nella biblioteca Laurenziana. In: Rivista di storia della miniatura 3 [1998], pp. 80–82, figs. 2, 5, 6); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2286 (Abū Bakr Muhammad ibn Zakaryā ar-Rāzī, Medizinische Texte; for this manuscript, see Hermann Julius Hermann: Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento, 1. Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Leipzig 1928 [Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 2], pp. 98–99, cat. no. 65, pl. XXXV,3; Brunori, Manoscritti Bolognesi [cit. above], p. 81); Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 14392 (Avicenna, *Canones*, fol. 83v, dated: 1306; for this manuscript, see François Avril / Marie-Thérèse Gousset: Manuscrits enluminés d'origine italienne [Bibliothèque nationale de France]. Vol. 2: XIIIe siècle, Paris 1984, pp. 115–116, cat. no. 142, pl. LXXIV); Prague, Knihovna Národního muzea, XVII. A. 5 (Guilelmus Durantis, *Repertorium Decreti inter alia*; see Robert Gibbs: Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian Manuscripts. In: Il luogo ed il ruolo della cittá di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del colloquio C.I.H.A. 1990. Bologna 1992, pp. 60–61, fig. 3a–b; Pavel Brodský: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze / Catalogue of the Illuminated Manuscripts of the Library of the National Museum Prague. Praha 2000, p. 285, cat. no. 267, with ill. of fol. 51v); Split, Dominikanski samostan, sine numero (*Graduale*, Pars I, currently missing; for the manuscript, see Zdenka Munk [ed.]: Minijatura u Jugoslaviji.



pl. 11a: Illustration for Liber II. Gregory IX, *Liber Extra,* with Glosses. Probably Bologna, around 1300. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4, fol. 73r



pl. 11b: Illustration for Liber III, see pl. 11a, fol. 147v



pl. 11c: Examination of an ill person. Galeno, *Opera.* Probably Bologna, around 1300. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. D.XXV.I, fol. 69r



pl. 11d: Illustration for *Liber secretorum,* see pl. 11c, fol. 156r

Exhibition-Catalogue of the Muzej za umjetnost i obrt in Zagreb, April – June 1964 Minijatura u Jugoslaviji 1964, p. 285–286, cat. no. 15, pl. IV, fig. 25). The close relations between the manuscripts of this group are apparent in a broad range of aspects – from the backgrounds with their rolled-up, leaf-filled threads to the facial details with their full cheeks and big eyes and lips.



pl. 12a: see pl. 11a, fol. 73r



pl. 12b: see pl. 6a, fol. 3r



pl. 12c: see pl. 6a, fol. 86r



pl. 12d: see pl. 11a, fol. 147v



pl. 12e: see pl. 6a, fol. 191v

The differences between this set of Bolognese works and the Graz manuscript lie primarily in the posture, demeanour, and physique of the figures – thus in aspects that were affected by the underdrawings. While the Graz work displays strikingly graceful protagonists, the comparative miniatures have broader, stockier statures. While the demeanour and postures of the Graz figures are elegant and dynamic, the others are stiff and cumbersome. It is not possible to say where the two northern Italians completed their work for the Graz manuscript. It may have been in Southern France or indeed Italy, where the work was perhaps taken in its unfinished state. There is in any case much evidence that the preceding stages of work had taken place in Languedoc, probably Toulouse, lending support to Schmidt's second localization:[37] this is suggested, for instance, by the emphasis of *lemmata* through underlining rather than, as was usual in Italy, alphabetic references; or by the bind-

37 Schmidt, Mobilität von Buchmalern 2003 (cit. n. 2), p. 9, note 18, and id., Mobilität von Buchmalern 2005 (cit. n. 2), pp. 70–73, fig. 18.

ing of the quires into sexternions, as was typical for France and Languedoc, rather than quinions, the common form in Italy.[38]

Further indications come from the pen-flourished initials of the Graz *Digestum*, which contain two distinctive groups. The first group shows initials decorated in a minimalistic Italian style, a decor composed of a limited range of lines and pearls that can also be found in legal manuscripts made outside Italy. The second group consists of initials of French character (pl. 13a–b). These are striking particularly for the downward-growing buds and palmettes, which are often divided into small triangular fields in groupings reminiscent of birds' heads – a motif that I only know from manuscripts of southern French production. Almost identical pen-flourishing can be found in a *Summa aurea* of Henricus de Segusio in Pembroke College in Cambridge (pl. 13c) and the *Decretales* of Gregory IX in the Chapter Library of Durham Cathedral (pl. 13d).[39] Close analogies include: the bird-head motif, which appears in both manuscripts in the right-hand area of the diagonally divided inner fields; the vertical hair-needle threads on the left side of initials, from which the outermost string swings slightly to the left as it rises to a hooked conclusion; and finally, immediately below the previous motif, the lines occupied by a vertical row of three to four pearls, with the uppermost of these receiving a second pearl and a further thread. Evidence for production in Southern France is particularly strong in the case of the Pembroke manuscript: the binding of its gatherings into sexternions, the ornamental initials, marginal decoration, and miniatures can all be traced convincingly to the region.[40] The work may be from the same workshop as three legal manuscripts from Frankfurt,[41] Tours,[42] and Brussels,[43] all of which can themselves be localized in a similar manner, probably ultimately to Toulouse. The Durham manuscript (Ms. C.I.9) belongs in a similar context: its core was probably executed in Bologna or Padua, while the additions from fol. 321r onwards (including 340r; pl. 13d) were made elsewhere – perhaps in Southern France with the involvement of the Jonathan Alexander Master, among others.[44]

38 See Robert Gibbs: cat. no. 14, in: L'Engle / Gibbs: Illuminating the Law (cit. n. 2), p. 196, cat. no. 14.

39 Cambridge, Pembroke College, Ms. 183; on this manuscript: Illuminated Manuscripts Cambridge II/2 (cit. n. 11), pp. 250–251, cat. no. 337 (with ills. of fols. 1r and 113v). – Durham, Cathedral Library, Ms. C.I.9; on this manuscript: Robert Gibbs, in: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law (cit. n. 2), pp. 159–164, 182–191, cat. no. 13; Gameson, Durham (cit. n. 5), p. 112, cat. no. 26; Pfändtner, Anziehungskraft der Universitäten (cit. n. 2), p. 58.

40 In the Cambridge catalogue, Ms. 183 was localized to Italy (see Illuminated Manuscripts Cambridge II/2 [cit. n. 11], pp. 250–251, cat. no. 337, with ills. of fols. 1r and 113v), but the bindings in sexternions (gatherings 1–20) and its painted decoration imply a southern French origin.

41 Frankfurt, University Library, Barth 9 (Justinian, *Digestum vetus* cum Glossa ordinaria Accursii, see Robert Gibbs: The Jonathan Alexander Master, in: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law [cit. n. 2], pp. 159–160, note 3).

42 Tours, Bibliothèque municipale, Ms 568 (Bernardus Parmensis, *Apparatus in Decretales;* for the localization to Southern France, see the website of Enluminures [IRHT]).

43 Brussels, Bibliothèque Royale, Ms 7453 (Innocent IV, *Apparatus*).

44 Robert Gibbs, in: L'Engle / Gibbs, Illuminating the Law (cit. n. 2), pp. 159–164, 182–191, cat. no. 13.



pl. 13a–b: see pl. 1b, southern French pen-flourishing, around 1290/1300, details for fols. 13r (a), 25 (b)

pl. 13c: Henricus de Segusio, Summa aurea. France, around 1290/1300. Cambridge, Pembroke College, Ms. 183, fol. 162r

pl. 13d: Gregory IX, *Decretales.* France, around 1290/1300. Durham, Cathedral Library, Ms. C.I.9, fol. 340r

***

In conclusion I want to offer a final perspective on the *Digestum vetus* in Cod. 32 by introducing another Graz codex that forms the second part of this work – the *Digestum novum* of Cod. 63, which also bears signs of an interesting production history. The manuscript was not illuminated but contains spaces for miniatures and ornamental initials of the same size as Cod. 32; the connection is strengthened by parallels in format, layout, and binding in gatherings of six. The provenance also corresponds with the *Digestum vetus*: both manuscripts show sixteenth-century bindings from Seckau, where they arrived together as part of the legacy of Ulrich of Albeck. While the scribe of the *Digestum vetus* remains anonymous, the colophon of the *Digestum novum* states that its copyist was a person called *Johannes de Karabes britannus*. This seems to be the same Breton from Carhaix who can be found in my first example, the Brussels *Apparatus* of Innocent IV, where he was referred to as *Johannes dictus Ira de Karahes*. A further link comes from the aforementioned codex in Troyes, which was also illuminated by the northern French master, and which was copied by a Breton called *Henricus de Taulayo, Bretonus*.[45]

Is it a coincidence that two of the three manuscripts illuminated by the northern French master were written by Breton scribes, and that the *Digestum novum* was

45 For scribes from Breton, see Alison Stones: Review of Jean-Luc Deuffic, Notes de bibliologie: Livres d´heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIVe–XVIe siècles). In: Speculum. A Journal of Medieval Studies 87/3 (July 2012), pp. 862–864.

from the scribe of the Brussels *Apparatus*? Or was there some form of longer-term cooperation between the northern French illuminator and these Breton scribes – perhaps with the project as a whole under the management of the scribes – a phenomenon that has already been identified in Bolognese manuscript production?[46] If this seems perfectly plausible, then the question can only be answered with greater certainty by consulting further related material – although, even then, we remain more likely to uncover a broader spectrum of possible scenarios than any golden rule.

What the case studies here do make clear is that each manuscript represents an individual project that posed specific challenges in specific conditions. In the case of the Graz *Digestum* (pl. 1b, 6a–d, 7a–d, 8a–d, 9a–b), there was clearly significant disruption in the production process. Issues of time or money may have led to the interruption of the northern master's work and its subsequent completion by two Italians working in a different style, but nonetheless compelled or willing to engage with existing underdrawings; their normal style can be seen in other works where they had a free hand. In contrast to this scenario, the Petrus Lombardus manuscript in Paris (pl. 3, 4a–c) implies that three painters worked together in a team and impacted artistically on each other, but seemingly only within the framework of this single project, since no further evidence of their collaboration in other works has so far been discovered. In the Brussels manuscript (pl. 1a, 1c–d), the evidence for teamwork and mutual influence is more limited: the masters worked largely independently of one another; the planning and underdrawings were not in the hands of a single master. An important factor in all such scenarios is the ease with which the medium book could be transported and, at the same time, the mobility of the protagonists of thirteenth-century book production – the illuminators, scribes, patrons, and book dealers – a mobility that we still tend to underestimate. This and the readiness of patrons and artists to embrace the forms of foreign regions fostered an artistic diversity that operated beyond national or perceived cultural boundaries and led to some fascinatingly individual results.

Photo rights: Pl. 1a, 1c, 1d: Brussels, Bibliothèque royale de Belgique; pl. 1b, pl. 6a–6d, 7a–d, 8a–d, 9a–b, 10a–c, 12b–c, 12e, 13a–b: © Graz, Universitätsbibliothek; pl. 1e: By permission of the Master and Fellows of Gonville and Caius College, Cambridge; pl. 2a–f: Schlägl, Bibliothek des Prämonstratenserstiftes; pl. 3, 4a–4c: © Paris, Bibliothèque Mazarine; pl. 5: Plzeň, Knihovna Západočeského muzea v Plzni; pl. 11a–b, 12a, 12d: Munich, Bayerische Staatsbibliothek; pl. 11c–d: Cesena, Biblioteca Malatestiana; pl. 13c: By permission of the Master and Fellows of Pembroke College, Cambridge; pl. 13d: Reproduced by kind permission of the Chapter of Durham Cathedral.

46 Francesca D'Arcais: L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici del primo Trecento a Bologna. In: La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, May 26–28 1978), ed. by Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg, Florence 1979, pp. 357–369, esp. p. 365.

BEATRICE ALAI

Al di là del Mediterraneo, al di qua delle Alpi: il dialogo con la miniatura francese e *outremer* nei *Vangeli* della Bibbia de' Cerchi

Questo intervento ha per oggetto il libro dei Vangeli della Bibbia di frate Enrico de' Cerchi, già appartenuta al convento fiorentino di Santa Croce ed oggi conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. 3 dex. 9, fig. 1, 4, 8, 9, 11, 14).[1] Tale manoscritto è particolarmente congeniale al tema del convegno, centrato sulla circolazione e la contaminazione reciproca di opere d'arte provenienti da culture diverse e lontane: infatti, come si cercherà di argomentare in seguito, l'apparato decorativo del volume mostra un legame fecondo non solo con alcuni manufatti di stile "crociato", che dovettero circolare ampiamente a Venezia e nel territorio circostante durante il XIII secolo, ma anche con le celebri Bibbie parigine glossate, il cui modello testuale divenne via via imperante nel Duecento anche nella penisola italiana.

La Bibbia venne donata al convento minoritico del capoluogo toscano nel 1285 da frate Enrico de' Cerchi, come attesta la nota sulla carta di guardia del volume contenente i testi di Isaia e Geremia (Plut. 3 dex. 5).[2] Frate Enrico, esponente dell'illustre famiglia fiorentina de' Cerchi, nacque nella prima metà del Duecento e fu fratello della Beata Umiliana (1219–1246), terziaria francescana che proprio nella stessa chiesa di Santa Croce trovò sepoltura. Al momento non vi sono fonti che attestino come Enrico venne in possesso della Bibbia glossata; è possibile che egli l'avesse ottenuta in occasione di un suo soggiorno presso il convento di Sant'Antonio a Padova, o che l'avesse ricevuta in dono o in eredità da Vieri de' Cerchi, come convincentemente ipotizzato da Giordana Mariani Canova: infatti, Vieri era figlio di Uliviero, fratello di Enrico, e fu podestà di Padova nel 1283.[3] Successivamente

1 L'analisi sull'intera Bibbia de' Cerchi è stata condotta da chi scrive durante il perfezionamento presso la Fondazione degli Studi Roberto Longhi (2012–2013) e nell'ambito di un PRIN sulle biblioteche francescane in Italia (2013). Un sentito ringraziamento a Giordana Mariani Canova e a Stella Panayotova per l'aiuto nelle ricerche e a Michaela Schuller-Juckes per la cura redazionale.

2 *Istud volumen dedit frater Henricus de Circulis fratribus minoribus Florentini Conventus a. D. 1285*. Il legame tra frate Enrico e Santa Croce è attestato anche da altri volumi appartenenti alla biblioteca minoritica, nei quali è indicato come possessore: nel salterio glossato da Gilbert de la Porrèe (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 7 dex. 9) e in una copia delle *Sententiae* di Pietro Lombardo col commento di Bonaventura (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. D. 5 221).

3 Robert Davidsohn: Storia di Firenze. Guelfi e Ghibellini. Vol. II, Firenze 1956, pp. 180–188; Maria Romana Franco: La Beata Umiliana de' Cerchi. Francescana del Terz'Ordine in Firenze. Roma 1977, p. 110; Franco Cardini: Cerchi, Vieri (Oliviero). In: Dizionario biografico degli italiani. Vol. XXIII, Roma 1979, pp. 696–700; Anna Benvenuti Papi: Cerchi, Umiliana (Emiliana), in ibidem, pp. 692–696; Giordana Mariani



Fig. 1: Vangeli, iniziale Q. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 95r

Enrico tornò a Firenze e si stabilì presso i Francescani, lasciando loro la Bibbia poco prima di morire.[4]

Canova: La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco Adriatico all'inizio del Trecento. In: Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Atti del convegno (Tolentino, 1991), a cura di Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 165–184, speciatim p. 166; Enrica Neri Lusanna: Interni fiorentini e pittura profana tra Duecento e Trecento. Cacce e giostre a Palazzo Cerchi. In: Opere e Giorni, a cura di Klaus Bergdolt / Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 123–130, speciatim p. 124; Sonia Chiodo: Ad usum fratris … Miniature nei manoscritti laurenziani di Santa Croce (secoli XI–XIII), catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 18.03.2016–7.01.2017, Firenze 2018, pp. 64–69.

4 Sulla biblioteca di Santa Croce e le modalità di approvvigionamento librario cfr: Raoul Manselli: Due biblioteche di «studia» minoritici: S. Croce a Firenze e il Santo a Padova. In: Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII–XIV), Atti del convegno (Todi, 11–14.10.1976), Todi 1978, pp. 355–371, speciatim p. 357; Kenneth W. Humphreys: The Book Provisions of the Medievals Friars. Amsterdam 1964; sull'ingresso della Bibbia de' Cerchi nella biblioteca di Santa Croce cfr. Beatrice Alai: Sulla Bibbia glossata di Enrico de' Cerchi: qualche considerazione attorno al libro dei Vangeli. In: Il libro miniato e il

La Bibbia de' Cerchi, a cui il codice dei Vangeli in esame appartiene, è composta complessivamente da diciassette volumi con la glossa di Pietro Lombardo (Plut. 1 dex. 5–10, Plut. 3 dex. 1–11): due di essi sono opera di una bottega francese e si datano attorno al secondo decennio del XIII secolo (Plut. 3 dex. 3, Plut. 3 dex. 10), mentre gli altri quindici furono realizzati a Padova lungo il settimo decennio del XIII secolo, come si dirà poi.

Durante la seconda metà del Duecento la produzione miniata della città di Antenore fu segnata da due grandi suggestioni: da un lato l'esperienza seminale dell'Epistolario scritto tra il 1259 e il 1260 per la cattedrale cittadina e miniato subito dopo dal Maestro del Gaibana (Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. E.2, fig. 2), con uno stile ricco di reminiscenze lagunari e bizantine; dall'altro l'arrivo di manoscritti francesi a seguito di religiosi e studiosi, come la Bibbia parigina data in pegno al Santo entro il 1241 dal canonico Uguccione, sulla quale torneremo a breve. Questi stimoli culturali influenzarono fortemente la miniatura locale, ancora improntata su un gusto romanico, dando vita ad un linguaggio raffinato e vivacemente narrativo che divenne tipico della decorazione libraria nella pianura padana e nel Veneto fino all'arrivo di Giotto.[5] La Bibbia de' Cerchi si pone dunque come esempio emblematico di tale polisemia: non è un caso infatti che gli studi critici abbiano via via attribuito ad aree geografiche e ad artisti diversi i suoi volumi riccamente miniati, non mancando di riconoscere specialmente nei Vangeli uno stile bizantineggiante.



Fig. 2: Epistolario, iniziale D. Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. E.2, fol. 91v

Inizialmente Paolo D'Ancona e Mario Salmi ritennero di origine fiorentina i manoscritti Plut. 1 dex. 6 e Plut. 3 dex. 4–5[6], mentre Alessandro Conti ricondusse la Bibbia de' Cerchi alle Bibbie di "primo stile" bolognese, identificandovi tre botteghe responsabili delle illustrazioni dei diversi libri: quella dei Miniatori di Mosè (Plut. 1 dex. 5–8, 10; Plut. 3 dex. 1, 2, 8, 11), del Miniatore Svevo (Plut. 1 dex. 9) e dei Miniatori dei Profeti (Plut. 3 dex. 4–9). Analizzando quest'ultima bottega, egli individuò nel libro dei Vangeli (Plut. 3 dex. 9, fig. 1, 4, 8, 9, 11, 14) un maestro di qualità più sostenuta, che soprannominò Maestro dei Vangeli. Inoltre, lo stesso Conti riconobbe per il manoscritto Plut. 1 dex. 9 un legame con la cultura meridionale[7] che

suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI–XIV), a cura di Teresa D'Urso / Alessandra Perriccioli Saggese / Giuseppa Zanichelli, Padova 2016, pp. 407–425.

5 Per una sinossi sulla miniatura a Padova nel Duecento cfr. Giordana Mariani Canova: La miniatura del Duecento in Veneto. In: La miniatura in Italia. Vol. I: Dal tardo antico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo, a cura di Antonella Putaturo Donati Murano / Alessandra Perriccioli Saggese, Napoli 2005, pp. 156–163; Ead.: La miniatura di età ezzeliniana in Veneto. In: Ezzelini, Signori della Marca nel cuore dell'impero di Federico II. Catalogo della mostra, Bassano del Grappa, 15.09.2001–6.01.2002, a cura di Carlo Bertelli / Giovanni Marcadella, Milano 2001, pp. 59–65; Ead.: La miniatura nei libri liturgici marciani. In: Giulio Cattin, Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Vol. I: Dal Graduale tropato del Duecento ai Graduali cinquecenteschi, Venezia 1990, pp. 166–179. Sul Maestro del Gaibana si veda Fabio Luca Bossetto: Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa. Milano 2015.

6 Paolo D'Ancona: La miniatura fiorentina (secoli XI–XVI). 2 voll., Firenze 1914, I, pp. 22–24; Mario Salmi: La miniatura fiorentina gotica. Roma 1954, p. 32, n. 1.

7 Alessandro Conti: Appunti pistoiesi. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3. Serie, I (1971), pp. 109–124; Giuseppe Bergamini. In: La miniatura in Friuli. Catalogo della mostra, Passariano, 9.6–27.10.1985, a cura di Giuseppe Bergamini, cat. 17,

fu confermato dagli studi successivi di Pierluigi Leone de Castris[8], Silvia Battistini[9] e Antonio Russo[10]. Magnolia Scudieri ipotizzò per la Bibbia una provenienza veneta, sottolineandone i richiami alla lezione figurativa oriunda[11], trovando concorde François Avril.[12] Anche Giordana Mariani Canova e Giovanna Valenzano hanno ribadito i caratteri veneti e in particolare patavini delle miniature dei Miniatori di Mosè, responsabili anche di una serie di corali dipinti per Sant'Antonio a Padova a partire dal 1280 e poi lungo il nono decennio (Udine, Museo Diocesano, Antifonario I, Graduale I, in deposito da Gemona, Duomo di Santa Maria Assunta).[13] Sempre la Canova ha proposto alcuni convincenti confronti tra il Miniatore Svevo e gli stessi antifonari per il Santo, suggerendo così che tale miniatore potesse essere presente al Nord e collaborasse con le botteghe attive per la chiesa minoritica padovana.[14] Diversamente Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto ha attribuito l'intera Bibbia ad artisti dell'Italia centrale operanti a Firenze,[15] mentre Lia Cianti Brunori ha nuovamente messo in luce alcuni rimandi stilistici alla produzione artistica "franca" del Regno Latino d'Oriente.[16] Infine, i rapporti con la cultura levantina

---

pp. 65–66; Id.: Storia dell'arte e della critica d'arte. Recensione a La miniatura in Friuli. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3. Serie, II (1972), pp. 1050–1053; Id.: La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270–1340. Bologna 1981, pp. 31–35.

8 Pierluigi Leone de Castris: Arte di corte nella Napoli angioina. Firenze 1986, p. 202; cfr. anche Ferdinando Bologna: I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266–1414. Roma 1969, pp. 55–57.

9 Silvia Battistini: Miniatore Svevo. In: Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX–XVI, a cura di Milvia Bollati, Milano 2004, pp. 789–790.

10 Antonio Russo: Su alcune novità per la Bibbia di Corradino. In: Rivista di Storia della Miniatura V (2000), pp. 51–64, speciatim p. 58.

11 Magnolia Scudieri: Confluenze tra Occidente e Oriente (a proposito di un codice laurenziano duecentesco). In: Commentari XVII (1976), pp. 290–301.

12 François Avril: Matthaeus et Marcus glossati. In: Sant'Antonio 1231–1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città. Catalogo della mostra, Padova, 06–11.1981, a cura di Giovanni Gorini, Padova 1981, p. 108.

13 Nelly Drusin: I codici miniati. In: Il Duomo di Santa Maria Assunta di Gemona. Nel 650 anniversario della consacrazione del Duomo di S. Maria Assunta (1337–1987), a cura di Nelly Drusin, Udine 1987, pp. 111–127; Mariani Canova: La miniatura nei libri liturgici (cit. n. 5), p. 176; Ead., La miniatura degli ordini mendicanti (cit. n. 3), pp. 166–167; Giovanna Valenzano: Antifonario. In: La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione – Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21.03–27.06.1999, a cura di Giovanna Baldissin Molli / Giordana Mariani Canova / Federica Toniolo, Modena 1999, cat. 10, pp. 69–71, speciatim p. 71; Ead.: Il Graduale I di Gemona (1278 circa) scritto e miniato nel convento di Sant'Antonio a Padova. In: Il Santo XLIII, 2/3 (2003), pp. 725–732, speciatim pp. 729–731; Ead.: La cattedrale di Padova e i suoi manoscritti miniati. Libri della liturgia e della cultura dal Medioevo al Rinascimento. In: I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, a cura di Giordana Mariani Canova / Marta Minazzato / Federica Toniolo, 2 voll., Padova 2014, II, pp. 1–59, speciatim pp. 36, 39.

14 Mariani Canova: La miniatura degli ordini mendicanti (cit. n. 4), p. 167.

15 Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto: Codici miniati di Santa Croce. In: Santa Croce nel solco della storia, a cura di Massimiliano Giuseppe Rosito, Firenze 1996, pp. 77–96, speciatim p. 84.

16 Lia Cianti Brunori: La Bibbia Glossata di Pietro Lombardo: un crocevia di culture nel convento fiorentino di Santa Croce. In: Rivista di Storia della Miniatura VI–VII (2003), pp. 61–74. Per un elenco dei manoscritti cfr. Id.: La Bibbia Glossata di

e con la tradizione gaibanesca sono stati precisati da Fabio Luca Bossetto e da chi scrive,[17] mentre Sonia Chiodo ha offerto una rilettura globale della decorazione dell'opera rilevandone vari aspetti legati alla tradizione padana.[18]

In questa sede si cercherà di evidenziare meglio il complesso linguaggio pittorico del libro dei Vangeli: da una parte verranno indagati alcuni elementi stilistici desunti dal mondo bizantino attraverso la lezione della miniatura duecentesca veneziana e del Gaibana, dall'altra si rifletterà sull'influsso della miniatura francese sull'iconografia e sul *layout* dei Vangeli.

Il libro dei Vangeli (Plut. 3 dex. 9)

L'iniziale decorata e i motivi ornamentali

L'apparato decorativo dei Vangeli è composto da un'iniziale decorata *Q* (*Quoniam*, fol. 141v), sei iniziali figurate – *M* con raffigurato *san Matteo* scrivente (*Matheus*, fol. 5r), *M* con il *leone* marciano (*Marcus*, fol. 101r, fig. 4), *I* con *san Giovanni evangelista* stante (*Initium*, fol. 101v), *L* con *san Luca* dal volto di toro (*Lucas*, fol. 141r), *F* con il busto di *san Luca* (*Fuit*, fol. 142r, fig. 14) e *H* con *san Giovanni evangelista* scrivente (*Hic*, fol. 233r, fig. 11) – e da due iniziali istoriate: *L* con l'*albero di Jesse* (*Liber*, fol. 5v) e *I* con *sette raffigurazioni di Cristo* entro mandorla rappresentanti la *Creazione* (*In principio*, fol. 234r, fig. 8).

Formalmente si riconosce nelle miniature un'affinità stringente con le illustrazioni di alcuni noti manoscritti veneziani duecenteschi, quali ad esempio la Bibbia gigante databile agli anni sessanta del XIII secolo (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. I, 1–4=2108–2111, fig. 5), gli Omiliari dell'ultimo quarto del Duecento (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. III, 98–100=2427–2429), il Graduale del secondo quarto del XIII secolo (Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. 40608) e un Antifonario in collezione privata del tardo secondo quarto del Duecento; d'altra parte, i Vangeli si confrontano agevolmente con il celebre Epistolario dipinto dal Maestro del Gaibana cui si è fatto cenno in apertura.[19]

Col primo gruppo di codici i Vangeli condividono gli sfavillanti fondi dorati e racchiusi entro un sottile contorno nero, come si nota osservando sia la *Q* dei Vangeli (fig. 1) che la *F* di *Frater* della Bibbia gigante (Venezia, Biblioteca Nazionale



Fig. 3: Salterio, iniziale D. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 323, fol. 69v



Fig. 4: Vangeli, iniziale M. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 101r

Pietro Lombardo: la schedatura. In: Rivista di Storia della Miniatura VIII (2005), pp. 68–80.

17 Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), pp. 89–91 e cat. 6, pp. 144–145; Alai: Sulla Bibbia glossata (cit. n. 4).

18 Chiodo: Ad usum fratris (cit. n. 3), pp. 53–64 e cat. 7, pp. 128–129.

19 Mariani Canova: La miniatura del Duecento in Veneto (cit. n. 5); Ead.: Le miniature medievali. In: I libri di San Marco. I manoscritti liturgici della basilica marciana. Catalogo della mostra, Venezia, Libreria Sansoviniana, 22.04.–30.06.1995, a cura di Susy Marcon, Venezia 1995, pp. 53–64; Ead.: La miniatura nei libri liturgici (cit. n. 5), pp. 151–188, speciatim pp. 158–164; Ead.: Un prezioso antifonario veneziano del Duecento: miniature, liturgia e musica. In: Arte Veneta XXXV (1981), pp. 9–26; Fabio Luca Bossetto: Persistenze e novità nella miniatura veneziana del XIII secolo. In: Les Bible atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle, a cura di Nadia Togni, Firenze 2016, pp. 155–179; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5).



Fig. 5: Bibbia, iniziale A con un profeta. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. I, 3=2110, fol. 165v

Marciana, Lat. I, 1=2108, fol. 3v). Proprio in virtù della brillantezza e luminosità delle illustrazioni, affini ai bagliori dei mosaici marciani, queste miniature si possono definire "preziose".[20] Anche la struttura delle lettere – con i corpi pieni e convessi, di colore blu e decorati da scatole a motivi cruciformi in biacca, con tralci fogliacei acantiformi – è tipicamente di derivazione veneziana, in linea con la tipologia "full-shaft" descritta da Garrison:[21] si confronti l'iniziale *F* (fol. 142r, fig. 14) con altre due iniziali analoghe sia nell'Epistolario (Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. E.2, fol. 17r, *Fratres*, con *san Paolo*) che nell'Omiliario (Venezia, Biblioteca

20 Otto Demus: The mosaics of San Marco in Venice. 2 voll., Chicago – London 1984, II, pp. 47–60, 208.

21 Edward B. Garrison: A giant Venetian bible of the earlier thirteenth century. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. 2 voll., Roma 1961, I, pp. 363–390; sul tema si veda anche Mariani Canova: Un prezioso antifonario (cit. n. 19), S. 13; Fabio Luca Bossetto: Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie. In: Rivista di Storia della Miniatura XIII (2009), pp. 51–61, speciatim p. 52.

Nazionale Marciana, Lat. III, 100=2429, fol. 154r, *Frequenter*, con un *santo vescovo*), o la *M* leonina (Plut. 3 dex. 9, fol. 101r, fig. 4) con una *A* della Bibbia gigante con un profeta (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. I, 3=2110, fol. 165v, *Adam*, fig. 5). Tali caratteri furono a loro volta recepiti dai codici del Regno di Gerusalemme miniati da artisti occidentali, la cui circolazione era favorita dai rapporti commerciali e politici tra Venezia e la Terrasanta:[22] infatti, fra i tratti distintivi dei manoscritti acritani vi sono splendide lettere dal corpo blu, solcate da decori a biacca, con losanghe, fiori o puntinature simmetriche e aste terminanti con foglie di palmette a biacca.[23] Un esempio sono le iniziali del Sacramentario (Roma, Biblioteca Angelica, Ms. D.7.3; Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Ms. McClean 49, fol. 6v, fig. 7)[24] e del Messale (Parigi, Bibliothéque Nationale de France, lat. 12056)[25] del Santo Sepolcro, databili alla prima metà del XII secolo. Ancora, l'impiego della palmetta tondeggiante posta alla sommità degli angoli e delle cornici fitomorfi in blu e oro si riscontra nelle lussuose pagine illustrate del Salterio cosiddetto di Melisenda miniato a Gerusalemme tra il secondo e il terzo quarto del XII secolo,[26] o nel



Fig. 6: Vangeli, iniziale M. Padova, Biblioteca Antoniana, Ms. 283, fol. 129v

22 Sul tema si vedano: Giordana Mariani Canova: Venezia "quasi alterum Bysantium": dai manoscritti miniati 'mediterranei' al legato del Bessarione. In: Venise et la Méditerranée, Atti del convegno (Parigi, 30–31.10.2008), a cura di Sandro G. Franchini / Gennaro Toscano, Venezia 2011, pp. 13–43; Michele Bacci: Venezia e l'icona. In: Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Catalogo della mostra, Venezia, Museo Diocesano, 29.08.2009–10.01.2010, a cura di Giammatteo Caputo / Giovanni Gentili, Treviso 2010, pp. 96–115; Marco Collareta: Vademecum per le arti suntuarie, in ibidem, pp. 116–131; Italo Furlan: Venezia, Costantinopoli, Palestina. Aspetti e circolazione della pittura "crociata". In: Saggi e memorie di Storia dell'Arte XXVIII (2005), pp. 15–32; Elenē Papastavrou: Influences byzantines sur la peinture vénitienne du XIVe siècle. In: Byzantium as Oecumene, a cura di Euangelos K. Chrysos, Athen 2005, pp. 257–278; Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo), a cura di Clementina Rizzardi, Venezia 2005; L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261–1453, a cura di Antonio Iacobini / Mauro della Valle, Roma 1999; East and West in the Crusader States: Context–Contacts–Confrontations, a cura di Krijnie N. Ciggaar / Herman Teule, Löwen 1996; Hans Belting: Introduction. In: Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, Atti del convegno (Bologna, 1979), a cura di Hans Belting, Bologna 1982, pp. 1–10; Venezia e Bisanzio. Catalogo della mostra, Venezia 1974, a cura di Italo Furlan / Giovanni Mariacher, Milano 1974; Venezia e il Levante fino al secolo XV. II: Arte, Letteratura, Linguistica, Atti del convegno (Venezia, Fondazione G. Cini, 1–5.06.1968), a cura di Agostino Pertusi, Firenze 1974.

23 Fabio Luca Bossetto: Fonti per le iniziali del Maestro del Gaibana. Tradizione locale, modelli bizantini, "crociati" e d'Oltrealpe. In: Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte, a cura di Claudia Caramanna / Novella Macola / Laura Nazzi, Padova 2011, p. 34.

24 Cristina Dondi: The Liturgy of the Canons Regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: A Study and a Catalogue of the Manuscript Sources. Turnhout 2004 (Bibliotheca Victorina XVI), pp. 13, 46, 61–2, 148, 153–4; Jaroslav Folda: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge 1995, pp. 100–105, 159, 513–4; A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges, a cura di Nigel Morgan / Stella Panayotova / Suzanne Reynolds, 2 voll., Italy and the Iberian Peninsula, London 2011, I, cat. 5, pp. 28–30.

25 Angela Daneu Lattanzi: Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia. Firenze 1966, p. 22.

26 Kathleen Doyle, in: *Byzantium 330–1453*. Catalogo della mostra, Royal Academy, 25.10.2008–22.03.2009, a cura di Robin Cormack / Maria Vassilaki, cat. 260, pp. 446,



Fig. 7: Sacramentario, iniziale Q con san Michele Arcangelo. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. McClean 49, fol. 6v

Nuovo Testamento costantinopolitano della metà del XII secolo (Oxford, Bodleian Library, Auct. T. inf. I. 10, fol. 187v).[27]

Un altro aspetto che i Vangeli condividono con i manoscritti marciani è l'inserzione di motivi vegetali entro il campo delle lettere, disposti in composizioni simmetriche a *bouquet* attorno ad un elemento di raccordo centrale, come un bottone o due aste orizzontali: la *Q* dei Vangeli (*Quoniam,* fol. 141v) è infatti ben paragonabile ad una lettera *D* del Graduale di Berlino (*Domine*, fol. 10r), ad un'altra *D* nell'Epistolario del Gaibana (*Domine*, fol. 91v, fig. 2) ed ancora a una terza *D* nella gaibanesca Bibbia di Le Puy (Le Puy-en-Velay, Bibliothèque municipale, Ms. 1, fol. 188r).[28] Questo motivo decorativo deriva a sua volta, come indagato da Bossetto, dai *pinakes* e dai manoscritti greci animati da tralci fogliacei blu[29] con inserti rossi, il cosiddetto "Blütenblattstil":[30] è il caso dell'*Hippiatrika* di Berlino della metà del X secolo (Berlino, Staatsbibliothek, Ms. Phill. 1538, fol. 55r)[31] o di un

299; Justine M. Andrews: Crossing boundaries: Byzantine and Western Influences in a Fourteenth-Century Illustrated Commentary on Job. In: Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts, a cura di John Lowden / Alixe Bovey, Turnhout 2007, pp. 111–119, speciatim p. 111; Janet Backhouse: The Case of Queen Melisende's Psalter: An Historical Investigation. In: Tributes to Jonathan J. G. Alexander: The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture, a cura di Susan L'Engle, London 2006, pp. 457–70; Jaroslav Folda, in: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. Catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art 1997, a cura di Helen C. Evans / William D. Wixom, New York 1997, cat. 259, pp. 392–394; Michael Baxandall: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven / London 1985, p. 59.

27 Annemarie Weyl Carr, in: Byzantium (cit. n. 26), cat. 204, pp. 431, 232.

28 Bossetto: Il Maestro di Gaibana (cit. n. 5), pp. 85–87, cat. 3, pp. 140–141; Id., Persistenze e novità (cit. n. 19), pp. 162–167.

29 Bossetto: Fonti per le iniziali (cit. n. 23), pp. 32–35.

30 Kurt Weitzmann: Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin 1935, ed. Wien 1996, speciatim p. 17.

31 Weitzmann: Die Byzantinische Buchmalerei (cit. n. 30), pp. 16–18, tav. XXI, fig. 113.



Fig. 8: Vangeli, iniziale I con la Creazione. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 234r

Lezionario del monastero di Dioniso sul monte Athos del tardo XI secolo (Monte Athos, monastero di Dioniso, Ms. 20, fol. 107r).[32] La stessa soluzione ornamentale torna anche ad esempio in un altro *masterpiece* della miniatura crociata, cioè il Salterio della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ms. 323): si veda l'iniziale *D* (*Deus*) del salmo 62 con tralcio vegetale a foglia carnosa entro iniziale bombata con fascette trasversali sulle aste a biacca (fol. 69v, fig. 3).[33]

Infine, un ulteriore elemento mutuato dalla produzione veneziana è il drago o il mostro alato in rosa e blu dalla lunga coda che si salda col corpo della lettera, presente nelle due *I* miniate dei Vangeli (*Initium*, fol. 101v; *In principio,* fol. 234r, fig. 8): analoghe *drôleries* si possono vedere già nella Bibbia marciana (Lat. I, 1=2108, fol. 155r, *Tandem*),[34] nel Graduale (fol. 111r, *Introduxit*) e nei manoscritti gaibaneschi, *in primis* nell'Epistolario, ad esempio nella *F* di *Fratres* a fol. 70v.

Le iniziali figurate e istoriate

Proseguiamo ora con l'analisi delle miniature dei Vangeli de' Cerchi, a partire dalla prima iniziale figurata con *san Matteo* (fol. 5r, fig. 9): entro la *M* blu lavorata da scatole a motivi cruciformi a biacca, con le aste che terminano con una coppia di palmette, è collocato l'evangelista seduto su uno scranno composto da un rocchio di colonna sormontato da un cuscino, il corpo di profilo e il volto di tre quarti, leggermente ruotato verso l'osservatore. La punta della *M* si impiglia nella veste di *san Matteo*, all'altezza della coscia, mentre il rotolo dell'evangelista ricade oltre l'asta diagonale destra della lettera, suggerendo una tridimensionalità illusoria. La volumetria massiccia del santo è messa in rilievo dal panneggio fasciante e dalle pieghe a *V*; le carni del volto sono illuminate da colpi di biacca e ombreggiature segnano le guance e il collo, gli occhi sono infossati e nerissimi, la capigliatura presenta la discriminatura al centro e le ciocche sono rese graficamente. La scelta cromatica è assai raffinata, con delicati colori *melanges* lilla e blu chiaro per le vesti. L'intera composizione tradisce un respiro classico e aulico ed una concezione monumentale nel trattare lo spazio esiguo della lettera.

Confronti stringenti per il *san Matteo* si individuano innanzitutto nella miniatura veneziana duecentesca, come ad esempio nell'Antifonario in collezione privata: si osservino la *L* con la *santa Maddalena* (*Letetur*, fol. 69v, fig. 10) ammantata di lilla e blu, il *san Valentiniano* (*Valentinianus*, fol. 94v) la cui sagoma è posta al di là del corpo della lettera *V*, dando l'impressione che il santo si affacci dall'iniziale verso il lettore, la *P* con *Gesù* (*Post passionem*, fol. 37v) o la *A* con la *Trasfigurazione* (*Asumptis*, fol. 74v).

32 The treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts. Vol. 1, a cura di Stylianos M. Pelekanidis, Athen 1974, pp. 402–403, fig. 54, pp.72–73.

33 Sul salterio cfr. Cathleen A. Fleck: The Crusader Loss of Jerusalem in the Eyes of a Thirteenth-Century Virtual Pilgrim. In: The Crusader and Visual culture, a cura di Elisabeth Lapina / April J. Morris / Susanna A. Throop / Laura J. Whatley, Dorchester 2015, pp. 131–155; Dondi: The Liturgy of the Canons (cit. n. 24), pp. 83–86, 212–215; Franco Cardini, Giovanna Lazzi: Il Libro dei Salmi di Federico II – Facsimile e Commentario. 2 voll., Firenze 2006; Hugo Buchthal: Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, pp. 39–46, 143–144, tav. 54 f.

34 Mariani Canova: Le miniature medievali (cit. n. 19), p. 60.



Fig. 9: Vangeli, iniziale M con san Matteo. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 5r



Fig. 10: Antifonario, iniziale L con santa Lucia. Collezione privata, fol. 69v

In secondo luogo, vi è una forte similitudine con i personaggi dipinti dal Gaibana, a cominciare dal modo in cui è steso il colore, a pennellate dense e sovrapposte: il chiaroscuro è costruito facendo emergere il verde di fondo e usando abbondantemente la biacca per alzare il tono, come nei protagonisti della *Natività* nell'Epistolario (fol. 2r). Un simile modo di rendere plasticamente le corporature, così come la capacità di conferire un afflato grandioso alle scene nonostante le ridotte dimensioni delle lettere e l'uso di lumeggiature che rendono il colore vibrante sono caratteri che si riscontrano puntualmente nei manoscritti provenienti dal Regno d'Oriente: si confronti il nostro *san Matteo* con le figure nella *Crocifissione* del Messale di San Lorenzo a Perugia (Capitolo della Cattedrale, Ms. 6, fol. 182v), miniato ad Acri nel terzo quarto del XIII secolo. L'illustrazione di questo codice fu opera congiunta di un miniatore veneziano e di un miniatore francese, entrambi attivi nello *scriptorium* acritano e influenzati dalla pittura bizantina.[35] Nelle carte realizzate dal maestro veneziano i volti sono lavorati con verde alla base e lumeggiature, le gote sono rosse e i colli presentano ombre scure, mentre morbide pennellate di colore sulle vesti e colpi di biacca scandiscono i volumi. È interessante notare come le pagine del Messale siano incorniciate da un fregio a losanghe e tralci vegetali blu, di marca bizantina, a riprova del passaggio di modelli tra Oriente e Occidente grazie ai manufatti artistici crociati: ne sono esempio due icone dipinte da maestranze venete-crociate e conservate nel monastero del Sinai, la *Crocifissione* (sul *recto* della tavola) con *frame* a quadrati interamente decorati e l'*Odigitria* con decoro a girali vegetali.[36] Analoghe considerazioni valgono anche per la Bibbia dell'Arsenale (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5211) prodotta ad Acri tra il 1250 e il 1250,[37] o per la Bibbia della Capitolare di Padova (Padova, Biblioteca Capitolare, Ms. C.12).[38]

Ancora, l'iconografia del *san Matteo* scrivente è fedele alla tipologia di ritratto degli evangelisti dei manoscritti greci della metà del X secolo, che a sua volta fu ripreso dagli archetipi del Regno Latino durante il XIII secolo:[39] si pensi al *san Marco*

35 Fabio Luca Bossetto: Un miniatore veneziano ad Acri: il Messale "crociato" di Perugia. In: La miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova, a cura di Federica Toniolo / Gennaro Toscano, Milano 2012, pp. 89–95; Id., Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), S. 67–68; Id., Persistenze e novità (cit. n. 19), p. 169.

36 Kurt Weitzmann: Thirteenth-century Crusader icons on Mount Sinai. In: The Art Bulletin VL (1963), pp. 196–197, figg. 5, 22; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), p. 64–65.

37 Buchthal: Miniature painting (cit. n. 33), pp. 54–68 e cat. 15, pp. 146–148; Weitzmann: Thirteenth-century (cit. n. 36), pp. 189–190; Reiner Haussherr: Zur Darstellung der Zeitgenössischer Wirklichkeit und Geschichte in der Bible Moralisée und in Illustrationen von Geschichtsschreibung im 13. Jahrhundert. In: Il Medio Oriente e l'Occidente (cit. n. 22), pp. 211–217; Folda: The Art of the Crusader (cit. n. 24), pp. 283–299; Daniel H. Weiss: Art and Crusade in the Age of Saint Louis. Cambridge 1998, pp. 115–153; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5); Id., Persistenze e novità (cit. n. 19), pp. 168–169.

38 Folda: The Art of the Crusader (cit. n. 24), pp. 107, 111; Fabio Luca Bossetto: Una Bibbia 'crociata' alla Biblioteca Capitolare di Padova. Miniatori francesi, colleghi veneziani e riferimenti bizantini ad Acri. In: Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte, Atti del convegno (Padova, 2–4.12.2010), a cura di Giordana Mariani Canova / Alessandra Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 141–156; Id., Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), p. 65.

39 Hans Belting / Hugo Buchthal: Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Dumbarton Oaks 1978, pp. 17–34.



Fig. 11: Vangeli, iniziale H con san Giovanni evangelista. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 233r

dei Vangeli della Laurenziana (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 6. 28, fol. 122v) datato 1285. Questa *koinè* tra Epistolario, Vangeli e manoscritti acritani è facilmente spiegabile considerando che nel mondo veneto il più geniale interprete della parlata crociata fu proprio il Gaibana: rifarsi al suo modello significava dunque attingere a piene mani alle novità *outremer*.

Anche per l'iniziale *F* con il busto di *san Luca* (fol. 141v) il diretto riferimento è il Maestro del Gaibana: confrontando il volto dell'evangelista con quello del *Cristo* nella parte inferiore della *R* nell'Epistolario (*Resonet*, fol. 20r), si nota una somiglianza quasi palmare. Parimenti, anche nella resa della figura il miniatore tenta di ispirarsi ai volumi scultorei e potenti del Gaibana, sebbene rinunci alla composizione frontale a favore di una più dinamica posa di tre quarti.

Continuando con l'esame delle iniziali dei Vangeli, è palese che anche la *I* con il *san Giovanni evangelista* in piedi entro un'edicola (*Initium*, fol. 101v) e la *H* con *san Giovanni evangelista* seduto allo scrittoio (*Hic*, fol. 233r, fig. 11) si rifacciano alla lezione dell'Epistolario, nonostante queste due miniature siano caratterizzate da un *ductus* meno controllato e sofisticato rispetto al *san Matteo* e al *san Luca*. Accostando il *san Giovanni* nella *H* con il *profeta* nella parte bassa della *R* dell'Epistolario (*Resonet*, fol. 20r) poc'anzi ricordata, si notano una corporeità più robusta e massiccia, una maggior semplificazione formale dei panneggi e un cromatismo di converso più acceso, che sembrano indicare la conoscenza di episodi artistici legati all'entroterra padano. Infatti, nella *I* e nella *H* con *san Giovanni evangelista* si misurano alcune analogie con un gruppo di codici di origine patavina e veneta miniati dell'ultimo quarto del XIII secolo, quali un Breviario realizzato per il monastero di



Fig. 12: Padova, Santa Sofia, Madonna con il Bambino

Santa Giustina a Padova (Zagabria, Biblioteca Metropolitana, MR 72, I–II)[40], un Canzoniere (Parigi, Bibliotheque nationale de France, fr. 12473)[41] e quattro Bibbie (Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 80[42]; Le-Puy-en-Velay, Ms. 1; Oxford, Bodleian Library, Mss. Rawl. G. 11, Rawl G. 12[43]; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1101[44]). Tali manoscritti, pur ricollegandosi allo stile dei volumi marciani e gaibaneschi per le cornici colorate delle iniziali e l'impiego di draghi nei corpi delle lettere, denunciano un aggiornamento sulla miniatura bolognese della seconda metà del XIII secolo per la scelta dei vivaci accostamenti cromatici, l'espressività più acuta dei personaggi e il contorno più tagliente delle figure: si confronti ad esempio la *I* con *santa Giustina* nel Breviario croato (fol. 144v) con il

40 Giovanna Valenzano: Breviario. In: La miniatura a Padova (cit. n. 13), cat. 10, pp. 64–66.

41 Giosuè Lachin: Canzoniere provenzale. In: La miniatura a Padova (cit. n. 13), cat. 11, pp. 67–68.

42 Giuseppa Zanichelli: Bibbia. In: Cum picturis ystoriatum. Codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina. Catalogo della mostra, Parma, 13.06–29.09.2001, a cura di Leonardo Farinelli, Modena 2001, pp. 86–87; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), pp. 87–88 e cat. 5, pp. 143–144.

43 Giovanni Valagussa: Alcune novità per il Miniatore di Giovanni da Gaibana. In: Paragone XLII, 499 (1991), pp. 3–22, speciatim p. 14; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), pp. 88–89 e cat. 7, pp. 145–146; Id., Persistenze e novità (cit. n. 19), p. 166.

44 Cfr. Otto Mazal: Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Catalogo della mostra, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek), 25.05–10.10.1981, Graz 1981, pp. 2; Karl-Georg Pfändter: Bibbia dell'Italia Settentrionale. In: Splendore e magnificenza delle Bibbie Illustrate, a cura di Andreas Fingernagel / Christian Gastgeber, Wien 2003, pp. 138–141; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), pp. 86, 89; Id., Persistenze e novità (cit. n. 19), pp. 161–166.



Fig. 13: Libri Sapienziali, iniziale O con la Madonna con il Bambino. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 4, c. 95r

san Giovanni nella *I* (fol. 101v). Un analogo linguaggio formale caratterizza anche i manoscritti miniati dalla bottega dei Profeti, come si vede nella *I* con *Geremia* (*Ieremia*, Plut. 3 dex. 5, fol. 127r).

Ancora, nella *I* col *san Giovanni evangelista* (fol. 101v) dei Vangeli un drago è posto a decorazione dell'iniziale: lo stesso mostro variopinto è presente sia nella *F* (*Frater*) con *san Paolino da Nola e san Girolamo* della Bibbia parmense (fol. 1r) che nella *F* (*Fratribus*) con *Giuda maccabeo* all'inizio del II libro dei Maccabei della Bibbia viennese (fol. 431r).

Proseguendo la disamina dei rapporti tra i Vangeli de' Cerchi e i testimoni miniati lagunari, si riconosce una certa somiglianza tra l'iniziale con *san Luca* (fol. 141r) e la sagoma di *Mosè* in una *L* (*Locutus*) nella Bibbia gigante (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. I, 1=2108, fol. 98v). In maniera analoga, figure stanti col capo rivolto verso l'alto si incontrano già nei mosaici marciani, come il *profeta Osea* della navata sud.

A lato dei manoscritti del Gaibana e di quelli marciani che influenzarono con il loro accento bizantino il Maestro dei Vangeli, va ricordato che in territorio padovano erano presenti anche alcuni esempi monumentali della cosiddetta "parlata franca", come le pitture murali di Santa Sofia e San Benedetto a Padova: databili alla metà del XIII secolo, esse raffigurano rispettivamente la *Madonna col Bambino* e la *Deposizione dalla croce*.[45] Mi sembra che vi sia un'evidente affinità culturale tra le miniature dei Vangeli e questi affreschi, a partire dal modo di rendere le carni e le corporature possenti sottolineate da panneggi ampi: lo dimostrano i confronti tra la miniatura con *san Giovanni evangelista* (fol. 233r) e il *san Giovanni dolente* della *Deposizione*, o ancora tra i volti della *Vergine* – sia nella *Madonna con il Bambino* di Santa Sofia (fig. 12) che nella *Deposizione* in San Benedetto – e quello dello stesso

45 Francesca Flores D'Arcais: Pittura del Duecento e Trecento a Padova e nel territorio. In: La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di Enrico Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, I, pp. 150–171, speciatim p. 150; Furlan: Venezia, Costantinopoli (cit. n. 22), pp. 21–24; Bossetto: Il Maestro del Gaibana (cit. n. 5), pp. 59–61, 98. Per una definizione di "lingua franca" cfr. Belting: Introduction (cit. n. 22), p. 5.

san Giovanni evangelista nei Vangeli; a loro volta, questi visi sono prossimi a quello della *Vergine* miniata nella Bibbia dell'Arsenal (fol. 307r).

Anche gli altri miniatori della bottega dei Profeti dovettero tener conto degli stessi stimoli crociati, come testimoniato dalla *Madonna con Bambino* entro l'iniziale *O* nei Libri Sapienziali (*Osculetur*, Plut. 3 dex. 4, fol. 95r, fig. 13) che evoca anch'essa l'affresco mariano padovano.

Infine, non bisogna dimenticare la presenza, nel cantiere della Bibbia, del cosiddetto Maestro Svevo, le cui illustrazioni su fondo blu intenso sembrano rileggere i modelli greci secondo un plasticismo e un *pathos* tipicamente occidentali: ne è esempio l'iniziale istoriata *E* con *Abisag che scalda il corpo di David* (Plut. 1 dex. 9, fol. 137r, *Et*).

Un archetipo francese dei Vangeli: la Bibbia di Uguccione al Santo

In secondo luogo, nei Vangeli si sommano, al lessico più "classico" di stretta derivazione marciana e al modello gaibanesco, alcuni distinti riferimenti alla miniatura d'oltralpe: considerando il *leone* di san Marco all'interno della *M* (Plut. 3 dex. 9, fol. 101r, fig. 4), il corpo dell'animale appare singolarmente stilizzato, reso con profili neri che segnano l'anatomia, alla maniera francese. Anche la *L* con *l'albero di Jesse* e la *I* con *le sette rappresentazioni di Cristo* per il libro della Genesi presentano due iconografie tipiche delle Bibbie e degli Evangeliari francesi a partire già dalla fine del X secolo – e già prima presenti nelle vetrate delle cattedrali –, che dalla seconda metà del Duecento si diffusero ampiamente anche nei manoscritti bolognesi.[46]

Nel caso del libro dei Vangeli, il legame con i codici oltralpini fu chiarito in maniera superba da François Avril[47], che dimostrò come il nostro volume fosse stato esemplato sul modello di un libro di Vangeli parigino, contenente i testi di Marco e Matteo, corredato di glossa e conservato probabilmente dal 1240–1241 presso il convento francescano di Sant'Antonio a Padova (Pontificia Biblioteca Antoniana, Ms. 283). Tale manoscritto fa parte di una Bibbia, detta di Uguccione – dal nome del

46 Nel caso della *L* di Jesse, sia fatto tra i numerosissimi esempi quello della Bibbia francese glossata di Douai (Bibliothèque municipale, Ms. 17, fol. 1v) per cui cfr. http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr mentre per le rappresentazioni di Cristo sovrapposte della *I* e della loro ricezione in campo bolognese si osservino due Bibbie di metà Duecento: una custodita a Parigi (Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 3184) e un'altra conservata a Torino cosiddetta di San Tommaso d'Aquino (Torino, Biblioteca Nazionale, Ms. D V 32) per cui cfr. Marie-Thérèse Gousset. In: Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, 15.04–16.06.2000, a cura di Massimo Medica, Venezia 2000, cat. 65, pp. 232–234; Giovanni Valagussa, in Duecento (cit. n. 46), cat. 66, pp. 234–237. Su questo tema si veda anche Pietro Toesca, Il Trecento, Torino 1951, pp. 869–870; Garrison: A Giant Venetian (cit. n. 21), p. 379; Massimo Medica: La città dei libri e dei miniatori. In: Duecento (cit. n. 46), pp. 109–140, speciatim pp. 119–121.

47 François Avril: Matthaeus et Marcus glossati. In: Sant'Antonio (cit. n. 12); Mariani Canova: Un prezioso antifonario (cit. n. 19), p. 17, n. 39; Patricia Stirnemann: Alexander, Magister. In: Enciclopedia dell'Arte Medievale. 12 voll., Roma 1991, I, pp. 261–264, speciatim p. 264.

canonico attraverso cui la Bibbia giunse al Santo –, composta anch'essa da diciassette volumi glossati databili al primo ventennio del XIII secolo (Antoniana, Mss. 310, 285, 284, 317, 279, 276, 342, 280, 309, 314, 296, 316, 283, 267, 313, 342, 274).[48] Dei soli sette volumi miniati (Antoniana, Mss. 310, 317, 279, 280, 309, 314, 283), tre furono attribuiti dalla critica al celebre illustratore *Magister* Alexander (Mss. 310, 317, 283)[49], fino a quando Sabina Zonno ha messo in relazione il manoscritto 280 con una bottega stilisticamente affine a quella di *Magister* Alexander ed il manoscritto 314 con la bottega responsabile del Salterio di re Luigi IX (Ms. 314).[50] Accostando l'*Albero di Jesse* del codice padovano (*Liber*, Ms. 283, fol. 2r) a quello fiorentino (*Liber*, fol. 5v), si intuisce immediatamente che il primo manoscritto fu il modello per il secondo, non solo per l'iconografia ma anche per il testo e la disposizione della glossa; d'altra parte il miniatore seppe reinterpretare il linguaggio francese con un tono fortemente plastico e luministico, in linea con la lezione gaibanesca. In maniera analoga, un secondo confronto si può istituire tra il *leone* fiorentino (fol. 101r, fig. 4) e quello padovano (fol. 129v, fig. 6). Il rigido lessico formale francese influenzò verosimilmente l'intera bottega dei Profeti, come denuncia l'iniziale *M* nel Plut. 3 dex. 4 (*Multorum*, fol. 159r) decorata da due draghi stilizzati collocati ai lati dell'asta della lettera.

Quello della Bibbia di Uguccione è dunque un importante episodio della massiccia migrazione di uomini e libri francesi che interessò Padova in epoca medievale, dal momento che la città era divenuta un vero e proprio crocevia cul-

48 Sulla Bibbia di Uguccione, che rappresenta uno dei quarantadue manoscritti oltralpini della biblioteca del Santo, si vedano: Giuseppe Abate / Giovanni Luisetto: Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana, col catalogo delle miniature, a cura di François Avril / Francesca Flores D'Arcais / Giordana Mariani Canova, Vicenza 1975, p. 285; Paolo Marangon: La 'Quadriga' e i 'proverbi' di Maestro Arsegino. Cultura e scuole a Padova prima del 1220. In: 'Ad cognitionem scientiae festinare', Gli Studi nell'università e nei conventi di Padova nei secoli XIII e XIV, a cura di Tiziana Pesenti, Trieste 1997, pp. 13–14; Nicoletta Giovè Marchioli: Circolazione libraria e cultura francescana nella Padova del Due e Trecento. In: Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento, Atti del convegno (Padova, 14–18.07.2000), a cura di Laura Gaffuri / Riccardo Quinto, Padova 2002, pp. 134–135; Giordana Mariani Canova: I manoscritti miniati della Biblioteca Antoniana. Nuove riflessioni sulla genesi della raccolta. In: Il Santo L (2010), pp. 389–400 (lo stesso saggio è edito anche in: Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Quattrocento, a cura di Luciano Bertazzo / Giovanna Baldissin Molli, Padova 2010, pp. 165–176); Emanuele Fontana: Frati, libri e insegnamento nella provincia minoritica di S. Antonio (secoli XIII–XIV). Padova 2012, pp. 93–94, 110–113, 130; Giordana Mariani Canova: La cattedrale di Padova e i suoi manoscritti miniati. In: I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova. 2 voll., I: I manoscritti medievali e protorinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza, a cura di Giordana Mariani Canova / Marta Minazzato / Federica Toniolo, Selci-Lama 2014, pp. 36–37; Sabina Zonno: Cultura internazionale negli Studia conventuali di Padova: i manoscritti miniati di origine francese nelle biblioteche del santo e degli Eremitani. In: Il libro miniato e il suo committente (cit. n. 4), pp. 473–494, speciatim pp. 477–482.

49 Robert Branner: Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis: a study of styles. Berkeley 1977, pp. 29–30, 202–203; François Avril: Ms. 283, Ms. 310, Ms. 317. In: Abate, Luisetto, Codici e manoscritti (cit. n. 48), pp. 721–722.

50 Zonno: Cultura internazionale (cit. n. 48), pp. 479–480.

turale grazie alla presenza dell'Università e degli *Studia* minoritici e agostiniani.[51] In particolare, l'ordine francescano costituì un potentissimo tramite per i manoscritti che soprattutto da Parigi arrivarono presso i conventi della penisola italiana, spesso sotto forma di doni o lasciti[52] come nel caso della Bibbia di Uguccione. Questo patrimonio librario servì a diffondere non solo il linguaggio figurativo e le iconografie oltralpine: infatti, a partire dalla metà del Duecento le Bibbie parigine, assieme a quelle oxoniensi, influenzarono radicalmente anche la struttura delle Bibbie glossate nostrane,[53] che fecero proprio il sistema di divisione dei capitoli introdotto a Parigi da Stephen Langton nel 1214.[54] Addirittura, tra le Bibbie italiane del XIII secolo sono stati individuati numerosi casi di aggiornamento di esemplari più antichi secondo i nuovi elementi testuali "parigini".[55] Al tal proposito è significativo che la Bibbia francese di Uguccione, realizzata prima dell'invenzione di Langton o comunque copiando un archetipo più antico, non segua la divisione in capitoli,[56] mentre la Bibbia de' Cerchi, in cui la divisione moderna dei capitoli era stata prevista *ab origine* ma non risultava sufficientemente chiara al lettore – es-

51 Sui manoscritti francesi a Padova, si veda Sabina Zonno: I manoscritti francesi miniati nelle biblioteche padovane: relazioni e scambi di libri tra Padova e la Francia in epoca medievale e tardomedievale, in Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità, Atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 1.3.2012), a cura di Zuleika Murat / Sabina Zonno, Padova 2013, pp. 96–106. Sulle biblioteche padovane si vedano Federica Toniolo: La facies miniata dei manoscritti delle biblioteche conventuali padovane; metodi, acquisizioni, problematiche della ricerca. In: Il libro miniato e il suo committente (cit. n. 4), pp. 427–450, speciatim pp. 431–432; Splendore della regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova. Catalogo della mostra, Padova, Oratorio di San Rocco, 01–30.04.2011, a cura di Federica Toniolo / Pietro Gnan, Padova 2011; La bellezza nei libri. Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova. Catalogo della mostra, Padova, Oratorio di San Rocco, 08.04–07.05.2017, a cura di Federica Toniolo / Nicoletta Giovè Marchioli/ Chiara Ponchia, Padova 2016.

52 Marco Assirelli: Il movimento francescano e la Francia. In: Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature. Catalogo della mostra, Perugia, Palazzo Comunale, 1982, a cura di Attilio Bartoli Langeli / Clara Cutini, Milano 1982, pp. 310–313, speciatim p. 311.

53 Sul tema si veda Christopher De Hamel: Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Book Trade. Woodbridge 1984; Id.: The Book. A History of the Bible. London 2001, pp. 92–113.

54 Phyllis Barzillay Roberts: Master Stephen Langton Preaches to the People and Clergy: Sermon Texts from Twelfth-Century Paris. In: Traditio XXXVI (1980), pp. 237–258; Mary Rouse / Richard Rouse: Statim invenire. Schools, Preachers and New Attitudes to the Page. In: Authentic Witnesses. Approaches to Medieval Texts and Manuscripts. Publications in Medieval Studies XVI, a cura di Mary Rouse / Richard Rouse, Notre Dame (IN) 1991, pp. 191–219.

55 Sabina Magrini: La Bibbia all'Università (Secoli XII–XIV). La 'Bible de Paris' e la sua influenza sulla produzione scritturale coeva. In: Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia, a cura di Paolo Cherubini, Città del Vaticano 2005 (Littera antiqua 13), pp. 407–421; Ead.: La 'Bibbia' dell'Aracoeli nella Roma di fine Duecento. In: Civiltà e scrittura XXIV (2000), pp. 227–250, speciatim pp. 239–240. Sulle Bibbie latine nella penisola italiana cfr. anche Sabina Magrini: Production and Use of Latin Bible Manuscripts in Italy during the Thirteenth and Fourteenth Centuries. In: Manuscripta LI, 2 (2007), pp. 209–257.

56 Zonno: Cultura internazionale (cit. n. 48), p. 478, n. 20.

sendo dispersa tra le varie sezioni dell'apparato di glossa – venne aggiornata in un secondo momento introducendo i riferimenti dei capitoli: nei manoscritti Plut. 3 dex. 6, Plut. 1 dex. 6 si nota infatti che i numeri dei capitoli sono stati aggiunti nel margine superiore delle carte in cifre romane o arabe a integrazione del titolo corrente.[57]

Ad ogni modo, valutando la decorazione della Bibbia de' Cerchi nella sua interezza, è chiaro che i suoi miniatori tennero ben presente i modelli iconografici delle Bibbie oltralpine, non soltanto di quella del Santo ma anche di altre Bibbie illustri, come quella glossata in diciassette volumi di Assisi, ora smembrata tra la Biblioteca del Sacro Convento assisiate (Mss. 1–7, 9–13, 15) e la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ross. 299, 300, 613, 616):[58] ad esempio la *V* con il *martirio di Isaia* (*Visio*, Plut. 3 dex. 5, fol. 2v) ripropone quella della Bibbia assisiate (*Visio*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ms. 9, fol. 2v).[59] Proprio in virtù delle reciproche somiglianze tra Bibbie duecentesche – e in particolare tra quelle francescane – già da tempo gli studiosi hanno ipotizzato la presenza di modelli codificati entro gli *scriptoria* dell'ordine minoritico, che venivano poi via via replicati e adottati nei vari conventi italiani ed europei.[60]

Un'ultima considerazione riguarda la cronologia della Bibbia de' Cerchi: per i Vangeli, i confronti con la produzione marciana e gaibanesca suggeriscono una datazione all'inizio del settimo decennio del XIII secolo ed è verosimile che anche le altre miniature dei Profeti siano state realizzate nello stesso giro di anni, visti i rimandi stilistici e la probabile supervisione della bottega da parte del Maestro dei Vangeli. Tenuto conto dell'esiguo numero di opere miniate datate della seconda metà del Duecento, si possono prendere in considerazione due note Bibbie bolognesi, quali la Bibbia 22 (Parigi, Bibliothèque nationale de France, lat. 22) del 1267 circa[61] e la Bibbia di Gerona (Gerona, Arxiu capitular de la Catedral, Ms. 10), databile secondo gli studiosi all'ultimo quarto del XIII secolo.[62] Accostando l'iniziale con l'*Albero di Jesse* dei Vangeli alle miniature di analogo soggetto delle altre Bibbie, nel codice fiorentino emerge un trattamento più accentuato dei volumi e un cromatismo più ricco e fuso rispetto alla resa grafica delle figure e alle tinte blu, rosso e bianco dell'esemplare parigino (fol. 346r); il raffinato stile neo-ellenistico della Bibbia di Gerona (fol. 391r) appare inoltre decisamente più maturo. Mi sembra pertanto che la realizzazione del volume fiorentino si possa datare ad un momento

57 Magrini: La Bibbia all'Università (cit. n. 55), pp. 418–419, n. 43.

58 Un primo approfondimento su questi rapporti si deve a Cianti Brunori, La Bibbia Glossata (cit. n. 16), pp. 64–65, 68.

59 Per la Bibbia si veda: Marco Assirelli: I manoscritti francesi e inglesi del Duecento. In: Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto / Marco Assirelli / Massimo Bernabò, La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. 2 voll., I: I libri miniati di età romanica e gotica. Assisi 1988, pp. 110–124, fig. LXIX.

60 Alessandro Conti: Problemi di miniatura bolognese. In: Bollettino d'arte LXIV (1979), p. 17 e n. 52; Id., La miniatura bolognese (cit. n. 7), p. 18; Emanuela Sesti: I manoscritti italiani del Duecento e Trecento. In: Marco Assirelli / Emanuela Sesti, La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. 2 voll., II, Assisi 1990, S. 87–88; Silvia Battistini: Miniatore svevo (cit. n. 9), p. 794.

61 Marie-Thérèse Gousset: Biblia sacra, in: Duecento (cit. n. 46), pp. 239–244.

62 Massimo Medica: Bibbia Vulgata (Bibbia di Carlo V), in: Duecento (cit. n. 46), pp. 314–319.



Fig. 14: Vangeli, iniziale F con san Luca. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 3 dex. 9, fol. 142r

di poco successivo alla Bibbia 22 di Parigi, ma precedente alla Bibbia di Gerona, non troppo distante dalla Bibbia di Madrid (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 21–4, gia A 25), scritta nel 1272.[63]

Per quanto riguarda le miniature della bottega dei Maestri di Mosè, in virtù dei rapporti con gli antifonari di Udine e con la coeva miniatura bolognese di "primo stile" già aperta alle novità del "secondo stile", esse possono collocarsi nella seconda metà degli anni settanta. Infine, leggermente più avanzato sembrerebbe il Libro dei Re dipinto dal Miniatore Svevo, visti i caratteri di marcato bizantinismo di quest'ultimo, che anticipa il pittoricismo del Maestro del Gerona.

Le *Sententiae* di Pietro Lombardo della Bibliothèque Mazarine, Ms. 766 e una proposta attributiva per il Maestro dei Vangeli

Dopo aver analizzato le miniature del Maestro dei Vangeli, è emersa la notevole levatura di questo anonimo maestro: tuttavia, è stato sinora difficoltoso restituirgli il ruolo che gli spetta, dal momento che di lui non si conoscono altre opere. A questo proposito mi sembra opportuno richiamare un manoscritto contenente le *Sententiae* di Pietro Lombardo oggi conservato presso la Bibliothèque de la Mazarine (Ms. 766) e databile verso la fine del Duecento. Recenti studi hanno chiarito che il codice venne miniato da almeno tre autori diversi: da un artista della Francia meridionale di area tolosana verosimilmente operante a Bologna (foll. 72v, 121r–129v, 131v, 160r–179r, 201r–248r), dal miniatore bolognese noto come Maestro della Bibbia Lat. 18 (foll. 111r, 112r, 113v, 115r) ed infine da un anonimo maestro bolognese (foll. 3v–109v, [fig. 15], esclusi fol. 72v, foll. 110r, 117r, 118r, 119v; foll. 132v–159v; foll. 180–199).[64]

63 Massimo Medica: Bibbia Vulgata, in: Duecento (cit. n. 46), pp. 245–248.

64 http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm

Il codice della Mazarine costituisce quindi un ennesimo, brillante caso di collaborazione e scambio tra mondo oltralpino e Italia centrale, di cui Michaela Schuller-Juckes offre un'attenta disamina in questa stessa sede. Qui preme soprattutto portare all'attenzione le carte miniate del codice attribuite ad un non meglio precisato maestro bolognese: a mio avviso si tratta invece della stessa mano che minia i Vangeli de' Cerchi. Mettendo fianco a fianco il volto di *san Matteo* (fig. 9) con quello del *santo* nella lettera *P* a fol. 82r o del *Cristo benedicente* in iniziale *D* (*Dixit*, fol. 88r, fig. 15) delle *Sententiae*, si riconoscono lo stesso modo di costruire le corporature, le stesse fisionomie segnate di nero con occhi tondi, le borse sotto il globo oculare e i nasi di forma triangolare; anche la resa grafica della capigliatura e della barba è analoga, così come il trattamento delle vesti a pieghe metalliche e l'uso della biacca. Simili conclusioni offrono anche i confronti tra il volto di *san Luca* (fig. 14) dei Vangeli e quello del *profeta* in iniziale *Q* (*Queritur*, fol. 133v) o del *Vir dolorum* al fol. 149v nelle *Sententiae*.



Fig. 15: *Sententiae* di Pietro Lombardo, iniziale D con Cristo benedicente. Parigi, Bibliothèque de la Mazarine, Ms. 766, fol. 88r

D'altra parte le miniature del codice della Mazarine denotano un aggiornamento sui modi illustrativi emiliani, sia per gli ornati dalle cromie rosa pallido, rosse e blu a contrasto che per lo stile più asciutto dei personaggi. Questa virata verso il "secondo stile bolognese" fu probabilmente la conseguenza della collaborazione del nostro artista con uno dei campioni per antonomasia della miniatura felsinea, ovvero il Maestro della Bibbia Lat. 18, che seppe offrire un'interpretazione colta e aggiornata dei modelli bizantini ampiamente diffusi a Bologna durante la seconda metà del Duecento.[65] Le carte delle *Sententiae* potrebbero costituire perciò una testimonianza dell'ultima produzione del Maestro dei Vangeli: se così fosse, la sua attività si sarebbe protratta per almeno due decenni e poco più,[66] spostandosi tra il Veneto e l'Emilia, dallo *scriptorium* del Santo alla bottega del Maestro della Bibbia Lat. 18 a Bologna. In entrambi i luoghi egli ebbe modo di lavorare a fianco di maestranze francesi e locali, cogliendo stimoli dal mondo crociato e assimilando i modelli oltralpini, in una perfetta fusione tra Oriente e Occidente.

(consultato ad ultimo il 25.07.2018); Marie-Thérèse Gousset, in: Duecento (cit. n. 46), cat. 116, pp. 363–365. Recentemente Paolo Cova ha proposto di identificare il Maestro della Bibbia Lat. 18 con Antolino di Rolando detto il Cicogna: cfr. Paolo Cova: Nuovi Studi sulla miniatura delle matricole e degli statuti delle confraternite medievali bolognesi. In: Rivista di storia della miniatura XIV (2010), pp. 84–85.

65 Su questo artista cfr. Roberto Longhi: Apertura sui trecentisti umbri. In: Paragone CXCI (1966), pp. 3–17, riedito in Opere complete di Roberto Longhi, VII, "Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939–1970, Firenze 1974, pp. 160–161; Conti: La miniatura bolognese (cit. n. 7), pp. 44–54; Massimo Medica: Jacopino da Reggio (Maestro della Bibbia Latina 18). In: Dizionario (cit. n. 9), pp. 344–346 con ulteriore bibliografia; sul recupero dei modelli bizantini in Bologna cfr. Gianfranco Fiaccadori: La tradizione bizantina, L'Oriente greco, l'Italia meridionale, in Bessarione e l'Umanesimo. Catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27.04–31.05.1994, a cura di Gianfranco Fiaccadori, Napoli 1994, pp. 21–32, speciatim p. 24; Daniele Benati: La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese. In: Duecento (cit. n. 46), pp. 89–92, 96–102.

66 È significativo notare che allo stesso secondo anonimo maestro delle *Sententiae* della Mazarine la critica avesse attribuito anche una carta nella lussuosa Bibbia lat. 18 (c. 322): cfr. http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm (consultato ad ultimo il 25.07.2018).

Crediti: Fig. 1: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 2: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 3: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 4: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 5: Su concessione del Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge; Fig. 6: Su concessione dell'Ufficio Diocesano per i beni culturali, Padova. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 7: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 8: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 9: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 10: da I Libri di San Marco. I manoscritti liturgici della Basilica Marciana, 1995, tav. XII; Fig. 11: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 12: Su concessione dell'Ufficio Diocesano per i beni culturali, Padova. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 13: Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 14: Su concessione della Biblioteca Antoniana (OFM), Padova. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo; Fig. 15: Su concessione della Bibliothèque de la Mazarine, Parigi. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

KATHARINA HRANITZKY

Das Bibelcompendium des Petrus von Poitiers in einer Handschrift aus Baumgartenberg: Zur Verbreitung eines Ausstattungstyps

Die Handschrift, die unter der Signatur 490 in der Oberösterreichischen Landesbibliothek in Linz verwahrt wird,[1] hat – in erster Linie aufgrund der bemerkenswerten Ikonographie ihrer einleitenden Miniatur – in der kunsthistorischen Literatur vielfach Beachtung gefunden, auch in jüngster Zeit.[2] 1989 widmete ihr die Autorin

1 Volldigitalisat der Handschrift unter: http://digi.landesbibliothek.at/viewer/overview/490/1/ (mit Literaturauswahl, entsprechend manuscripta.at, siehe https://manuscripta.at/?ID=34381).

2 Literatur zur Handschrift (Auswahl): Anna C. Esmeijer: La macchina dell'Universo. In: Album discipulorum. Aangeboden aan Prof. Dr. Jan G. van Gelder ter gelegenheid van zijn 60. verjaardag 27 febr. 1963, hg. von Josua Bruyn / J. A. Emmens u. a. (Orbis artium 7). Utrecht 1963, S. 5–15, hier S. 12 und Abb. 4. – Karl-August Wirth: Erde. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 5 (1964), Sp. 997–1104 (hier unter Abschnitt C4); siehe RDK Labor unter: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89080. – Renate Kroos: Petrus von Poitiers, Petrus Comestor u. a. In: Die Zeit der Staufer, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum, 5 Bde., Stuttgart 1977, Bd. 1, 575 f. (Kat.-Nr. 747), Bd. 2, Abb. 539. – Thomas Raff: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen. In: Aachener Kunstblätter 48 (1978/79), S. 71–218, hier S. 150 f., mit Abb. 121. – Rebecca W. Corrie: The Seitenstetten Missal and the Persistence of Italo-Byzantine Influence at Salzburg. In: Dumbarton Oaks Papers 41 (1987) S. 111–123, hier S. 122 f. und 119 (Fig. 8). – Kurt Holter: Das mittelalterliche Skriptorium und die Bibliothek von Baumgartenberg. In: 850 Jahre Baumgartenberg. Festschrift. Baumgartenberg 1991, S. 30–35, 49–53, hier S. 32–34; wieder abgedruckt in: ders.: Buchkunst–Handschriften–Bibliotheken. Beiträge zur mitteleuropäischen Buchkultur vom Frühmittelalter bis zur Renaissance, hg. von Georg Heilingsetzer / Winfried Stelzer, 2 Bde., Linz 1996 (Schriftenreihe des Oberösterreichischen Musealvereines, Gesellschaft für Landeskunde 15/16), Bd. 2: S. 1170–1181, hier S. 1172–1174. – Andreas Fingernagel: De fructibus carnis et spiritus: der Baum der Tugenden und der Laster im Ausstattungsprogramm einer Handschrift des „Compendiums" des Petrus Pictaviensis (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12538). In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47 (1994), S. 173–187, hier S. 178 (Anm. 29), 181 (Anm. 45). – Martin Roland, Cod. 364. In: Andreas Fingernagel / Martin Roland: Die illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek: Mitteleuropäische Schulen I (ca. 1250–1350). Wien 1997 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 245. Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters I,10), Textbd., S. 27 sowie 254–261, hier S. 256, 259 (bei Kat. 104), Fig. 49. – Andreas Gormans: Geometria et ars memorativa: Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen. Dissertation, Aachen 1999, S. 139 f.; online verfügbar unter: http://publications.rwth-aachen.de/record/61189/files/Gormans_Andreas.pdf. – Paulo Farmhouse Alberto: The textual tradition of the Carmen de ventis (AL 484): Some preliminary conclusions with a new edition. In: Aevum 83 (2009), S. 341–375, hier S. 352. – Melanie Holcomb (mit Beiträgen

des vorliegenden Beitrages ihre Diplomarbeit.[3] Einerseits konnten damals wichtige Fragen in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der Handschrift geklärt werden, andererseits gelang es, die Gruppe der Werke, die eine ikonographisch mit Cod. 490 übereinstimmende Ausstattung aufweisen, um zwei Bände zu erweitern.[4] Das Verhältnis dieser Bücher zueinander wurde dabei jedoch nur zum Teil untersucht, da damals die inhaltliche Interpretation der Darstellungen im Vordergrund stand. Im Folgenden sollen die betreffenden Objekte deshalb einer erneuten, vertiefenden Betrachtung unterzogen und im Detail miteinander verglichen werden.

Inhalt und Einordung des Cod. 490

In seinem Hauptteil enthält der Linzer Codex die *Historia scholastica* des Petrus Comestor († 1178), eine für den Schulgebrauch bestimmte Bibelparaphrase, die das ganze Mittelalter hindurch verwendet wurde und weit verbreitet war.[5] Diesem Werk ist, gewissermaßen als Einleitung bzw. zur Ergänzung, das von Petrus Pictaviensis († 1205) verfasste *Compendium historiae in genealogia Christi* vorgebunden, eine stark geraffte, synoptische Zusammenfassung der biblischen Geschichte von Adam und Eva bis zur Auferstehung Christi in Form genealogischer Ketten.[6]

---

von Lisa Bessette / Barbara Drake Boehm / Evelyn M. Cohen u. a.): Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages. Ausstellungskatalog, New York, Metropolitan Museum of Art, Juni–August 2009, New York 2009, S. 118 (bei Kat.-Nr. 32), Anm. 3, siehe unter: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Pen_and_Parchment_Drawing_in_the_Middle_Ages. – Siehe des Weiteren Anm. 3, 5, 6. – Hinzuweisen ist auch auf Andrea Worm: „Vier Winde erheben sich von den vier Ecken der Welt – Mittelalterliche Winddiagramme und ihr Kontext", Vortrag im Rahmen der Tagung „(An)ordnung und Schematisierung in der Kunst des Mittelalters" am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, 2.–3.12.2016 sowie auf den in Anm. 52 genannten Vortrag derselben Autorin. – Schließlich künftig Katharina Hranitzky: Cod. 490. Detaillierte Beschreibung zum Volldigitalisat (siehe Anm. 1), verfasst im Rahmen des Forschungsprojektes P 26172 des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (siehe unter: https://pf.fwf.ac.at/project_pdfs/pdf_final_reports/p26172d.pdf).

3 Katharina Hranitzky: Die Handschrift 490 der Studienbibliothek in Linz. Text- und Abbildungsteil. Diplomarbeit, Universität Wien (maschinschriftlich), 1989, online verfügbar unter: http://digi.landesbibliothek.at/viewer/resolver?urn=urn:nbn:at:AT-OOeLB-4490679 (Text), http://digi.landesbibliothek.at/viewer/resolver?urn=urn:nbn:at:AT-OOeLB-4493036 (Abb.).

4 Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm 3), S. 61 und passim. Gemeint sind die beiden Codices in Lyon und München, siehe unten.

5 Bibliographie zur Historia zum Beispiel unter: https://enzyklothek.de/ (Suchmaske). Cod. 490 ist zum Beispiel genannt in: Mark J. Clark: Peter Comestor and Peter Lombard. Brothers in Deed. In: Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion 60 (2005), S. 85–124, hier S. 105, Anm. 96.

6 Das Compendium ist noch nicht ediert worden. Wichtigste Online-Ressource: Jean-Baptiste Piggin: Peter's Stemma, siehe unter: http://www.piggin.net/stemmahist/petercatalog.htm (zuletzt aktualisiert: August 2017). Dabei handelt es sich um eine Liste der dem Autor bekannten Exemplare des Compendiums (einschließlich Cod. 490) mit Links zu Digitalisaten bzw. Online-Abbildungen sowie mit Angabe der verwendeten Quellen und der neueren Publikationen. – Siehe des Weiteren: Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT-CNRS), Notice de Compendium historiae in genealo-

Das Compendium war ebenfalls als Hilfsmittel für den Unterricht konzipiert[7] und wurde daher häufig mit der Historia scholastica zusammengebunden. In Cod. 490 nimmt es, zusammen mit einer Reihe von zusätzlichen diagrammatischen Darstellungen (siehe unten), die ganze erste Lage ein.

Der Linzer Codex wurde vermutlich um oder kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts für das Zisterzienserstift Baumgartenberg hergestellt.[8] Seine Ausstattung ist ungewöhnlich reich: Neben zahlreichen Rankeninitialen auf mehrfarbigem Grund sowie einer Vielzahl an Fleuronnée-Lombarden im Historia-Teil enthält er in der ersten Lage auch Deckfarbenminiaturen, nämlich zum einen mehrere winzige figürliche Illustrationen zum Bibelabriss, zum anderen eine diesem vorangestellte, dreiviertelseitige Weltdarstellung (siehe unten). Während sich die Initialen beider Gattungen stilistisch mühelos in die Baumgartenberger Buchproduktion des 13. Jahrhunderts eingliedern lassen,[9] hängen die Miniaturen des Compendiums eng mit der paduanisch-venezianisch beeinflussten Ausstattung eines Missales und Graduales für das Benediktinerstift Seitenstetten zusammen.[10] Ob daraus zu schließen ist, dass das Compendium von einem stiftsfremden Illuminator illustriert wurde, müsste noch untersucht werden.[11] Schließlich enthält die erste Lage des

---

gia Christi, Petrus Pictaviensis (112.?-1205). In: Pascale Bourgain, Francesco Siri, Dominique Stutzmann: *FAMA. Œuvres latines médiévales à succès*, 2017 (permalink: http://fama.irht.cnrs.fr/oeuvre/254331), mit Bibliographie und Hinweis auf ein fallengelassenes Editionsprojekt. – Wichtigste gedruckte Publikationen zum Compendium (Auswahl): Philip S. Moore: The Works of Peter of Poitiers, Master in Theology and Chancellor of Paris, 1193–1205. Washington, D. C., 1936, besonders S. 97–110; William H. Monroe: A Roll-Manuscript of Peter of Poitiers' Compendium. In: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 65 (1978), S. 92–107; Fingernagel, De fructibus carnis et spiritus (zit. Anm. 2), besonders S. 174–176; Andrea Worm: Geschichte und Weltordnung. Graphische Modelle von Zeit und Raum in Universalchroniken vor 1500. Berlin 2019.

7 Petrus von Poitiers schreibt in seiner Vorrede zum Compendium, er habe dieses als Lern- und Memorierhilfe für seine mit der Weitläufigkeit der Heiligen Geschichte überforderten Schüler konzipiert (Cod. 490, fol. 3v, Abb. 5).

8 Siehe im Folgenden. Die frühe Baumgartenberger Provenienz des Codex wird durch ein vorgebundenes Urbar mit Besitzvermerk aus dem 13. Jahrhundert bezeugt; zu diesem siehe Konrad Schiffmann: Quellen zur Wirtschaftsgeschichte Oberösterreichs und ein Necrologium des ehem. Cistercienserstiftes Baumgartenberg. In: Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden 1899, S. 161–169, Abdruck des Urbars S. 165 f.; Digitalisat des Artikels unter: http://digi.landesbibliothek.at/viewer/!thumbs/AC04988862/1/.

9 Siehe Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 22–27, 32–34.

10 New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 855. Abb. unter der URL http://ica.themorgan.org/manuscript/158991, Literatur zum Codex unter: http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0855z.pdf, ältere „curatorial description" unter: http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0855a.pdf. – Vgl. mit den Windfigürchen und der Christusfigur auf fol. 3v in Cod. 490 zum Beispiel die Kalendermedaillons auf foll. 1v und 6v bzw. die Madonna auf fol. 110v in MS M. 855. Zum stilistischen Zusammenhang zwischen den beiden Handschriften, siehe Corrie, The Seitenstetten Missal (zit. Anm. 2), S. 122 f. sowie Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 89–93.

11 Die Fleuronnée-Lombarde zu Beginn des Compendiums stammt jedenfalls vom Florator des Hauptteils, und auch die Schrift in der ersten Lage der Handschrift scheint auf Baumgartenberg hinzuweisen, siehe Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 35–38. Zur Genese der Handschrift siehe künftig Hranitzky, Cod. 490 (zit. Anm. 2).

Codex noch eine Reihe von Diagrammen in einfacher roter Zeichnung, die dem Compendium vor- und nachgereiht sind.

Schemata und Miniatur bilden zusammen ein inhaltlich kohärentes Ausstattungsprogramm, gewissermaßen einen „Deutungsrahmen" für die von Petrus von Poitiers als Genealogie Christi dargestellte biblische Geschichte (siehe unten). Dieser besondere Ausstattungstyp sei hier, zusammen mit der in der Linzer Handschrift vorliegenden formalen Gestaltung der Genealogie Christi, als „Typ Baumgartenberg" bezeichnet.

Aufbau des Compendiums und Eigenheiten des Baumgartenberger Exemplars

Die genealogischen Reihen des Compendiums setzen sich stets aus unter- und nebeneinander angeordneten und oft auch miteinander verbundenen Medaillons zusammen, die für die verschiedenen biblischen Personen stehen. Das „Rückgrat" des Schemas bildet die im Zentrum der Seiten verlaufende Linie der direkten Vorfahren Christi, die durch Nebenlinien und Reihen bestimmter Herrscher oder anderer Personen (zum Beispiel römische Kaiser, israelische Könige, die zwölf Apostel) ergänzt wird. Diese schematische Darstellung der Weltgeschichte, die gemäß der augustinischen Lehre in sechs Weltalter gegliedert ist, wird von erläuternden Textabschnitten begleitet, die in das Gefüge aus Medaillonketten eingepasst sind. Bestimmte Sachverhalte werden schließlich mittels kleiner Diagramme grafisch verdeutlicht.[12]

Das Baumgartenberger Exemplar zeichnet sich nicht nur durch eine sorgfältige Ausführung, sondern auch durch einen klaren Aufbau und eine allgemeine Tendenz zur Schlichtheit aus. Genealogie und Schemata sind in Rot gezeichnet (Abb. 1–3). Die Medaillons sind durch Doppellinien miteinander verbunden, die oben und unten über den ebenfalls doppelten umlaufenden Rahmen hinausragen, wodurch die Kontinuität der genealogischen Abfolge augenfällig gemacht wird. Des Weiteren wurden, der Deutlichkeit halber, zwischen den Textabschnitten und den Medaillonketten an manchen Stellen senkrechte doppelte Trennlinien gezogen. Schließlich bilden im Zentrum der Seiten jeweils zwei einfache senkrechte Linien einen Streifen, auf dem die Ahnenreihe Christi aufliegt, die dadurch besonders betont wird. Die Medaillons mit den Namen der biblischen Gestalten sind meistens ebenfalls einfach konturiert, bestimmte Personen sind jedoch durch einen doppelten Umriss hervorgehoben.

12 In Cod. 490 sind auf fol. 5r unter drei Arkaden die 42 Wegstationen der Israeliten während des Auszugs aus Ägypten aufgelistet, auf fol. 5v (Abb. 3) zeigt ein quadratisches Schema die Anordnung der Stämme Israels um das Offenbarungszelt während der von Moses durchgeführten Volkszählung, und auf fol. 8r ist ein schematischer Plan des nach der babylonischen Gefangenschaft wieder aufgebauten Jerusalem dargestellt. Diese Diagramme können in ihrer Form variieren (siehe unten), sind aber fester Bestandteil des Compendiums. – Zu den Schemata, die dem Compendium beigegeben waren bzw. werden konnten, siehe die bei Piggin, Peter's Stemma (zit. Anm. 6) angegebenen Aufsätze von Andrea Worm.

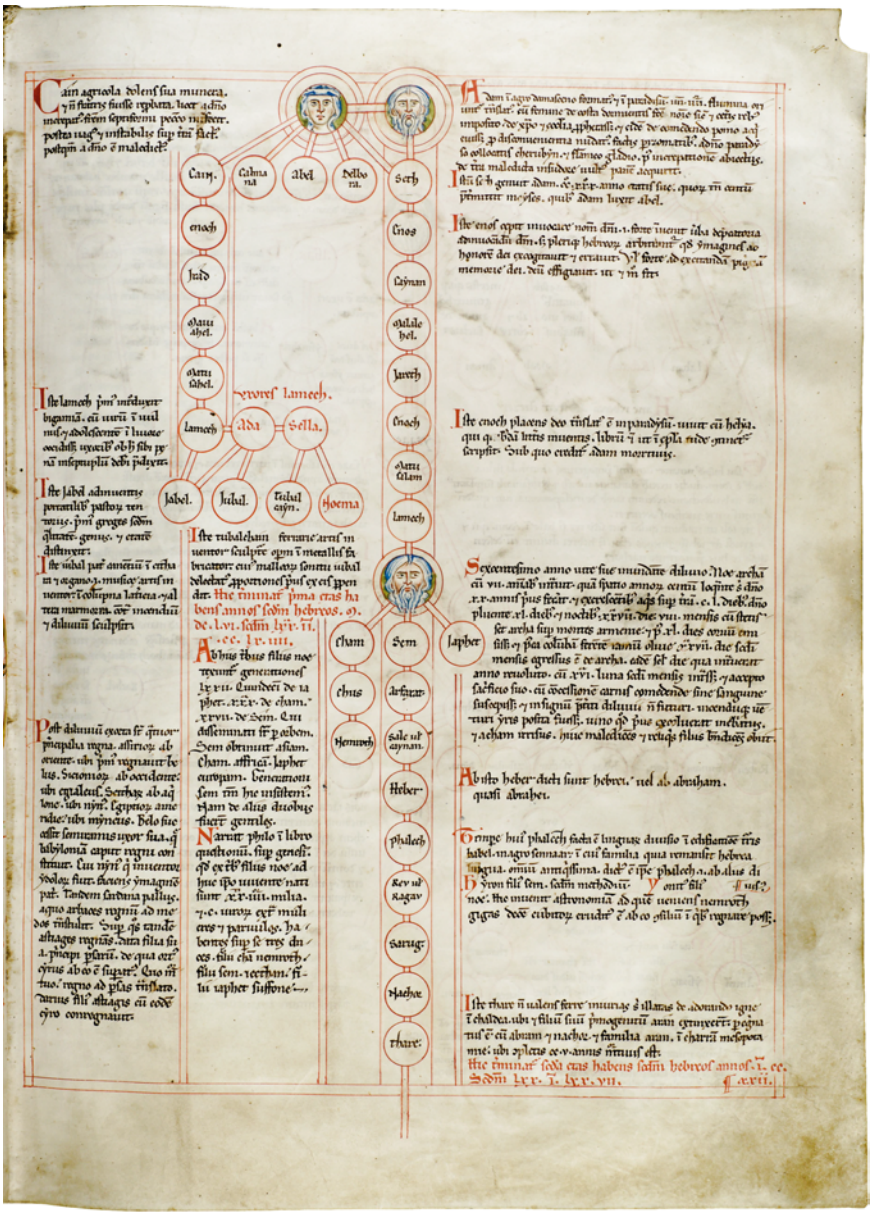


Abb. 1: Erste Seite des Compendiums mit Darstellungen von Adam, Eva und Noah, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 490, fol. 4r, Baumgartenberg und Illuminator aus der Werkstatt des Seitenstettener Missales(?), um 1250/60

Kleine rote Lombarden leiten die in Braun geschriebenen erläuternden Textabschnitte ein. In den Medaillons sind die Namen besonders bedeutender Personen rot hervorgehoben, die übrigen wiederum braun eingetragen. Rote Überschriften über den Medaillons sowie neben bzw. auf den Verbindungsstegen informieren, ebenso wie einige der zwischen die Absätze eingeschobenen Rubriken, über das Verhältnis der Genannten zueinander oder bezeichnen Personenreihen. In Rot sind schließlich auch das Ende und die Dauer jedes Weltalters sowie der Anfang der jeweils nächsten Ära angegeben.

In etlichen Exemplaren des Compendiums sind die Personen, mit denen die einzelnen Zeitalter anheben, durch Miniaturen vertreten. In Linz enthalten die entsprechenden Medaillons, nämlich jene für Adam und Eva (in zwei getrennten Medaillons) und für Noah (fol. 4r, Abb. 1) sowie für Abraham (fol. 4v) und König

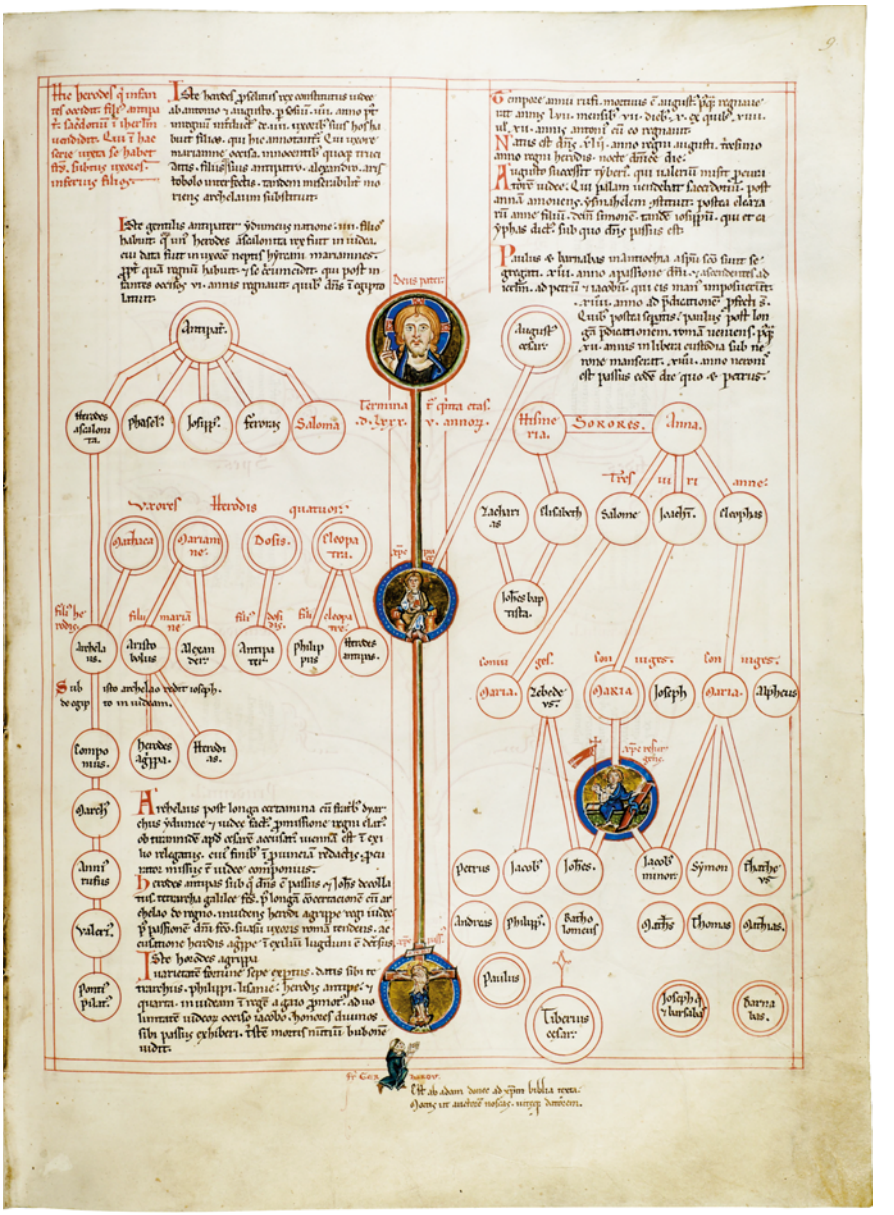
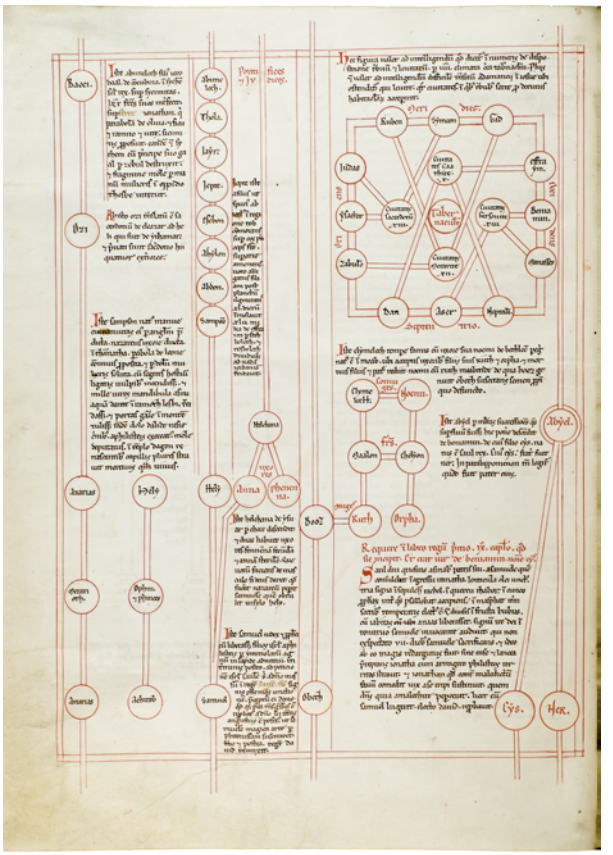
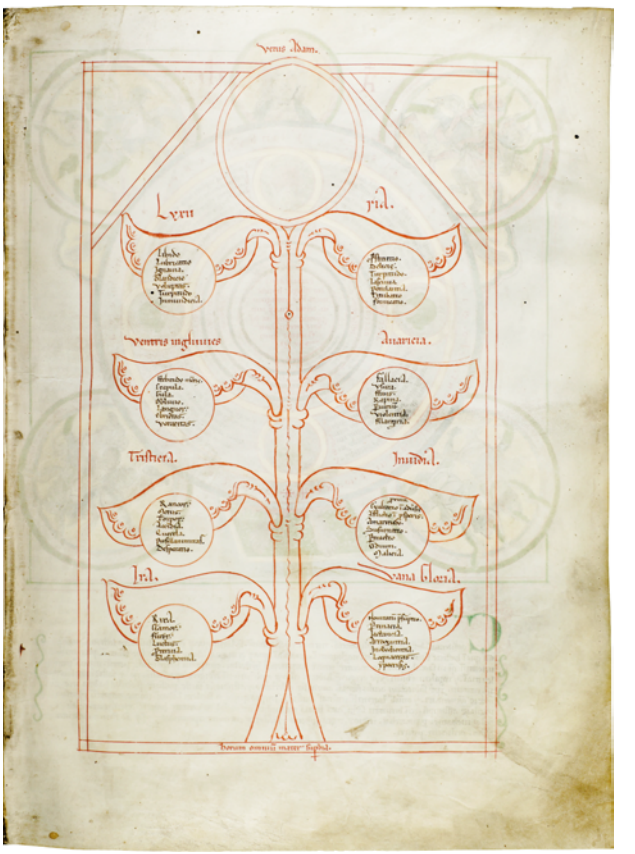


Abb. 2: Neunte Seite des Compendiums mit Darstellungen Christi sowie Mönchsfigur, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 490, fol. 9r, Baumgartenberg und Illuminator aus der Werkstatt des Seitenstettener Missales(?), um 1250/60

David (fol. 6r) als Repräsentanten der ersten vier Weltalter,[13] frontale Kopfdarstellungen. Das sechste, mit Christus beginnende Zeitalter schließlich ist durch vier winzige, zum Teil szenische Miniaturen auf Goldgrund illustriert (fol. 9r, Abb. 2). Die drei im zentralen Streifen angeordneten Medaillons, die durch Stäbe in Deckfarben miteinander verbunden sind, zeigen ein Brustbild Gottvaters in Gestalt Christi, den thronenden jugendlichen Jesus und, als Abschluss der genealogischen Hauptlinie, den Gekreuzigten, während rechts davon, in der Fortsetzung der marianischen Linie, die Auferstehung Christi dargestellt ist. Dabei bilden die drei Illustrationen der Hauptstationen des Lebens des Erlösers ein gleichschenkeliges

13 Das fünfte Weltalter, das der babylonischen Gefangenschaft entspricht, wird häufig durch eine Darstellung des Königs Zedekia, des letzten Königs von Judäa, eingeleitet. In Cod. 490 ist das entsprechende Medaillon leer (fol. 7v).





Dreieck, worin sich wiederum die Bemühung des Zeichners um gute Lesbarkeit manifestiert.[14]

Zusätzlich zu den Illustrationen zum Compendium enthält Cod. 490 auf fol. 9r (Abb. 2), unterhalb der Genealogie, noch eine – nicht zum Werk des Petrus von Poitiers gehörende – winzige Darstellung eines Mönchs, der kniend zum Gekreuzigten betet. Eine rote Beischrift weist ihn als *Frater Gerhardus* aus. Rechts unterhalb dieses Figürchens fassen zwei Zeilen in brauner Tinte Inhalt und Funktion des Bibelabrisses zusammen: *Est ab Adam donec ad Christum biblia texta / Mortis ut auctorem noscas, viteque datorem*.

Abb. 3: Vierte Seite des Compendiums mit Schema der Anordnung der zwölf Stämme, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 490, fol. 5v, Baumgartenberg (?), um 1250/60

Abb. 4: Baum der Laster, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 490, fol. 3r, Baumgartenberg(?), um 1250/60

14 Zu den unterschiedlichen Varianten der Ausgestaltung des Compendiums siehe zum Beispiel die bei Piggin, Peter's Stemma (zit. Anm. 6) angegebenen Links zu Digitalisaten, des Weiteren zum Beispiel Monroe, A Roll-Manuscript (zit. Anm. 6) sowie Fingernagel, De fructibus carnis et spiritus (zit. Anm. 2), S. 175. In der Handschrift W.796 des Walters Art Museum in Baltimore (England, frühes 13. Jahrhundert) sind zum Beispiel alle Medaillons der Ahnenreihe mit Kopfdarstellungen gefüllt; die Hauptpersonen sind dafür durch kleine Szenen vertreten. Beschreibung und Abbildungen unter: http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W796/description.html.

Erweiterung durch zusätzliche Diagramme

Weltdarstellung

Der Einleitung des Petrus von Poitiers zum Compendium, die im unteren Teil von fol. 3v (Abb. 5) niedergeschrieben wurde,[15] ist eine dreiviertelseitige, in Deckfarben, Gold und einem silberfarbenen Metall sorgfältig ausgeführte Miniatur mit verschiedenen Aufschriften frontispizartig vorangestellt. Es handelt sich dabei um eine scheibenförmige, in Kreisringe unterteilte und von einem quadratischen Rahmen (vgl. Anm. 19) umgebene, schematische Darstellung der Welt, die die zwölf Winde durch ihr Blasen strukturieren, beeinflussen und wahrnehmbar machen.[16] Innerhalb des breitesten Kreisrings sind die vier Hauptwinde, dargestellt als Köpfe alter Männer mit grimmigem Gesichtsausdruck, gemäß dem Kreuz der vier Himmelsrichtungen als dem „grundlegenden Prinzip" angeordnet. Außerhalb des Weltkreises wiederum erscheinen, in vier Besatzmedaillons paarweise gruppiert, die acht Nebenwinde als dämonenartige Figürchen mit Wassergefäßen. Hinter der Weltscheibe wird schließlich Christus sichtbar, der, auf einem Schemel stehend, seine Arme seitlich ausstreckt, so dass seine kreuzförmige (stark gelängte) Gestalt die ganze Welt hinterfängt. Diese Umfassungsfigur verbildlicht die Vorstellung, dass der Gottessohn im Augenblick seines Opfertodes am Kreuz die Welt zugleich zusammenhält und erlöst.[17] Dabei bringt er auch die unruhigen (grimmigen, teuflischen) Winde, die die Ordnung der Welt potentiell stören,[18] gleichsam unter seine Kontrolle.

Die wichtigste textliche Grundlage für die Miniatur auf fol. 3v stellt ein vermutlich im 7. Jahrhundert verfasstes Gedicht dar, das die griechischen und die lateinischen Bezeichnungen für die zwölf Winde nennt und deren Anordnung und Eigenschaften beschreibt. Seine fünf Strophen wurden in den Mittelkreis der Scheibe und in deren breitesten Kreisring, zwischen die Medaillons der vier Hauptwinde, eingetragen.[19] In den schmalen Ringen der Weltscheibe stehen, neben den ebenfalls griechischen und lateinischen Bezeichnungen für die vier Himmelsrichtungen, die (teilweise anderen Quellen folgenden) Namen der Winde, die gemäß der Windrose angeordnet sind; die acht Nebenwinde werden außerdem in den Rahmen der vier Besatzmedaillons genannt. Schließlich enthält der äußerste Kreisring der Scheibe eine titelartige Umschrift.[20]

---

15 Inc.: *Considerans historie sacre prolixitatem …*

16 Zu den verschiedenen Varianten mittelalterlicher Winddiagramme und ihrer jeweiligen Interpretation siehe die grundlegende Untersuchung von Barbara Obrist: Wind Diagrams and Medieval Cosmology. In: Speculum 72 (1997), S. 33–84.

17 Siehe hierzu ausführlich Esmeijer, La macchina dell'universo (zit. Anm. 2); die „Syndesmos-Figur" sei zugleich als Hinweis auf die „Invisibilia Dei" zu verstehen (ebd., S. 10, 12 f.).

18 Siehe Obrist, Wind Diagrams (zit. Anm. 16), zum Beispiel S. 37, 66, 83. Die mit den Himmelsrichtungen gleichgesetzten Hauptwinde würden die Welt strukturieren, während die außerhalb des Weltkreises angeordneten Nebenwinde als die Ordnung gefährdende Kräfte zu deuten seien (S. 83, zu Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 378; siehe im Folgenden und Anm. 21).

19 Incipit: *Quatuor a quadro consurgunt limine venti. Hos circumgemini, dextra levaque iungantur atque ita bisseno circumstant flamine mundum …* Zum Gedicht siehe Farmhouse Alberto, Carmen de ventis (zit. Anm. 2), S. 352 (Cod. 490 der Textfamilie α zugeordnet).

20 *Flatibus orbe tonant hii quatuor imperiales + horum quinque* (!) *volant sunt octo ministeriales.*



Abb. 5: Weltdarstellung mit Umfassungsfigur und Windpersonifikationen, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 490, fol. 3v, Baumgartenberg und Illuminator aus der Werkstatt des Seitenstettener Missales(?), um 1250/60

Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Weltdarstellung in Cod. 490 sowohl gewisse bildliche Ungereimtheiten als auch eine Reihe von Schreibfehlern aufweist. So beruht die Personifizierung der Nebenwinde als Wasser ausgießende Figuren, die an Darstellungen der vier Paradiesflüsse und des Sternzeichens Wassermann erinnern, offenbar auf einem ikonographischen Missverständnis seitens des Illuminators, der möglicherweise das eher selten gebrauchte Attribut des Windschlauchs als Wassergefäß missdeutete oder Darstellungen von Paradiesflüssen als Vorlage benutzte.[21] Die Beschriftung des Kosmosbildes wiederum ist insofern fehlerhaft, als die Bezeichnungen für die Himmelsrichtungen und die Namen der Winde in den inneren Kreisringen teilweise „verrutscht" und manchmal auch leicht verballhornt sind.[22] Des Weiteren wurden die Namen der Nebenwinde in den Rahmen der Besatzmedaillons beiderseits jedes der Hauptwinde paarweise vertauscht.[23] Schließlich enthält die Umschrift der Weltscheibe das in diesem Kontext wenig sinnvolle Wort *Quinque* (siehe Anm. 20).

Ob diese Fehler auf das Konto des Kopisten des Baumgartenberger Codex gehen oder bereits in dessen Vorlage enthalten waren, ist ungewiss.[24] Dass die Miniatur aber auf jeden Fall eine viel ältere Komposition wiedergibt, beweisen zwei fast iden-

21 Siehe Raff, Windpersonifikationen (zit. Anm. 2), S. 151, 164; zum Windschlauch S. 141, 143. Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 56; Obrist, Wind Diagrams (zit. Anm. 16), S. 83 f. (zu Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 378; siehe im Folgenden und Anm. 18), hier auch zum Vergleich der Winde mit Wasser, das in engen Gängen zusammengedrängt wird.

22 Die griechischen Bezeichnungen für die Windrichtungen im vierten Kreisring von innen sind jeweils um einen Viertelkreis nach rechts verschoben. Verrutscht sind auch die lateinischen Namen der Hauptwinde im innersten Ring, sie sollten in den Achsen der vier Himmelsrichtungen stehen. Der Westwind *Favonius* fehlt hier, er wurde irrigerweise im Nordwesten und im zweiten Kreisring über *Subsolanus* eingetragen. Dieser wiederum wäre im Osten zu platzieren gewesen. Als vierter Hauptwind wurde statt *Favonius* der Südwind *Auster* noch einmal genannt, an dessen Stelle der nach rechts gerutschte *Nothus* stehen müsste. Die Nordwestwinde *Argestes*/*Chorus* und *Tracias*/*Circius* sind aus Platzmangel jeweils um einen Ring zu weit nach außen verschoben worden. Schließlich fehlt der Nordostwind *Calcias*/*Vulturnus*.

23 Es wurden zum Beispiel die neben *Auster* dargestellten *Euronothus* und *Euroauster* miteinander vertauscht, des Weiteren die neben *Zephyrus* wehenden *Chorus*/*Argestes* und *Affricus*/*Lybs* usw. Offenbar wurden die Angaben „rechts" und „links" (*dextra levaque*) im Gedicht falsch interpretiert. Daher entsprechen – obwohl der Illuminator bemüht war, die zwölf Winde farblich zu charakterisieren (vgl. auch das rosafarbene Inkarnat des Südwindes *Auster*) – die verschiedenen Farbtöne, in denen die Nebenwinde wiedergegeben sind, nur z. T. deren im Gedicht genannten Eigenschaften. So sind die aus Nordosten bzw. Nordwesten wehenden, miteinander vertauschten *Aquilo*/*Boreas* und *Curcius*/*Thracias* zwar folgerichtig in Blau wiedergegeben, und der aus Südwest blasende *Euronothus*, der im Codex im Südosten platziert ist, hat ein rosafarbenes Inkarnat; letzteres gilt aber auch für den eigentlich im Nordwesten anzusiedelnden *Chorus*/*Argestes* (siehe oben).

24 Auf jeden Fall zeigt sich, dass der Zeichner keine genaue Kenntnis der Windrose hatte. – Raff, Windpersonifikationen (zit. Anm. 2), S. 151 spricht von den Darstellungen der Nebenwinde in den ihm bekannten Exemplaren des „Typs Baumgartenberg" als von „Mischformen" und weist darauf hin, dass ihre Namen „in verwirrter Reihenfolge und schlechter Orthographie" wiedergegeben seien. Es seien „verschiedene Vorlagen (worunter auch Darstellungen der Paradiesesflüsse) für dieses Bild in nicht sehr sinnvoller Weise kompiliert" worden.

tische Winddiagramme aus dem 11. Jahrhundert, die bereits dieselben Aufschriften – korrekt wiedergegeben – und denselben Aufbau zeigen (Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 448, fol. 75r; Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Cod. Berl. 939 [vormals Maihingen, 1, 2, IV, 3], fol. 2r).[25] In Linz wurde die Scheibe allerdings nicht in klar voneinander abgetrennte Sektoren unterteilt, und die Namen in den Kreisringen definieren acht statt zwölf Achsen.[26] Zudem wurden die althochdeutschen Bezeichnungen der Himmelsrichtungen im breitesten Kreisring der Windrosen durch die Medaillons der vier Hauptwinde ersetzt. Somit verbindet die Linzer Miniatur die Grundstruktur der Winddiagramme aus dem 11. Jahrhundert mit einer ähnlichen Komposition, wie sie etwa dem Annusbild im Fuldaer Sakramentar von ca. 975[27] oder dem Deckenfresko im zweiten Joch der Krypta der Kathedrale von Anagni zugrunde liegt, das in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird und den von den vier Lebensaltern umgebenen Menschen darstellt.[28] Schließlich wurde das Weltdiagramm in Cod. 490 durch die vier großen im Quadrat angeordneten Besatzmedaillons mit den Nebenwinden ergänzt. Mit diesen Hinweisen ist die Genese der Linzer Miniatur freilich bei Weitem nicht ausreichend erklärt; welche genauen Vorlagen und Quellen hier kompiliert wurden, bleibt zu untersuchen.

Als Einleitungsbild zum Compendium erfüllt die Linzer Miniatur eine mehrfache Funktion.[29] Erstens ist sie als Diagramm des Raumes der Welt zu verstehen, das der ebenfalls diagrammatischen Zusammenfassung der Weltgeschichte ergänzend gegenübergestellt ist,[30] was zugleich die Bedeutung der genealogischen Ketten als Zeitschema unterstreicht. Zweitens kann das Kosmosbild, das der mit den Ureltern beginnenden Genealogie Christi vorangestellt ist, als Darstellung der Schöpfung gesehen werden, mit der die Weltgeschichte ihren Anfang nimmt. Und drittens wird darin die Vorstellung von der Erlösung der Welt durch Christus verbildlicht (siehe oben). Da auch die weiteren Diagramme, die dem Compendium in Cod. 490 beigegeben wurden (siehe im Folgenden), den soteriologischen Gedanken betonen,[31]

25 Siehe das Volldigitalisat der Handschrift in Dijon unter: http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00448/viewer.html; Angaben zur Handschrift suchbar unter: http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/subset.html?name=sub-fonds; die Darstellung besprochen bei Obrist, Wind Diagrams (zit. Anm. 16), S. 51 f. (mit Abb. 11). – Zur Windrose in der Krakauer Handschrift siehe Fabio Troncarelli: Boethiana aetas. Modelli grafici e fortuna manoscritta della „Consolatio philosophiae" tra IX e XII secolo (Biblioteca di scrittura e civiltà 2). Alessandria 1987, S. 202 und passim, Taf. XV b; Erwähnung auch bei Obrist, Wind Diagrams (zit. Anm. 16), S. 52, Anm. 88.

26 Dies kann auch zur fehlerhaften Anordnung der Legenden beigetragen haben (siehe Anm. 22).

27 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (SUB), 2° Cod. Ms. theol. 231 Cim, f. 250v. Auf die Ähnlichkeit dieser Miniatur mit Linz hat auch Gormans, Geometria und Ars memorativa (zit. Anm. 2), S. 140 hingewiesen.

28 Zum Fresko siehe zum Beispiel Johannes Zahlten: Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart 1979, Abb. 271.

29 Als Windrose oder „Windtafel" (Raff, Windpersonifikationen [zit. Anm. 2], S. 150) im wissenschaftlichen Sinn ist die Miniatur nicht in erster Linie zu sehen, obwohl ihr eine solche zugrunde liegt (siehe oben). Letztlich spielt es daher auch keine wesentliche Rolle, ob die Darstellung akkurat ist oder nicht; es steht ihr Symbolgehalt im Vordergrund.

30 Siehe bereits Kroos, Zeit der Staufer (zit. Anm. 2), S. 575.

31 Siehe Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 60.

nicht zuletzt durch ihre Platzierung in der Handschrift, darf die dritte dieser Bedeutungsebenen des Weltschemas als die im Vordergrund stehende angesehen werden.

Diagramme der Laster und der Tugenden

Der Kosmosdarstellung geht ein baumförmiges Schema voran, das durch Beischriften als Baum der Laster ausgewiesen wird (fol. 3r, Abb. 4). Dessen Blätter stehen für die sieben Hauptsünden, von denen weitere Laster ableitbar sind. Der Baum, der im Hochmut wurzelt, mündet in einer großen Knospe, die für den „Alten Adam" steht. Ein analog gestaltetes Baumschema folgt unmittelbar auf das Ende der Genealogie (fol. 9v) und ist als Baum der Tugenden zu erkennen, der der Demut entwächst und dessen Knospe den „Neuen Adam" symbolisiert. Seine nunmehr nach oben gerichteten Blätter stehen für die sieben Haupttugenden, die wiederum weitere Tugenden nach sich ziehen.[32]

Im Linzer Codex bilden die beiden *arbores* durch ihre Platzierung vor und nach dem Compendium gleichsam einen Rahmen für das Diagramm der mit der göttlichen Schöpfung beginnenden Weltgeschichte. Sie führen dem Leser vor Augen, dass der Alte Adam, der Sünde und Tod in die Welt gebracht hat, mit dem Beginn der biblischen Geschichte gleichzusetzen ist und der Neue Adam, also Christus, der den Gläubigen erlöst und ihm das Ewige Leben schenkt,[33] an deren Ende steht. Zugleich wird durch die Anordnung der Laster- und Tugendbäume veranschaulicht, dass sich zwischen Sünde und Erlösung, zwischen Tod und Leben, die ganze Geschichte der Menschwerdung Christi erstreckt, dass diese die Voraussetzung bildet für die Versöhnung des Menschen mit Gott. Diese Vorstellung wird in Cod. 490 sogar noch einmal ausdrücklich verbalisiert, nämlich in den beiden Textzeilen, die das Figürchen des zum Gekreuzigten betenden *Frater Gerhardus* begleiten (Abb. 2): „Dies ist die zusammengefügte Bibel von Adam bis zu Christus, damit Du den Urheber des Todes erkennst und den Spender des Lebens."

Das letzte zusätzliche Diagramm schließlich (fol. 10r) zeigt in einer Struktur aus vier mal vier Arkaden einen weiteren Katalog von Lastern und Tugenden. Dieser ist von oben nach unten zu lesen. In den oberen beiden Reihen stehen acht Hauptlaster und die jeweils davon ableitbaren Nebenlaster. Ganz unten sind die vier Kardinaltugenden mit den ihnen jeweils zugeordneten sekundären Tugenden aufgelistet. Als Übergang zwischen Lastern und Tugenden sind, in der dritten Bogenreihe, sieben Paare einander entgegengesetzter Tugenden und Laster angeordnet und rot hervorgehoben – diese Reihe zeigt gleichsam auf, wie die Sünde überwunden wird.[34]

---

32 Siehe Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 56–60. Tugenden- und Lasterbäume finden sich, in unterschiedlicher Ausformung, auch in einer ganzen Reihe von Compendia anderen Typs, siehe Fingernagel, De fructibus carnis et spiritus (zit. Anm. 2), hier insbesondere zu der in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12538 vertretenen Fassung der *arbores* und ihrer Herleitung; zu weiteren Beispielen siehe ebd., S. 180.

33 Siehe hierzu zum Beispiel Oswald Erich: Adam-Christus (Alter und Neuer Adam), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte I (1933), 157–167; URL: http://www.rdklabor.de/wiki/Adam_-_Christus_(alter_und_neuer_Adam).

34 Eine Liste von acht Hauptlastern und von diesen abhängigen Nebenlastern, die mit der

Gegenüberstellung aller bekannten Compendia vom „Typ Baumgartenberg“

Eine mit Cod. 490 zur Gänze oder partiell übereinstimmende Ausstattung des Compendiums hat sich in vier weiteren Codices erhalten. Zwei dieser Bände gehören ebenfalls noch dem 13. Jahrhundert an, die beiden anderen entstanden erst im 14. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende. Um 1300 wird schließlich auch ein im Kunsthandel befindliches Einzelblatt datiert, auf das eine der Linzer Miniatur weitgehend entsprechende Weltdarstellung gezeichnet wurde.

Handschriften des 13. Jahrhunderts

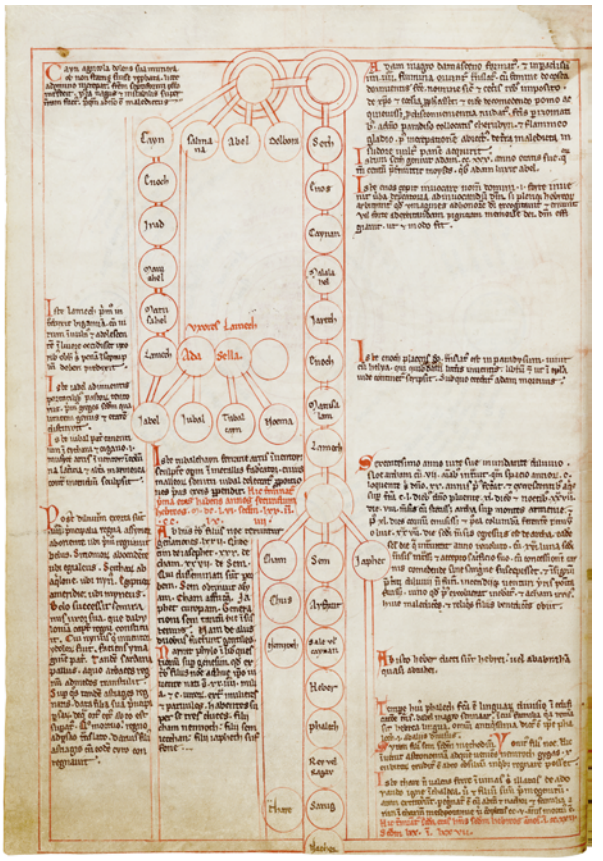
Der eine der beiden älteren Codices wird in der Bibliothèque municipale in Lyon unter der Signatur Ms. 445 aufbewahrt.[35] Seine Herkunft war bislang nicht bekannt (siehe unten). Das Compendium folgt hier exakt demselben Layout wie in Linz (vgl. Abb. 1 und 2 mit Abb. 6 und 7), und auch die zwischen die Textabschnitte eingepassten Schemata weisen jeweils genau dieselbe Form auf (Abb. 3, 8). Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Handschriften erstreckt sich sogar auf winzige Details. Zu nennen sind etwa das fibrillenartige Verweiszeichen, mittels dessen auf fol. 4v in Linz bzw. fol. 3r in Lyon die beiden Teile eines abgetrennten Textabschnittes miteinander verbunden werden, das kleine Kreuz, das in der Darstellung des Neuen Jerusalem (foll. 8r/6v) jeweils auf den zugehörigen Text hinweist, oder das Zeptermotiv, das auf foll. 9r/7v (Abb. 2, 7) der Kennzeichnung des Kaisers Tiberius dient. Dem weniger sorgfältig arbeitenden Kopisten des Lyoner Codex sind lediglich ein paar Fehler unterlaufen: Auf fol. 2v hat er neben *Sella* einen überflüssigen Kreis gezeichnet, außerdem das letzte Medaillon der Seite (*Thare*) aus Platzmangel schräg oberhalb des vorletzten (*Nachor*) angeordnet, schließlich den Namen *Hyron* im zweituntersten Textabschnitt zu *Syron* verballhornt (vgl. Abb. 6 mit Abb. 1). Darüber hinaus fehlt rechts unten auf fol. 3r die in Linz (fol. 4v) in Rot notierte Erläuterung zu *Manasses* und *Effraim*. Dafür hat der Zeichner auf derselben Seite die in der Linzer Handschrift von Hiob und Balaam ausgehenden, ins Leere laufenden Linien weggelassen.

Das Lyoner Compendium wurde nicht illuminiert (vgl. Abb. 6, 7 mit Abb. 1, 2), und bei der Weltdarstellung, die der Genealogie Christi auch hier vorangestellt

---

Aufstellung in den beiden oberen Bogenreihen übereinstimmt, ist zum Beispiel bei den Traktaten zu den acht Hauptlastern von Johannes Cassianus und Eutropius sowie in Kommentaren zum Buch Deuteronomium zu finden; Texte suchbar unter: http://mlat.uzh.ch/. Die sieben Paare in der dritten Arkadenreihe nehmen vermutlich Bezug auf die sieben allegorischen Kämpfe in der Psychomachie des Aurelius Prudentius Clemens. Zu den Kardinaltugenden und den von diesen abgeleiteten Tugenden im antiken und mittelalterlichen Schrifttum, siehe zum Beispiel István P. Bejczy: The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century (Brill's Studies in Intellectual History 202). Leiden 2011, Appendix I. Dies sind jedoch nur erste Hinweise; welche genauen Textgrundlagen in der Linzer Zusammenstellung kompiliert wurden, muss noch untersucht werden.

35 Digitale Abbildungen der Handschrift online unter: http://numelyo.bm-lyon.fr/ (Suchmaske).



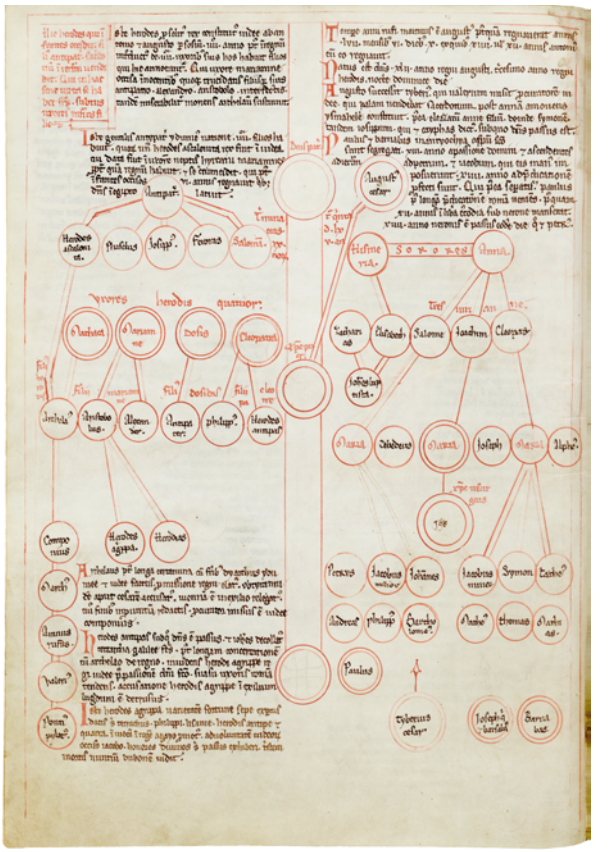


Abb. 6: Erste Seite des Compendiums, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 445, fol. 2v, St. Florian(?), vermutlich drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

Abb. 7: Neunte Seite des Compendiums, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 445, fol. 7v, St. Florian(?), vermutlich drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

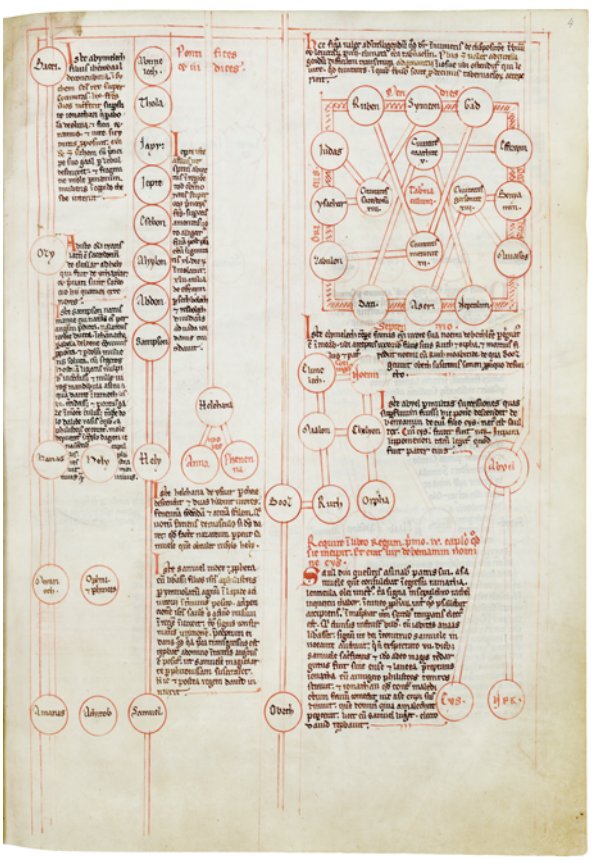
wurde, handelt es sich um eine einfache Umrisszeichnung ohne Windpersonifikationen und Umfassungsfigur (Abb. 9); von der letzteren ist lediglich ein oben an die Weltscheibe angesetztes, von den Buchstaben Alpha und Omega flankiertes Medaillon übrig geblieben, das dem Heiligenschein Christi in der Linzer Handschrift entspricht (Abb. 5).[36] Im Übrigen aber stimmt das Weltschema in Lyon, einschließlich der darin eingetragenen Texte, genauestens mit seinem Linzer Pendant überein.[37]

Das gilt schließlich auch für die in Lyon jeweils an derselben Stelle vor und nach dem Compendium eingereihten drei Diagramme der Tugenden und Laster (foll. 1v, 8rv), bei denen sich alle Einzelheiten der Linzer Schemata wiederfinden.[38]

36 Möglicherweise wurde das Lyoner Exemplar nicht ganz fertiggestellt: Die in Linz durch Miniaturen ersetzten Namen der die Weltalter einleitenden Personen wurden nicht ergänzt, und auch jene der Nebenwinde in den Rahmen der Besatzmedaillons fehlen; schließlich fehlt die Lombarde zu Beginn des Compendiums (Abb. 9).

37 Anders als in Linz ist hier der zweifach genannte *Auster* um der Klarheit der Komposition willen beide Male in Rot geschrieben.

38 Abbildungen unter: http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EN-L01001Ms4453686, http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EN-L01001Ms44510252 und http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_02EN-L01001Ms44510253. Die schwarze Zeichnung auf den *arbores* wurde vermutlich im Zuge der Beschriftung durch den Schreiber hinzugefügt.



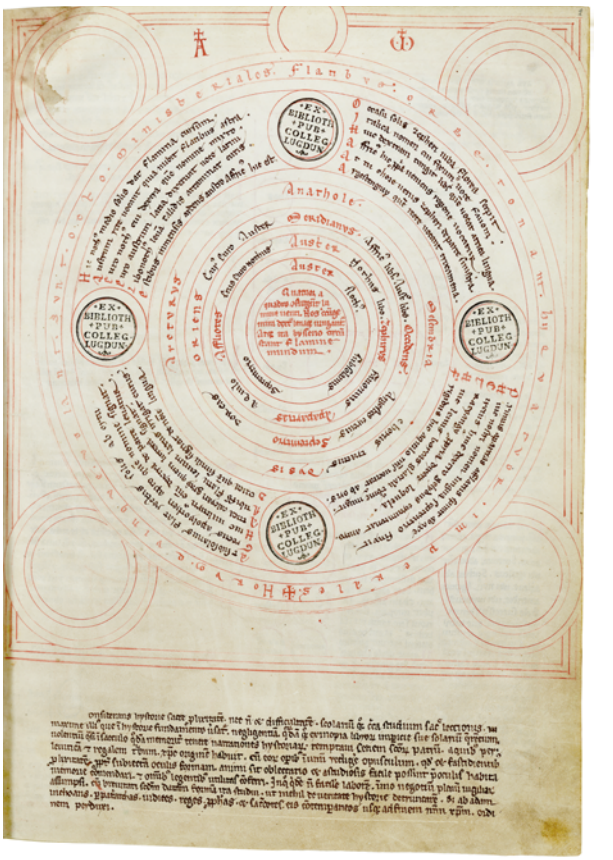


Abb. 8: Vierte Seite des Compendiums, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 445, fol. 4r, St. Florian(?), vermutlich drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

Abb. 9: Schematische Weltdarstellung, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 445, fol. 2r, St. Florian(?), vermutlich drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

Besonders aussagekräftig ist der kleine Kreis auf dem Stamm des Lasterbaums,[39] liefert er doch ein deutliches Indiz für die direkte Abhängigkeit der Handschrift in Lyon vom Linzer Codex. In Linz (Abb. 4) umrahmt der Kreis das Einstichloch des Zirkels, mittels dessen die Weltdarstellung auf der Rückseite des Blattes (Abb. 5) gezeichnet wurde, in Lyon ist jedoch an der entsprechenden Stelle kein Loch vorhanden, da die *arbor vitiorum* in dieser Handschrift auf ein anderes Blatt (fol. 1v) kopiert wurde als das Weltschema (Abb. 9: fol. 2r). Das Detail muss daher aus Linz stammen, der Zeichner des Lyoner Bandes hat es als vermeintlich zum Schema gehörendes Motiv übernommen.

Der zweite dem 13. Jahrhundert angehörende Vergleichsband zur Linzer Handschrift, Cod. 378 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, wurde höchstwahrscheinlich im Zisterzienserstift Heiligenkreuz angefertigt.[40] Das Verhältnis dieses Exemplars des Compendiums zur Handschrift aus Baumgartenberg (Linz,

39 Abbildung unter: http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EN-L01001Ms4453686.

40 Zu den frühen Provenienzmerkmalen der Handschrift siehe Katharina Kaska: Untersuchungen zum mittelalterlichen Buch- und Bibliothekswesen im Zisterzienserstift Heiligenkreuz. Masterarbeit, Universität Wien, 2014, S. 83 sowie S. 68, 118 und 121 (Abb. 35); online unter: http://www.stift-heiligenkreuz-sammlungen.at/wp-content/uploads/2015/11/Kaska-2014.pdf.

Cod. 490) ist wesentlich schwieriger zu definieren.[41] In vielerlei Hinsicht entspricht es dieser Fassung (vgl. Abb. 10–12 mit Abb. 1–3), sogar in markanten Details wie dem (auch in Lyon, Ms. 445 enthaltenen) Zeptermotiv am Medaillon für Tiberius auf der letzten Seite des Compendiums (vgl. Abb. 11 mit Abb. 2) oder den nicht fortgeführten, abgeknickten Linien, die auf fol. 2v von Hiob und Balaam ausgehen (vgl. Linz, fol. 4v; in Lyon wurden sie weggelassen, siehe oben). Doch weist der aus Heiligenkreuz stammende Cod. 378 auch einige gravierende Unterschiede zum Baumgartenberger Exemplar auf. So sind zum Beispiel die Medaillons hier – anders als in Cod. 490 – teilweise ineinandergeschoben und teilweise durch lange dünne Striche miteinander verbunden (vgl. Abb. 10–12 mit Abb. 1–3). Auch zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass die Genealogie in Cod. 378 auf foll. 2r (Abb. 10) und 6v einem ganz anderen Modell gefolgt ist als diejenige in Cod. 490 (vgl. hier foll. 4r, Abb. 1, und 8v).[42] Besonders auffällig ist in Cod. 378 schließlich die von Linz und Lyon abweichende Form jenes zum Compendium gehörigen Schemas, das die Anordnung der Stämme Israels um das Offenbarungszelt veranschaulicht: Der quadratischen Lösung in Linz (Abb. 3) steht in Cod. 378 eine vierpassförmige Variante des Diagramms gegenüber (Abb. 12). Die von Cod. 490 abweichenden Merkmale des Cod. 378 finden sich ähnlich in anderen, vermutlich älteren Versionen des Compendiums wieder, so zum Beispiel in dem aus Mondsee stammenden, noch dem 12. Jahrhundert angehörenden Cod. 363 der Österreichischen Nationalbibliothek (vgl. zum Beispiel Abb. 10 mit Cod. 363, fol. 1v, dagegen Abb. 1; Abb. 12 mit Cod. 363, fol. 3r, dagegen Abb. 3; Cod. 378, fol. 6v mit Cod. 363, fol. 6r, dagegen Cod. 490, fol. 8v).[43] Somit kann die Fassung des Compendiums, die im Band aus Heiligenkreuz (Cod. 378) vorliegt, als eine Art Mischform aus dem „Typ Baumgartenberg“ (Cod. 490) und einer anderen Version des Werks bezeichnet werden, die Parallelen etwa zur Mondseer Handschrift (Cod. 363) aufweist, deren Layout aber mit demjenigen im Codex aus Heiligenkreuz (Cod. 378) nicht identisch ist.[44] Bemerkenswerterweise scheint die letztgenannte Handschrift zu einem etwas späteren Zeitpunkt noch weiter an den „Typ Baumgartenberg“ angepasst worden zu sein:

41 Ein eingehender Vergleich zwischen Baumgartenberg und Heiligenkreuz durch die Autorin ist geplant.

42 Der Schreiber und Zeichner der Linzer Handschrift hat danach getrachtet, die einzelnen Textabschnitte (zum Beispiel *Iste Enos cepit* …) jeweils in der Nähe der korrespondierenden Medaillons zu platzieren. Des Weiteren hat er die zentrale Linie der Vorfahren Christi ab dem Medaillon für Noah nicht dezentriert angeordnet.

43 Beschreibung unter: http://data.onb.ac.at/rec/AC13959652, mit Links zu Volldigitalisat und Literatur. – Eine ähnliche Form des genannten Schemas zum Beispiel auch in Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 390, fol. 3v (Provenienz Suben, Volldigitalisat unter: http://digi.landesbibliothek.at/viewer/overview/390/1/) oder St. Florian, Stiftsbibliothek, CSF XI 216, fol. 3v (siehe http://manuscripta.at/?ID=27884; vgl. auch Anm. 59); dieser Codex zeigt zudem auf der ersten Seite (fol. 2r) ein mit Cod. 378 übereinstimmendes Layout.

44 Auf wieder andere Quellen scheint zum Beispiel die rote Beischrift *Tres Marie filie s. Anne* auf fol. 7r zurückzugehen, die weder in Linz noch in Cod. 363 der Österreichischen Nationalbibliothek, dafür aber in etlichen anderen Exemplaren enthalten ist (so etwa, um zwei beliebige Beispiele zu nennen, in dem in Anm. 14 genannten Codex in Baltimore, fol. 4r, oder in Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCl 696, fol. 7r, Frankreich, 13. Jahrhundert, siehe unter: http://manuscripta.at/diglit/AT5000-696/0019).



Abb. 10: Erste Seite des Compendiums Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 378, fol. 2r, Heiligenkreuz, Mitte bis drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

Darauf weisen zum Beispiel die oben auf foll. 3v oder 6rv in Cod. 378 ergänzten Textteile und Beischriften hin, die in Cod. 490 (fol. 8rv) enthalten sind, während sie etwa in Cod. 363 (foll. 5v–6r) fehlen (siehe auch unten).[45]

Dass die beiden Exemplare aus Baumgartenberg (Cod. 490) und Heiligenkreuz (Cod. 378) in einem engen Konnex zueinander stehen, beweist vor allem ihre figürliche Ausstattung. So enthalten die Medaillons am Beginn der Weltalter in der Heiligenkreuzer Handschrift (Abb. 10) ganz ähnliche Kopfdarstellungen wie im Baumgartenberger Codex (Abb. 1); lediglich die Illustrationen zum Leben Christi fehlen im erstgenannten Compendium (vgl. Abb. 11 mit Abb. 2). Vor allem aber fallen die engen motivischen und zum Teil auch farblichen Übereinstimmungen der

45 Die Textkorrekturen aus dem 15. Jahrhundert (siehe zum Beispiel foll. 6v, 7r) stammen nicht aus Linz.

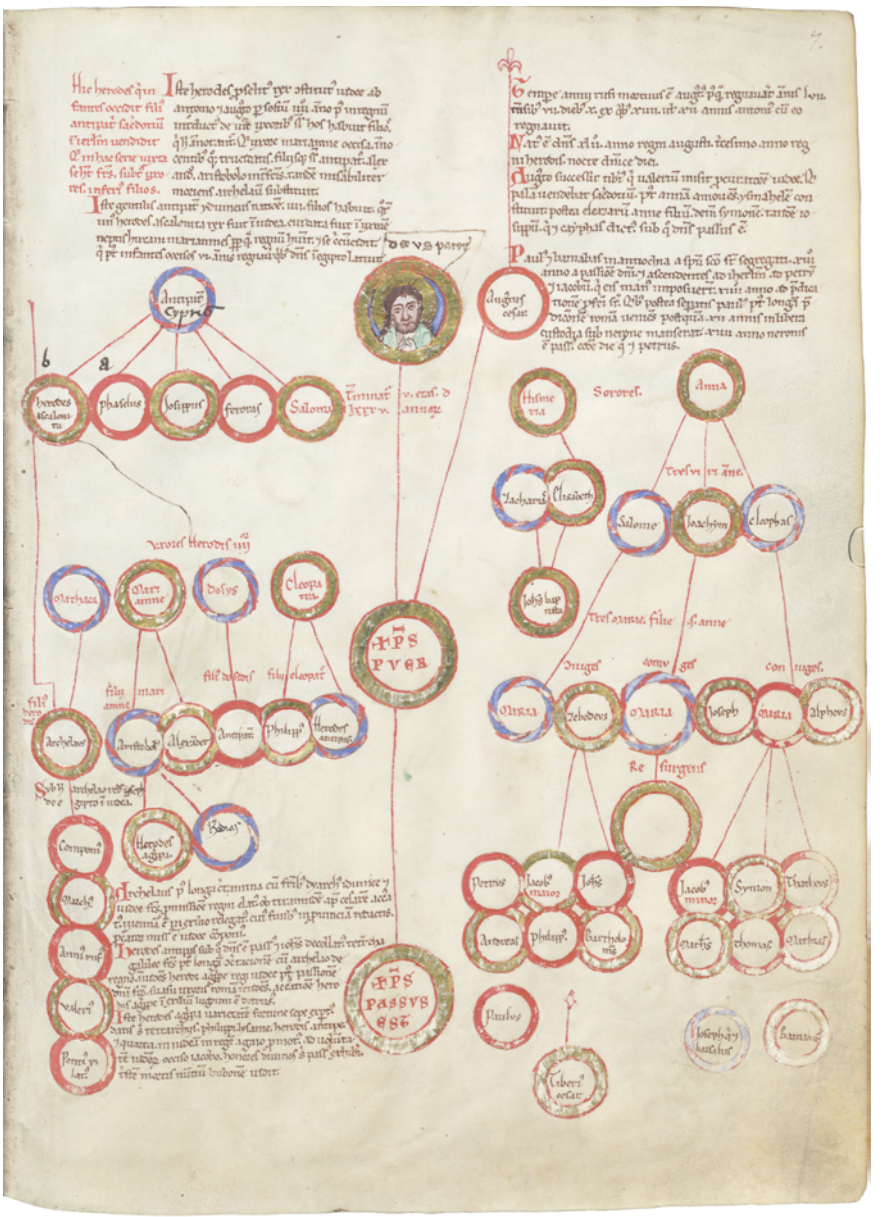


Abb. 11: Neunte Seite des Compendiums Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 378, fol. 7r, Heiligenkreuz, Mitte bis drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

ebenfalls in Deckfarben und Gold illuminierten Heiligenkreuzer Kosmosdarstellung mit ihrem Baumgartenberger Gegenstück ins Auge (vgl. Abb. 13 mit Abb. 5).[46] Der Illuminator des Cod. 378 legt allerdings ein deutlich geringeres handwerkliches Geschick an den Tag als derjenige des Cod. 490, er arbeitet wesentlich gröber und vereinfacht auch die Farbgebung sehr stark, so vor allem bei den Winddarstellun-

46 Allerdings weicht die Beschriftung in Cod. 378 geringfügig von derjenigen in Cod. 490 ab: Die Südwestwinde sind hier als *Affricus* und *Austro libs* bzw. *Lybo Nothus* bezeichnet statt wie in Linz und Lyon als *Affricus Libs*, *Austro Libs* und *Nothus. Lybo*. (Laut Isidor von Sevilla und Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 448 heißen die Winde *Libonotus*/*Austroafricus* und *Africus*/*Libs*, im anonymen Gedicht und daher auch in den Legenden zu den Besatzmedaillons in Linz *Euronothus* [so auch bei Beda] und *Africus*/*Lips*.) Der Heiligenkreuzer Schreiber hat die Veränderungen vermutlich selbstständig durchgeführt, möglicherweise aus Platzmangel.

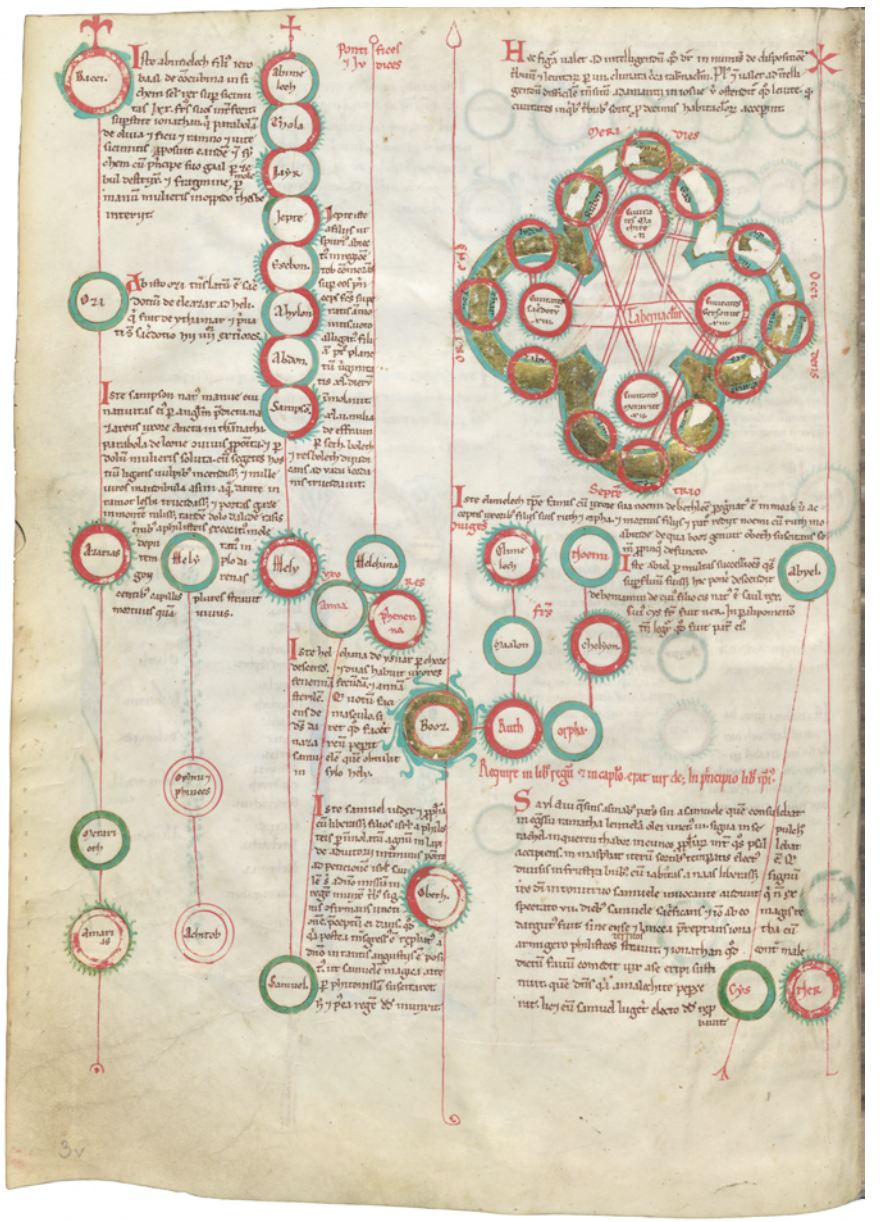

Tabernacul
Booz
Ruth
Samuel
Helyu
Helyu
Helyu



Abb. 13: Weltdarstellung mit Umfassungsfigur und Windpersonifikationen, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 378, fol. 1v, Heiligenkreuz, Mitte bis drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

Es bleibt zu prüfen, ob die Deckfarbenausstattung des Exemplars aus Heiligenkreuz aus derselben Zeit stammt wie die oben genannten textlichen Ergänzungen, ob dieser Codex also nachträglich illuminiert und um die Weltdarstellung ergänzt wurde und ob für diese Erweiterungen tatsächlich die mittlerweile zur Verfügung stehende – zudem sorgfältig ausgestattete und besonders ansprechende – Baumgartenberger Handschrift als Vorlage gedient haben kann.

Handschriften des 14. Jahrhunderts

Die beiden jüngeren mit Linz vergleichbaren Handschriften werden heute in der Österreichischen Nationalbibliothek als Cod. 364 bzw. in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Clm 2660 aufbewahrt. Der erstgenannte

Codex, eine historische Sammelhandschrift, in der das Compendium mit anderen Texten als der Historia scholastica kombiniert wurde, entstand im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg; der relevante Teil der Handschrift stammt aus der Zeit um 1330.[48] Der zweitgenannte Band befand sich ursprünglich in der Stiftsbibliothek der Zisterze Aldersbach westlich von Passau; er wird um 1300 datiert.[49]

In Cod. 364 wurde die Genealogie, vermutlich aus Gründen der Übersichtlichkeit, auf fast doppelt so viele Seiten kopiert wie in den älteren Exemplaren, wodurch sich eine andere *mise en page* ergibt. Darüber hinaus wurden zwei zusätzliche biblische Personen bildlich hervorgehoben und die vier Medaillons, die für Gottvater und die Stationen aus dem Leben Christi stehen, mit ikonographisch abweichenden Darstellungen versehen. Im Übrigen entspricht das klar aufgebaute Compendium dieser Handschrift jedoch jenem in Linz; man beachte insbesondere die exakt übereinstimmende Form der zur Genealogie gehörenden Schemata.

Auch die Tugenden- und Lasterdiagramme wurden in dem aus Klosterneuburg stammenden Cod. 364 nach dem Baumgartenberger Modell gezeichnet – wobei man lediglich vergaß, die Blätter des Baums der Tugenden als aufstrebend wiederzugeben. Die *arbores* in Cod. 364 gehen nur insofern über die entsprechenden Schemata in Cod. 490 hinaus, als ihre Knospen kolorierte Federzeichnungen umrahmen.[50]

Beim Übertragen der Weltdarstellung nahm sich der Klosterneuburger Illuminator wiederum die Freiheit, die mit Wassergefäßen ausgestatteten Figürchen, die ihn als Personifikationen von Winden offenbar nicht überzeugten, in solche von Paradiesflüssen umzudeuten, und halbierte daher ihre Zahl. Die Hörner beließ er jedoch, und vor allem vermied er es, die ursprünglichen Namen der Winde, also das Geschriebene, zu verändern (vgl. Anm. 55). Dafür erneuerte er die Ikonographie seines Kosmosbildes auch dahingehend, dass er die Hauptwinde als Jünglinge darstellte und den Fußschemel Christi zur Bundeslade umdeutete.

Das Arkadenschema des Cod. 364 schließlich (p. 33), das wiederum genauestens seinem Pendant in Linz entspricht, wird von Textzeilen begleitet, die sich auf der Rückseite des Blattes (p. 34) fortsetzen. Die Linzer Handschrift enthält an dieser Stelle zwar keinen Text, dafür tauchen hier exakt dieselben Verse in derselben Reihenfolge am Schluss der Historia scholastica auf (foll. 178v–179r).[51] Das Baumgartenberger Exemplar des Compendiums (Linz, Cod. 490) muss demnach auch als direkte Vorlage der in Klosterneuburg entstandenen Handschrift (Wien, Cod. 364) gedient haben.[52]

---

48 Volldigitalisat unter: http://data.onb.ac.at/rec/AC13960886. Zum Codex siehe besonders Roland, Cod. 364 (zit. Anm. 2).

49 Zur Handschrift siehe Béatrice Hernad, Clm 2660. In: Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1: Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Mit Beiträgen von Andreas Weiner. Wiesbaden 2000 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München; Bd. 5,1), S. 77 f. (Kat. 121).

50 Sie zeigen den Sündenfall (Alter Adam) und den auf einem Regenbogen thronenden Christus als Weltenrichter (Neuer Adam).

51 Siehe künftig Hranitzky, Cod. 490 (zit. Anm. 2). Die ersten vier Versgruppen finden sich auch in Lyon, Ms. 445 (fol. 213v) und München, Clm 2660 (fol. 217v) sowie, von anderer Hand als dem Schreiber ergänzt, in Wien, Cod. 378 (f. 204r; siehe hierzu die in Anm. 41 angekündigte Studie); siehe auch Anm. 60.

52 Dies nimmt schon Roland, Cod. 364 (zit. Anm. 2), S. 259 an. Hinzuweisen ist hier auch

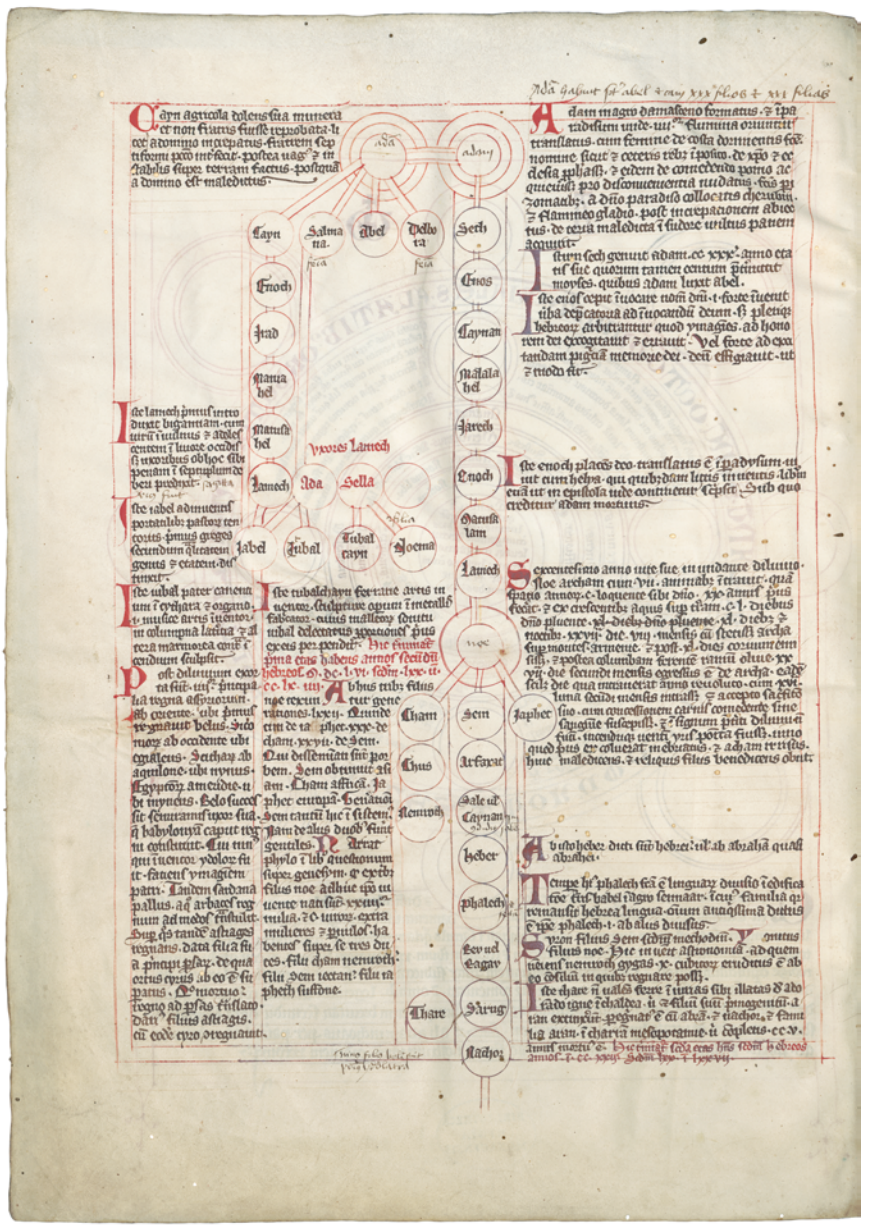


Abb. 14: Erste Seite des Compendiums, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2660, fol. 1v, Aldersbach, Anfang des 14. Jahrhunderts

Die aus Aldersbach stammende Kopie der Genealogia samt Schemata (Clm 2660) weist hingegen, wie bereits der Vergleich zwischen der ersten Seite dieser Handschrift mit den entsprechenden Folia in Lyon (Ms. 445) und Linz (Cod. 490) deutlich erkennen lässt, genau dieselben (großteils fehlerhaften) Abweichungen von Linz auf wie Lyon (siehe hierzu oben; vgl. Abb. 14 mit Abb. 6 und Abb. 1).[53] Auch in

auf Andrea Worm: Welt und Klostergeschichte. Das Winddiagramm in der Klosterneuburger Chronik und sein Kontext. Vortrag im Rahmen der Tagung „Objekte und Eliten. Neue Forschungen zur Kunstproduktion im 12. und 13. Jahrhundert in ihrem interkulturellen Kontext“, München, 19.–21.5.2017 (Tagungsbericht von Johanna Beutner unter: http://objekte-und-eliten.de/).

53 Des Weiteren wurde auf fol. 2r des Clm 2660 aus Aldersbach der Textabsatz rechts unten an derselben Stelle abgetrennt wie auf fol. 3r in Lyon, Ms. 445, wobei der Al-

Clm 2660 wurden die ins Compendium eingefügten Schemata gegenüber der rund ein halbes Jahrhundert älteren Vorlage formal leicht abgewandelt. Das quadratische Schema der Anordnung der zwölf Stämme jedoch folgt in der Handschrift aus Aldersbach wiederum exakt der Lyoner Variante – sogar die aus Kreuzen bestehende Rahmenfüllung findet sich hier wieder.

Die drei zusätzlichen Diagramme des Exemplars aus Aldersbach – ein Baum der Laster hat sich hier nicht erhalten – weisen wiederum gewisse gestalterische Veränderungen gegenüber ihren älteren Pendants auf. So stimmt das Medaillon der Weltdarstellung (Abb. 15), das dem Haupt Christi in der Darstellung des Linzer Cod. 490 (Abb. 5) korrespondiert, größenmäßig und durch seine Umrahmung mit dem entsprechenden Medaillon in Lyon (Abb. 9) überein. Doch fügte der Zeichner des Clm 2660 seinem Diagramm um der Symmetrie willen noch drei Doppelkreise hinzu, die er in der Verlängerung der orthogonalen Achsen der Scheibe anordnete. Auch hat er die Lombarde C zu Beginn des Textes, die in Lyon nicht ausgeführt wurde (vgl. auch Anm. 36), offenbar selbständig ergänzt.

Dass die Münchener Handschrift Clm 2660 direkt auf dem Lyoner Ms. 445 fußt, kann dennoch als gesichert gelten.

Ob die Weltdarstellung auf dem zuletzt bei Jörn Günther zum Verkauf angebotenen Einzelblatt,[54] das noch nicht genauer lokalisiert werden konnte und ebenfalls in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, ursprünglich einer Abschrift des Compendiums voranging, ist fraglich; die Vorrede des Petrus von Poitiers fehlt hier, und auf der Rückseite des Blattes ist ein weiteres Kreisschema gezeichnet, das in den Codices keine Entsprechung hat.

Wie in dem aus Klosterneuburg stammenden Cod. 364 sind auf der selbständigen kolorierten Zeichnung ikonografische Abweichungen gegenüber den älteren Werken festzustellen. Auch hier blicken einem die Hauptwinde als jüngere Männer entgegen, dafür sind in den Besatzmedaillons weiterhin acht Nebenwinde zu finden. Diese sind nun aber, mit Ausnahme der völlig entblößten *Euroauster* und *Chorus*/*Argestes*, mit Tuniken bekleidet und haben die Wassergefäße gegen Instrumente eingetauscht, die Hörnern ähneln und vielleicht auf das Wort *tonant* im äußersten Kreisring Bezug nehmen. Der Fußschemel wurde ganz weggelassen, so dass Christus nun hinter der Weltscheibe „schwebt". Als Indiz für die Abhängigkeit des Einzelblattes von der in Heiligenkreuz hergestellten Handschrift

dersbacher Schreiber den zweiten Absatz sogar durch eine Lombarde einleitet, obwohl der Text hier nach der Baumgartenberger Fassung (Cod. 490) keine Zäsur aufweist (die ursprünglich aus Cod. 490 stammenden fibrillenartigen Verweiszeichen wurden in Clm 2660 dennoch mit übernommen, wobei der obere leicht verrutschte); auf fol. 3r fehlen die Verbindungslinien zwischen Anna und Samuel (vgl. Lyon, fol. 4r); auf fol. 3v sind die Doppellinien links auf der Seite geknickt, weil sie der Schrift ausweichen (vgl. Lyon, fol. 4v); auf fol. 4v sind manche der senkrechten Verbindungen nur leicht angedeutet (vgl. Lyon, fol. 5v); auf fol. 6v ist statt Zebedeus (vgl. Linz, Cod. 490, fol. 9r), Maria mit Jacobus (*maior*) und Johannes verbunden (vgl. Lyon, fol. 7v, hier die Linie nachträglich in Braun gezeichnet) und auf derselben Seite fehlt sowohl in Clm 2660 als auch in Lyon oberhalb der drei Marien und ihrer Ehemänner die dreimalige Überschrift *coniuges*.

54 Siehe Raff, Windpersonifikationen (zit. Anm. 2), S. 152 und Abb. 123; Holcomb, Pen and Parchment (zit. Anm. 2), S. 118 f. (Kat.-Nr. 32), mit Abb.

(Cod. 378) ist vielleicht der Umstand zu werten, dass in den Kreisringen beider Bände dieselbe Schreibweise für die aus Südwest blasenden Winde zu finden ist (siehe Anm. 46).[55]

Einordnung der Handschrift in Lyon

Vier der insgesamt fünf bekannten vollständigen Exemplare des Compendiums vom „Typ Baumgartenberg" sind mit hoher Wahrscheinlichkeit jeweils dort entstanden, wo sie im Mittelalter aufbewahrt wurden, also in Baumgartenberg, Heiligenkreuz, Aldersbach und Klosterneuburg. Die Frage nach der Herkunft des fünften Bands, des Lyoner Ms. 445, war hingegen bislang ungeklärt.[56] Wie sich herausstellt, kann dieser Codex jedoch aufgrund stilistischer Kriterien einigermaßen zuverlässig lokalisiert werden. Seine Initialen wurden augenscheinlich von demselben Buchmaler ausgeführt wie die Zierlettern der Handschrift CSF XI 157 der Stiftsbibliothek St. Florian, die einen um 1300 zu datierenden Besitzvermerk dieses Augustiner-Chorherrenstifts enthält.[57] Es entsprechen einander in beiden Codices die Palmetten mit langen Blattlappen und kleinem Binnenkreis, in die die verschlungenen Ranken der Initialen münden; die Bogenformen an den Schaftenden, die ebenfalls teilweise durch Kreise ergänzt sind; die gebogten Blattformen in den Bögen der Buchstaben; die gerippten Ränder der Spangen, die die gespaltenen Buchstabenkörper zusammenhalten; die markanten Tropfenmotive im Binnenfeld mancher Zierlettern; schließlich die mehrfarbigen Hintergründe.[58] Aufgrund der Provenienzhinweise in CSF XI 157 kann, bei aller gebotenen Vorsicht, für Lyon, Ms. 445 vorläufig eine Entstehung in St. Florian angenommen werden, in einem Stift also, das nur wenige Kilometer von Baumgartenberg entfernt liegt.[59]

---

55 Im Übrigen zeigt sich, dass man im 14. Jahrhundert zwar bemüht war, die Darstellungen bildlich zu erneuern, die Texte aber meistens weitgehend wortgetreu kopierte (siehe auch Raff, Windpersonifikationen [zit. Anm. 2], S. 152). Somit wurden auch die Fehler in der Beschriftung des Kosmosbildes jeweils abgeschrieben. Allerdings wurde auf dem Einzelblatt das Wort *Quinque* in der Umschrift (siehe Anm. 20) durch *qui* und die Abkürzung *q3* ersetzt (bei Holcomb [zit. Anm. 2], S. 118 als „quia quae" transkribiert bei Hranitzky, Diplomarbeit [zit. Anm. 3], S. 109, Anm. 66 die Lesart „qui quoque" vorgeschlagen, vgl. Cesare Paoli: Die Abkuerzungen in der lateinischen Schrift des Mittelalters. Ein methodisch-praktischer Versuch. Innsbruck 1892, S. 30, siehe unter: https://archive.org/details/dieabkuerzungen00paolgoog).

56 Der Einband des Lyoner Ms. 445 wurde im 19. oder 20. Jahrhundert erneuert, und der neuzeitliche Besitzvermerk *Detho Hohenfelders* auf der ersten Seite der Handschrift, der immerhin auf einen Vorbesitzer aus dem deutschsprachigen Raum hindeutet, kann vorläufig mit keiner bekannten Person in Zusammenhang gebracht werden.

57 Siehe Kurt Holter: Bibliothek und Archiv: Handschriften und Inkunabeln. In: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. Wien 1988 (Österreichische Kunsttopographie 48), S. 29–92, hier S. 31, 70; Abb. 86.

58 Die besondere Form der Parzellierung der Außengründe der Initialen könnte der Illuminator des Ms. 445 aus dem Linzer Codex übernommen haben.

59 In der St. Florianer Stiftsbibliothek hat sich mit dem CSF XI 216 noch ein älteres Exemplar des mit der *Historia scholastica* kombinierten Compendiums erhalten; zur Handschrift (bei Piggin, Peter's Stemma [zit. Anm. 6] nicht angeführt) siehe die unter http://manuscripta.at/?ID=27884 angegebene Literatur; siehe auch Anm. 43.



Abb. 15: Schematische Weltdarstellung, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2660, fol. 1r, Aldersbach, Anfang des 14. Jahrhunderts

Filiation der Handschriften vom „Typ Baumgartenberg“

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Exemplare des Compendiums vom „Typ Baumgartenberg“ hat ergeben, dass sowohl die vermutlich in St. Florian entstandene als auch die jüngere, in Klosterneuburg hergestellte Handschrift (Lyon, Ms. 445 und Wien, Cod. 364) auf dem Baumgartenberger Band (Linz, Cod. 490) fußen und dass auf diesen Codex höchstwahrscheinlich auch die Ausstattung und die textlichen Ergänzungen des aus Heiligenkreuz stammenden Bibelabrisses (Wien, Cod. 378) zurückgehen.[60] Bei dem Compendium aus Aldersbach wiederum (Mün-

60 Zu untersuchen bleibt allerdings (siehe Anm. 41) zum einen, auf welcher Vorlage die

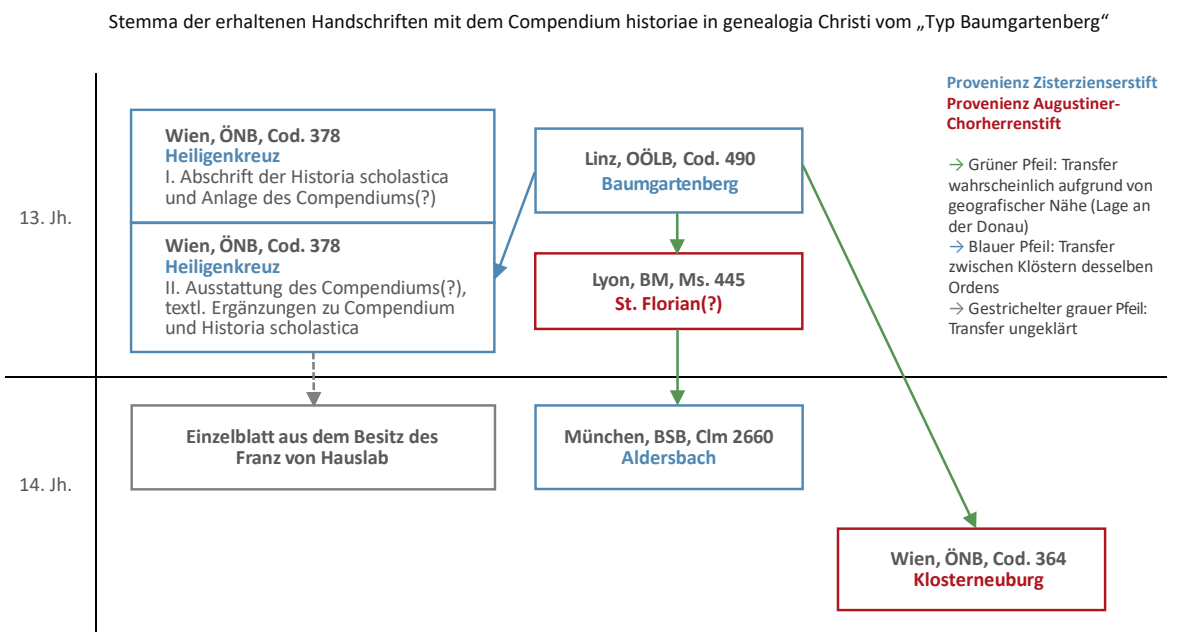


Abb. 16: Filiationsschema der Handschriften mit Ausstattung vom „Typ Baumgartenberg“

chen, Clm 2660, Abb. 15) handelt es sich eindeutig um eine Kopie des in Lyon aufbewahrten Codex aus St. Florian.[61]

Die vorgeschlagene Filiation (Abb. 16) kann tatsächlich am Historia-scholastica-Teil der betreffenden Handschriften verifiziert werden. So ist bereits am Beginn der Historia in den drei Codices in Linz, Lyon und München (foll. 11v/9v/8v) deren enge Verwandtschaft deutlich zu erkennen. Man vergleiche insbesondere die identischen Glossen im linken oberen Viertel der ersten Seite, die in Linz und Lyon auch durch identische Paragraphzeichen markiert sind. Allerdings ist eine dieser Randanmerkungen (*Effimera febris … nascitur*) in Lyon auf dem rechten Seitenrand angeordnet, eine Abweichung von Linz, die auch München zeigt. In der letztgenannten Handschrift finden sich darüber hinaus auf den Rand notierte Ergänzungen aus Lyon wieder, die Linz nicht aufweist; der Schreiber des in München aufbewahrten Exemplars fügte sie dann schon in den Fließtext ein.[62]

Besonders aufschlussreich ist die Gegenüberstellung der Baumgartenberger Historia scholastica (Linz, Cod. 490) mit dem Exemplar aus Heiligenkreuz (Wien, Cod. 378). Es zeigt sich nämlich, dass die Heiligenkreuzer Handschrift ursprünglich eine Fassung des Werks überliefert, die von derjenigen in der Baumgartenberger leicht abweicht – zum Vergleich sei eine der ältesten Abschriften des Textes von

punktuellen textlichen Erweiterungen des Compendiums gegenüber Linz fußen (siehe Anm. 44), und zum anderen, wie sich die frappanten übereinstimmenden Details zwischen den beiden Genealogien (siehe oben) erklären lassen.

61 Wie man in jedem Fall Kenntnis von der jeweils benutzten Vorlag erlangte, muss dabei offenbleiben.

62 Ähnliches zeigt zum Beispiel auch der Vergleich der foll. 12r/10r/9r. Auch finden sich im Münchner Clm 2660 am Schluss der *Historia* dieselben, in derselben Reihenfolge wiedergegebenen und ähnlich durch Lombarden eingeleiteten Zusatzverse wie im Codex in Lyon, dessen Schreiber sie aus Linz kopiert hatte (siehe auch Anm. 51).

Petrus Comestor genannt, die in vielen Punkten mit der ursprünglichen Version des Cod. 378 übereinstimmt (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 16943).[63] Diese erste Fassung der Heiligenkreuzer Handschrift Cod. 378 aber hat ein anderer Schreiber als der Kopist des Fließtextes nachträglich durch marginale und interlineare Ergänzungen und Korrekturen an eine Redaktion angeglichen, die jener der Baumgartenberger Handschrift Cod. 490 entspricht.[64]

Schlussfolgerung

Die diagrammatische Erweiterung des Compendiums im Linzer Codex, die die soteriologische Implikation der Geschichte der Menschwerdung Christi besonders hervorhebt, wurde offensichtlich (entgegen einer früheren Vermutung der Autorin)[65] nicht nur innerhalb des Zisterzienserordens tradiert. Zwar stammen drei der insgesamt fünf bekannten Codices, die dem bewussten Typus entsprechen (Linz, Cod. 490, Wien, Cod. 378 und München, Clm 2660) tatsächlich aus Zisterzienserklöstern. Die beiden anderen bisher entdeckten Exemplare vom „Typ Baumgartenberg" (Wien, Cod. 364 und Lyon, Ms. 445) gelangten jedoch jeweils aus einem Augustiner-Chorherrenstift an ihren heutigen Aufbewahrungsort. Bemerkenswert ist, dass das Exemplar aus Baumgartenberg nicht nur – wie es scheint – zur Komplettierung der Handschrift aus der Zisterze Heiligenkreuz, der das Stift Baumgartenberg unterstellt war, ausgeliehen wurde, sondern auch für die Abschrift des Werks von Petrus von Poitiers, die offenbar für das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian bestimmt war. Des Weiteren überrascht es, dass das ca. 80 Jahre nach der Baumgartenberger Handschrift entstandene Compendium aus Klosterneuburg nicht etwa auf dem mutmaßlichen St. Florianer Codex basiert, sondern ebenfalls auf dem Band aus der oberösterreichischen Zisterze, und dass man umgekehrt in Aldersbach zu Beginn des 14. Jahrhunderts nicht das letztgenannte Exemplar, sondern dasjenige aus St. Florian kopierte.

Die Klöster, in deren Bibliotheken sich die genannten Handschriften befanden, liegen alle in unmittelbarer Nähe der Donau – mit Ausnahme von Heiligenkreuz, das aber durch den Orden mit Baumgartenberg verbunden war. Ihre geographische Lage, ihre Nähe zu einem der wichtigsten Wasserwege Europas, könnte demnach beim Transfer des besprochenen Ausstattungstypus eine größere Rolle gespielt haben als ihre jeweilige Ordenszugehörigkeit.[66]

Vorläufig offenbleiben muss bei aktuellem Forschungsstand, ob es sich bei dem Linzer Codex, auf den alle anderen bisher bekannt gewordenen Exemplare des „Typs Baumgartenberg" offenbar letztlich zurückgehen, um die „Urhandschrift" dieser Version des Compendiums handelt, ja ob vielleicht sogar der bislang nicht

63 Digitalisat der 1183 in Corbie entstandenen Handschrift unter: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10543247v.

64 Siehe hierzu künftig die in Anm. 41 genannte Untersuchung.

65 Hranitzky, Diplomarbeit (zit. Anm. 3), S. 66–68.

66 Immerhin ist der Benediktinerorden in dem beschriebenen Handschriftenkonvolut nicht vertreten. Allerdings können aufgrund der geringen Zahl der erhaltenen Exemplare vorläufig keine endgültigen Aussagen über die Verteilung des „Typs Baumgartenberg" auf die monastischen Orden getroffen werden.

identifizierte Ordensbruder *Gerhardus* für den Entwurf dieser Fassung verantwortlich gewesen sein könnte – die Zeilen auf fol. 9r, die nur in Cod. 490 überliefert sind und die den Gegensatz zwischen Adam und Christus als am Anfang und am Ende der Weltgeschichte stehend zusätzlich betonen, sind vielleicht in diesem Sinn zu deuten.

Bildrechte: Abb. 1, 2, 3, 4, 5: Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek; Abb. 6, 7, 8, 9: Lyon, Bibliothèque municipale; Abb. 10, 11, 12, 13: Wien, Österreichische Nationalbibliothek; Abb. 14, 15: München, Bayerische Staatsbibliothek.

EVELYN THERESIA KUBINA

Für Recht und Ordnung

Fleuronnée-Initialen in Handschriften und Urkunden des vierten Viertels des 13. Jahrhunderts in Wien und Niederösterreich

Im Laufe des 13. Jahrhunderts vollziehen sich einige weitreichende Änderungen innerhalb der gotischen Buchkultur. Ein wesentlicher Aspekt betrifft das vermehrte Aufkommen von Fleuronnée-Initialen, die nunmehr zu dem am häufigsten eingesetzten Ausstattungselement einer Handschrift avancieren und dem Leser die strukturelle Ordnung eines Textes vor Augen führen.[1] Gleichzeitig erreicht diese mit der Feder gezeichnete, überwiegend ornamentale Schmuckform in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein so hohes künstlerisches Niveau, dass sich mithilfe stilistischer Analysen profunde Aussagen zu Herstellungszeit und -ort eines Buches treffen lassen. Neben der dichten Überlieferung der Fleuronnée-Initialen in den erhaltenen Handschriften spielen in dieser Hinsicht auch illuminierte Urkunden eine entscheidende Rolle. Sie wurden zwar weitaus seltener mit Fleuronnée-Initialen verziert, enthalten im Gegensatz zur Mehrheit der im 13. Jahrhundert entstandenen Handschriften aber fast immer Angaben zu Zeit und Ort ihrer Entstehung, was sie zu einem wertvollen Hilfsmittel für Kunsthistoriker werden lässt.[2]

Im Folgenden soll ein in Wien und dem heutigen Niederösterreich zu verortendes Fallbeispiel demonstrieren, wie stilistische Verbindungen zwischen Fleuronnée-Initialen in Handschriften und Urkunden zur Datierung und Lokalisierung von Büchern beitragen können. Darüber hinaus ermöglicht die Werkgruppe neue Erkenntnisse über die Entwicklung und Verbreitung von Fleuronnée-Stilen,

1 Christine Jakobi-Mirwald: Initiale, Randdekor, Miniatur: Die Ausstattungsorte in der gotischen Buchkunst. In: Gotik, hg. von Christine Beier, Graz 2016 (Geschichte der Buchkultur 5/1), S. 235–252, hier S. 244 f.

2 Diese Chance erkannte bereits Louis Douët d'Arcq in seinem 1847 verfassten Aufsatz über illuminierte Urkunden. Siehe Louis Douët d'Arcq: Chartes à vignettes. Représentation de Charles V. In: Revue archéologique (1847/1848), S. 749–756. – Auch das vom FWF geförderte interdisziplinäre Projekt „Illuminierte Urkunden als Gesamtkunstwerk. Bildmedien in Rechtsdokumenten im Europäischen Mittelalter" widmete sich der Erforschung mittelalterlicher illuminierter Urkunden in Mitteleuropa. Vorrangig behandelt wurden Rechtsdokumente, die gemalten oder figürlichen Buchschmuck enthalten. Siehe auch Gabriele Bartz: Illuminierte Urkunden – ein mittelalterliches Fabeltier oder eine Chance für die Forschung (Vortrag zum 30. Buchkunsttag Simbach). Wien 2014, S. 6 ff., 11 ff., 36; Martin Roland / Andreas Zajic: Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa. In: Archiv für Diplomatik 59 (2013), S. 241–432; Andreas Zajic: Illuminierte Urkunden – Der schöne Schein von Rechtstexten. In: insights. Archive und Menschen im digitalen Zeitalter (2015/1), S. 16–17, hier S. 17. – Sämtliche der im Folgenden besprochenen Urkunden sind im virtuellen Urkundenarchiv der Plattform Monasterium.net online abrufbar.

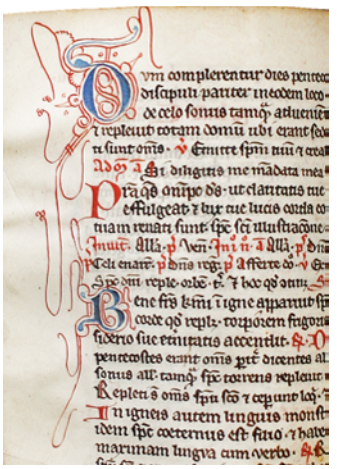


Abb. 1: Breviarium Cisterciense. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 309, fol. 120v



Abb. 2: wie Abb. 1, fol. 171v



Abb. 3: wie Abb. 1, fol. 23v

das Betätigungsfeld von Floratoren und die Vernetzung von Klöstern der Region im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts.[3]

Heiligenkreuz

Den Ausgangspunkt der Werkgruppe bildet ein 330 Blätter umfassendes *Breviarium Cisterciense*, das in der Bibliothek des Zisterzienserstifts Heiligenkreuz im Wienerwald verwahrt wird (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 309).[4] Von den roten und blauen Lombarden, die den Text der Handschrift gliedern, wurden viele mit Knospen- und Palmettenfleuronnée in der Gegenfarbe oder in Rot und Blau versehen (Abb. 1–4), ebenso die KL-Ligaturen der Rektoseiten im vorangestellten Kalenderteil. Das Binnenfeld der Buchstaben füllen C- und S-förmig verlaufende Linien, aus diesen hervorgehende Knospen sowie in die Zwischenräume eingefügte Halbpalmetten und kleine Perlen. Der äußere Fleuronnée-Besatz besteht aus konturbegleitenden Linien, die kugelige Knospen und Palmettenblätter mit gebogten, glatten oder gestrichelten Rändern ausbilden und in Fadenausläufer oder Rankenäste übergehen. Die Knospen und Palmetten, die Kerne sowie dornartige Erweiterungen aufweisen können, betonen die End- und Gelenkstellen der Buchstaben, füllen Zwickel und dienen als Endmotive der Rankenäste. Begleitet werden sie von kurzen Spiralfäden, die von den Palmetten, Knospen oder Knospenpyramiden ausgehen und diese mitunter symmetrisch einrahmen. Für spiegelgleiche Kompositionen sorgen vereinzelt auch die haarnadelförmigen Ausläufer oder Rankenäste der Initialen, die mit winzigen Perlen sowie kurzen Parallelstrichen und Winkeln besetzt sein können. Ein besonderes Charakteristikum des Fleuronnée-Stils stellen die bärtigen Profilgesichter[5] dar, die zur Füllung von Fadenzwickeln eingesetzt wurden und hohen Wiedererkennungswert besitzen (Abb. 5). Das auf diese Weise ausgestattete Zisterzienserbrevier wurde von Benedict Gsell im 1891 erschienenen Heiligenkreuzer Handschriftenkatalog ins 13. Jahrhundert datiert.[6] Zuletzt sprach sich Alois Haidinger angesichts des im Kalender und im Sanktorale der Handschrift eingetragenen Festes *Octava Bernardi*, das 1295 eingeführt wurde, sowie aufgrund der 1300 vorge-

3 Die Idee zu vorliegendem Aufsatz entstand im Rahmen der Medieval Academy der Vienna Doctoral Academies. Für hilfreiche Anregungen danke ich meinen KollegInnen von der Medieval Academy, insbesondere Mag. Markus Gneiß, MA.

4 Benedict Gsell: Verzeichniss der Handschriften in der Bibliothek des Stiftes Heiligenkreuz. In: Die Handschriften-Verzeichnisse der Cistercienser-Stifte I (Xenia Bernardina II, 1), Wien 1891, S. 115–272, hier S. 196.

5 Sie erinnern entfernt an jene Profilköpfe, die der Heiligenkreuzer Mönch Ambrosius um 1300 in sämtliche Handschriften der Stiftsbibliothek an die Seitenränder zeichnete, um bestimmte Textstellen zu markieren. Zu Ambrosius von Heiligenkreuz siehe u. a. Katharina Kaska / Christoph Egger: „Unsere Bibliothek ist (fast) nicht wie andere". Forschungen zur Geschichte der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiligenkreuzer Bibliothek. In: Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz 73 (2014), S. 159–165, hier S. 161 ff., sowie Martin Wagendorfer: Ambrosius von Heiligenkreuz als Leser der Vita Severini – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Eugippius. In: Ars & Humanitas 9 (2015), S. 40–55. – Vgl. auch den Profilkopf der Fleuronnée-Initiale in einer Lilienfelder Handschrift (Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 103, fol. 132v).

6 Gsell, Verzeichniss der Handschriften in Heiligenkreuz (zit. Anm. 4), S. 196.

nommenen Festgraderhöhung zu Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Katharina, die im Kalender nachgetragen sind, für eine Entstehung zwischen 1295 und 1300 aus.[7] Eine von demselben Autor durchgeführte paläographische Analyse ergab zudem, dass der Schreiber des Breviers Textteile in vier weiteren Codices aus Heiligenkreuz kopiert haben könnte.[8] Von diesen enthält eine ans Ende des 13. Jahrhunderts datierte Sermones-Handschrift (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 291)[9] mit Cod. 309 übereinstimmende Fleuronnée-Initialen (Abb. 6, vgl. vor allem Abb. 4);[10] die anderen drei Codices weisen hingegen keinen vergleichbaren Buchschmuck auf. Stattdessen verfügen mehrere Heiligenkreuzer Urkunden, darüber hinaus aber auch Rechtsdokumente aus der nächsten Umgebung des Zisterzienserstifts, über einleitende Schmuckinitialen, die demselben Fleuronnée-Stil folgen wie die Initialen in Cod. 309 und 291. Die künstlerische Verzierung fünf Heiligenkreuzer Urkunden wurde dem Florator des Zisterzienserbreviers bereits von Alois Haidinger zugeschrieben.[11] Insgesamt finden sich im Stiftsarchiv von Heiligenkreuz nach derzeitigem Wissensstand neun Urkunden mit Fleuronnée-Initialen, die stilistisch besonders eng mit der Ausstattung der beiden Handschriften verbunden sind: Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1275 IV 03.1, 1279.2, 1279 XII 15, 1280 IV 04, 1285 IV 03, 1286 XII 24–3, 1286 XII 24–4 (Bestand Heiligenkreuz), 1287 X 13–1, 1287 X 13–2 (Bestand Wien St. Nikolaus).[12] Am augenscheinlichsten zeigt sich die Verwandtschaft bei drei Schriftstücken, deren Fleuronnée-Initialen durch die gleichen auffälligen Profilgesichter ausgezeichnet wurden wie in Cod. 309 (vgl. Abb. 5) und

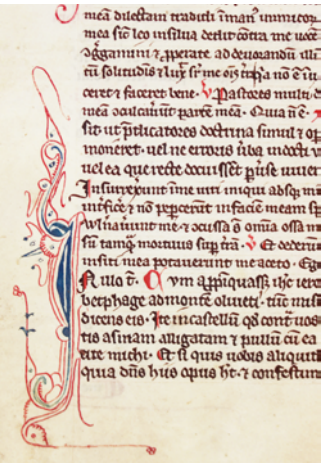


Abb. 4: wie Abb. 1, fol. 93v

7 Alois Haidinger: Beobachtungen zum Skriptorium des Stiftes Heiligenkreuz von 1133 bis um 1200 (Vortrag vom 4. April 2016 am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Universität Wien). Wien 2016, S. 9. Der Text des Vortrags ist auf der Website www.scriptoria.at einsehbar. Siehe dort auch den Eintrag des Autors zu Cod. 309 (zuletzt abgerufen am 26.05.2020).

8 Es sind dies: Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 89 (foll. 113r–127v und alle Rubriken), Cod. 136 (foll. 184r–220v), Cod. 227 (foll. 56r–72ra) und Cod. 291 (foll. 1r–193v). Das Ergebnis der paläographischen Analyse von Cod. 309 ist in der Datenbank der Website www.scriptoria.at zugänglich (zuletzt abgerufen am 26.05.2020). Siehe auch Haidinger, Beobachtungen zum Skriptorium des Stiftes Heiligenkreuz (zit. Anm. 7), S. 9.

9 Gsell, Verzeichniss der Handschriften in Heiligenkreuz (zit. Anm. 4), S. 192.

10 Auf die Ähnlichkeit zwischen den Fleuronnée-Initialen in Cod. 309 und Cod. 291 wies Alois Haidinger bereits auf der Website www.scriptoria.at unter Cod. 309 hin (zuletzt abgerufen am 26.05.2020). – In jenem Teil von Cod. 309, der die mit dem Buchschmuck von Cod. 309 übereinstimmenden Fleuronnée-Initialen enthält (foll. 1r–193v), treten auch Fleuronnée-Initialen eines anderen Stils auf, so etwa auf foll. 2r und 8r.

11 Alois Haidinger sprach in seinem Vortrag von fünf Urkunden aus dem Zeitraum 1275 bis 1280. Zwei davon führte er explizit an (Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1279 XII 15 und 1285 IV 3); vier davon wies er dem Schreiber des Breviers (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 309) zu. Siehe Haidinger, Beobachtungen zum Skriptorium des Stiftes Heiligenkreuz (zit. Anm. 7), S. 10.

12 Eine zusammenschauende paläographische Analyse aller Urkunden steht noch aus. Über die Schrift Heiligenkreuzer Urkunden des hier behandelten Zeitraumes schrieb David Dospiva: Cisterciácký duktus v listinách klášterů Heiligenkreuz a Velehrad (1270–1295). Bakalářská diplomová práce. Brno 2009. – Zu den Schreibern der Herzogsurkunden siehe Ivo Luntz: Urkunden und Kanzlei der Grafen von Habsburg und Herzoge von Oesterreich von 1273 bis 1298. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 37 (1917), S. 411–478, hier besonders S. 425 und 446 f. zu den Heiligenkreuzer Urkunden mit Fleuronnée-Initialen.

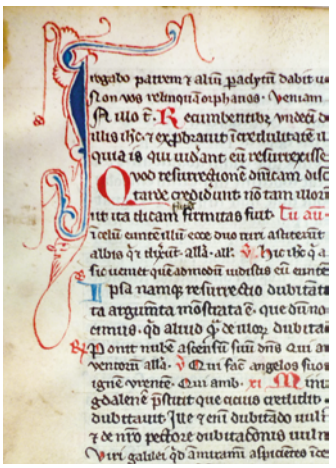


Abb. 5: wie Abb. 1, fol. 114v

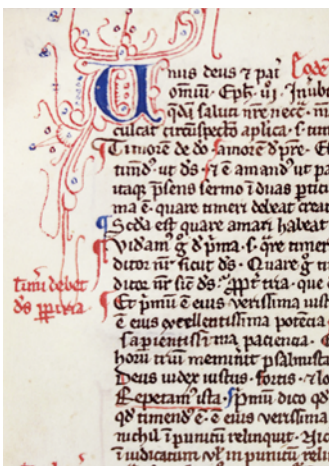


Abb. 6: Sermones-Handschrift. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 291, fol. 169v

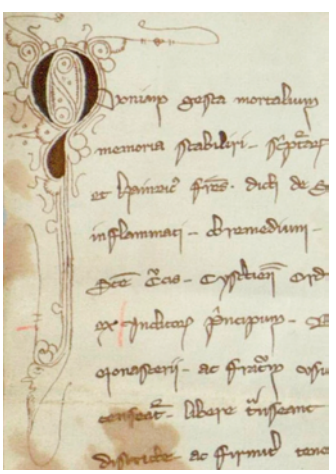


Abb. 7: Urkunde 1285 IV 03. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

291: Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1285 IV 03 (Abb. 7), 1286 XII 24–4 (Abb. 8), 1287 X 13–1. Die Gemeinsamkeiten bei der Ausführung des Motivs reichen von dessen Position im Verband des Linienwerks bis hin zu Details, zu denen die dünne Nase, der leicht geöffnete Mund oder der schräg schraffierte Bart zählen. Abgesehen von diesem charakteristischen Merkmal stimmen auch die anderen Gestaltungselemente und deren Anordnung sowie der Gesamteindruck der Fleuronnée-Initialen der Urkunden mit jenen der zwei Codices überein. Erwähnt seien etwa die Motivkombinationen aus Spiralen, Knospen und Palmettenblättern an der Biegung von Linien (vgl. Abb. 9 und 3) oder die symmetrisch arrangierten Ausläufer und Spiralfäden, die die mit Dornen versehenen Palmetten, Knospen und Knospenpyramiden (vgl. Abb. 10 und 2) flankieren können.[13]

Abgesehen von den genannten Urkunden existieren noch zwei weitere Rechtsdokumente mit Fleuronnée-Initialen, deren Stil sich zwar weitgehend mit dem oben beschriebenen deckt, jedoch auch geringe motivische Abweichungen von diesem erkennen lässt. Eine der betreffenden Urkunden befindet sich ebenfalls im Archiv von Heiligenkreuz (Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1275 IV 11, Abb. 11)[14]. Das zweite Schriftstück, am 15. September 1273 in Wien *in domo nostra,* also im Heiligenkreuzer Hof, verfasst, um einen Streit von Abt Heinrich und dem Konvent von Heiligenkreuz mit Abt Gerung und dem Konvent von Melk beizulegen,[15] liegt in Melk (Melk, Stiftsarchiv, Urk. 1273 IX 15). Zusätzlich zu den bereits bekannten Einzelformen kennzeichnet das Besatz-Fleuronnée der Anfangsbuchstaben dieser Urkunden die Verwendung kleiner Pyramiden aus Haarnadelfäden.[16] Vergleicht man jedoch den Zickzackkurs der Ausläufer auf der Urkunde vom 11. April 1275 (Abb. 11) mit einer Fleuronnée-Initiale ohne Fadenpyramiden auf einem Schriftstück vom 3. April 1275 (Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1275 IV 03.1, Abb. 12)[17], wird deutlich, dass trotz des zusätzlichen Motivs eine stilistische Verwandtschaft zur Fleuronnée-Gruppe gegeben ist. Möglicherweise hängen die genannten motivischen Abweichungen mit der frühen Entstehungszeit dieser Initialen und der sich in den folgenden Jahren vollziehenden Weiterentwicklung des Fleuronnée-Stils zusammen. Dafür könnten beispielsweise auch die offensichtlichen Unsicherheiten bei der Ausführung des Linienwerks sprechen, die bei der zuletzt zum Vergleich herangezogenen Urkunde festzustellen sind. So werden die

13 Unterschiede lassen sich nur hinsichtlich der Verwendung von Farbe feststellen, denn während die Fleuronnée-Initialen der Handschriften in Rot und Blau ausgeführt wurden, kommen die der Urkunden wie gewöhnlich ohne Farbe aus. Siehe dazu auch Roland / Zajic, Illuminierte Urkunden (zit. Anm. 2), S. 307.

14 Zur Urkunde: Johann Nepomuk Weis: Urkunden des Cistercienser-Stiftes Heiligenkreuz im Wienerwalde. I. Theil Wien 1856 (Fontes rerum Austriacum II/11), S. 195 f. (Nr. 212).

15 Gerhard Winner / Paul Herold: Die Urkunden des Benediktinerstiftes Melk. 2 Bde., Wien 2001, Nr. 77. – Zum Hintergrund der Rechtssache siehe Ignaz Franz Keiblinger: Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen. 1. Bd.: Geschichte des Stiftes. Wien 1851, S. 362.

16 Diese Fadenpyramiden weist auch die Fleuronnée-Initiale einer Heiligenkreuzer Urkunde vom 3. April 1275 auf, die sich von der hier behandelten Fleuronnée-Gruppe aber aufgrund ihrer eng geführten, gestrichelten Haarnadelfäden unterscheidet (Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1275 IV 03).

17 Zur Urkunde: Weis, Urkunden (zit. Anm. 14), S. 194 f. (Nr. 211).

Palmetten des Dekors etwa neben die Punktverdickungen der Serifen der Initiale gezeichnet, anstatt die Rundung dieser in das Blattmotiv zu integrieren, wie es später üblich ist.

Durch die datierten Urkunden ist die Entwicklung des hier beschriebenen Fleuronnée-Stils nicht nur über einen längeren Zeitraum (von 1273/1275 bis 1287) dokumentiert, sondern lässt sich auch mit einiger Sicherheit mit dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz in Verbindung bringen. Schließlich bleiben in dem Konvolut, das mehrheitlich die Grundstücksverkäufe unterschiedlicher Privatpersonen regelt,[18] der Abt und der Konvent von Heiligenkreuz, mit denen die Rechtsgeschäfte überwiegend abgeschlossen wurden,[19] sowie die Verwendung eines einheitlichen Fleuronnée-Stils die einzigen Konstanten. Die für die Fleuronnée-Initialen der Urkunden verantwortliche Kraft im Stift Heiligenkreuz oder in dessen unmittelbarem Umfeld zu suchen, liegt daher nahe. Dies gilt wohl auch für jene die Abtei im Wienerwald betreffenden Dokumente, die im Unterschied zu den Urkunden ohne angegebenen Ausstellungsort in Wien geschrieben wurden: Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1285 IV 03, Urk. 1286 XII 24–3, Urk. 1286 XII 24–4.

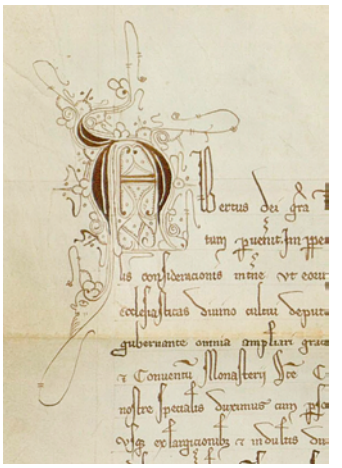


Abb. 8: Urkunde 1286 XII 24–4. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

Heiligenkreuz – Wien – Herzog Albrecht I.

Einerseits war das Stift Heiligenkreuz in der Stadt Wien durch den bereits erwähnten Heiligenkreuzer Hof, der unter anderem als Verwaltungskanzlei der Klosterbesitzungen in und um Wien diente,[20] präsent.[21] Andererseits kam es häufig vor, dass auf Urkunden der Platz für einen vergrößerten Anfangsbuchstaben vom Schreiber ausgespart und erst nachträglich (zum Beispiel von einer anderen Person) mit einer Zierinitiale gefüllt wurde. Diese Vorgangsweise bestätigen

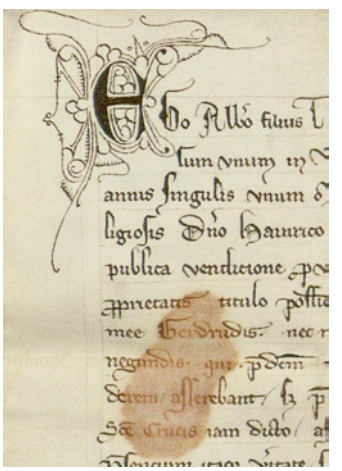


Abb. 9: Urkunde 1280 IV 04. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv



Abb. 10: Urkunde 1279.2. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

18 Zum Inhalt dieser Urkunden: Weis, Urkunden (zit. Anm. 14), S. 194 f. (Nr. 211), 220 f. (Nr. 240), 221 f. (Nr. 241), 223 f. (Nr. 244).

19 Ausgenommen davon sind zwei Urkunden, die das Zisterzienserinnenkloster St. Niklas in Wien betreffen und weiter unten behandelt werden.

20 Die Stadthöfe der Zisterzienser waren wichtige Verwaltungs- und Organisationszentren, in denen auch Rechtsgeschäfte, wie etwa Immobilienverkäufe, getätigt wurden. Darüber hinaus waren die Höfe ein wichtiges Bindeglied zwischen dem Kloster auf dem Land und der Stadt. Dazu und zu weiteren Funktionen der Stadthöfe siehe Reinhard Schneider: Stadthöfe der Zisterzienser: Zu ihrer Funktion und Bedeutung. In: Zisterzienser-Studien IV, Berlin 1979 (Studien zur europäischen Geschichte XIV), S. 11–28. – Die älteste urkundliche Erwähnung des Heiligenkreuzer Hofes in Wien stammt aus dem Jahr 1242, doch dürfte der Hof bereits früher existiert haben. Siehe dazu Alois Kieslinger: Der Heiligenkreuzer Hof in Wien. In: Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz 1 (1951), S. 10–12, hier S. 10. – Dass im Heiligenkreuzer Hof nachweislich Rechtsgeschäfte abgeschlossen wurden, zeigt etwa die bereits erwähnte Melker Urkunde (Melk, Stiftsarchiv, Urk. 1273 IX 15). – In einer Urkunde aus dem Jahr 1259 wird ein Hofmeister des Stifts in Wien mit dem Namen Gerold genannt. Zu dieser und anderen Erwähnungen des Wiener Stadthofes siehe Hermann Watzl: Zu den Anfängen des Heiligenkreuzer Hofes in Wien. In: Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz 2 (1951), S. 14–19, hier S. 15.

21 Zum Grundeigentum von Heiligenkreuz in Wien siehe Richard Perger: Die Grundherren im mittelalterlichen Wien. II. Teil: Geistliche Grundherrschaften des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 21/22 (1965/1966), S. 120–183, hier S. 121–124.

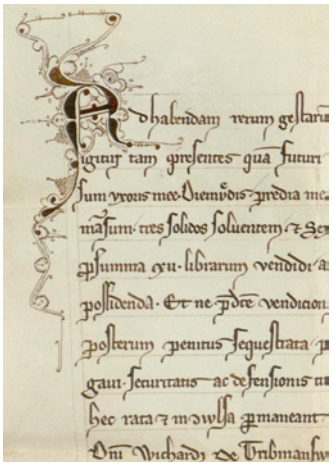


Abb. 11: Urkunde 1275 IV 11. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

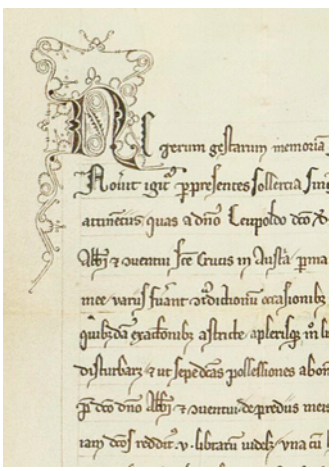


Abb. 12: Urkunde 1275 IV 03.1. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

unter anderem Urkunden, auf denen die vorgesehenen Initialen nie ausgeführt wurden.[22] Die Ausschmückung der Urkunden erfolgte dabei häufig erst auf Veranlassung ihrer Empfänger. Einen Anlass hierfür konnte etwa die Verleihung herausragender Privilegien darstellen, die von diesen durch eine feierliche Ausstattung der Urkunden optisch gewürdigt und gegebenenfalls für andere sichtbar gemacht wurde. Im Stiftsarchiv von Heiligenkreuz finden sich beispielsweise vier Urkunden vom 24. Dezember 1286, durch die Albrecht I. von Habsburg, Herzog von Österreich und der Steiermark (1282–1308), die Abtei Heiligenkreuz seinem besonderen Schutz unterstellt und derselben alle Rechte und Freiheiten bestätigt.[23] Von diesen in Wien *per manum*[24] *magistri Bentzonis*[25] *nostri prothonotarii et plebani de Mistelbach* ausgestellten Dokumenten zeigen zwei den für Heiligenkreuz typischen Fleuronnée-Stil: Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1286 XII 24–3 und Urk. 1286 XII 24–4 (Abb. 8).[26] Die besonders reich verzierten Urkunden Albrechts I. für Heiligenkreuz wies Ivo Luntz zwei Schreibern zu, die vorwiegend für die gleichen in oder nahe bei Wien ansässigen Empfänger tätig waren. Unklar ist dabei, ob die beiden Schreiber zur Kanzlei Albrechts I. gehörten oder als (möglicherweise geistliche) Gelegenheitsschreiber aus Wien betrachtet werden müssen, die sowohl vom Aussteller als auch vom Empfänger der Dokumente herangezogen worden sein könnten.[27] Für die Ausschmückung dieser Urkunden mit Fleuronnée-Initialen war jedoch, wie bereits Luntz vermutet hat, der Wunsch der Empfänger maßgebend. Dafür spricht einerseits, dass die Mehrheit der von Albrecht I. ausgestellten Urkunden einfach ausgestattet oder schmucklos ist,[28] und andererseits die enge Ver-

22 Als Beispiel für ein solches Dokument ohne Eingangsinitiale sei eine 1297 in Wien ausgestellte Urkunde Albrechts I. angeführt (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Erzstift Salzburg, AUR 1297 IX 24). – Siehe auch Roland / Zajic, Illuminierte Urkunden (zit. Anm. 2), S. 307, Anm. 67.

23 Zur Urkunde: Weis, Urkunden (zit. Anm. 14), S. 252–254 (Nr. 279). – Auch in diesen Urkunden wird der Heiligenkreuzer Hof in Wien erwähnt. Siehe Kieslinger, Heiligenkreuzer Hof (zit. Anm. 20), S. 10.

24 Die Formel *Datum per manus* taucht vor allem in feierlichen Privilegien auf und scheint mit dem Beurkundungsvorgang selbst nichts zu tun zu haben. Siehe Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 432 f.

25 Interessant ist, dass der in der Urkunde genannte Magister Benzo von Worms, der der Kanzlei Herzog Albrechts I. von 1282 bis 1287 als Protonotar vorstand, als Mönch ins Zisterzienserkloster Heiligenkreuz eintrat und dort von 1290 bis 1298 als Abt fungierte. Siehe Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 427–429; Christine Reinle: Albrecht I. (1298–1308). In: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch. Teilbd. I: Dynastien und Höfe, hg. von Werner Paravicini, Ostfildern 2003, S. 283–288, hier S. 285.– Zu Benzo als Abt siehe auch: Hermann Watzl: Benzo von Worms, Protonotar Herzog Albrechts I. von Österreich als Abt von Heiligenkreuz, 1290–1298. In: Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz 32 (1970), S. 29–46.

26 Die Initialen der anderen beiden Schriftstücke wurden hingegen nur geringfügig mit Kräuselblatt-Fleuronnée (Urk. 1286 XII 24–2) bzw. gar nicht verziert (Urk. 1286 XII 24–1).

27 Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 423, 425 f., 446 f.

28 Siehe Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 419 und 433 f. – Darüber hinaus fällt auf, dass die Fleuronnée-Initiale einer am 21. Mai 1287 in Wien von Herzog Albrecht I. für das Dominikanerinnenkloster Heiligenkreuz in Tulln ausgestellten Urkunde (St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, RegA, Urk. Nr. 15) einem anderen Stil folgt, der jedoch ebenfalls vorwiegend in Handschriften aus Wien und dem heutigen Niederösterreich verbreitet war. Eine Zierinitiale derselben Formensprache zeigt etwa

bindung des Fleuronnee-Stils mit dem Stift Heiligenkreuz. Schließlich betreffen die Übereinstimmungen sowohl das Motivrepertoire als auch die Organisation der Verzierungen, worauf im Folgenden zurückzukommen ist.

Heiligenkreuz – St. Maria bei St. Niklas in Wien

Fortsetzen lässt sich die Reihe herzoglicher Urkunden mit zwei Schriftstücken, die am 13. Oktober 1287 in Wien *per manum magistri Gotfridi*[29] *nostri prothonotarii* entstanden. Dieses Mal nimmt Albrecht I. die Äbtissin und den Konvent des Zisterzienserinnenklosters St. Maria bei St. Niklas in Wien *extra muros*[30], kurz St. Niklas,

---

auch eine 1290 in Klosterneuburg ausgestellte Urkunde (Wien, Diözesanarchiv, Urk. 1290 IX 15). Zu diesem Fleuronnée-Stil, der, wie die Initialen der beiden Urkunden belegen, gegen Ende des 13. Jahrhunderts bereits voll ausgebildet war, siehe Martin Roland: Illuminierte Handschriften aus Niederösterreich in der Universitätsbibliothek Graz. In: Codices Manuscripti 17 (1994), S. 1–34, hier S. 3–6, Abb. 7–25; Martin Roland: Buchschmuck in Lilienfelder Handschriften. Von der Gründung des Stiftes bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Wien 1996 (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde, Bd. 22), S. 43–47, Abb. 45–50; Martin Roland (gemeinsam mit Martin Czernin): Ergänzungen zum Band 22 der Studien und Forschungen „Buchschmuck in Lilienfelder Handschriften". In: Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich 68/2 (1997), S. 124–133, hier S. 132 f.

29 Magister Gottfried, der Nachfolger Benzos (siehe Anm. X), leitete von 1287 bis 1295 unter dem Titel eines Protonotars, obersten Schreibers oder Kanzlers die Kanzlei Herzog Albrechts I. und wurde 1295 im Kapitelsaal des Stifts Heiligenkreuz bestattet. Siehe Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 429 f.; Reinle, Albrecht I. (zit. Anm. 25), S. 285. – Gottfried wird in Heiligenkreuzer Urkunden zudem wiederholt als Zeuge angeführt. Dazu Watzl, Benzo von Worms (zit. Anm. 25), S. 35. – Oswald Redlich sieht in Protonotar Gottfried den Kompilator der Wiener Briefsammlung, einer Sammlung von Musterbriefen und -urkunden aus der Zeit von 1277 bis in die 1290er Jahre und betont, dass das Kloster Heiligenkreuz enge Beziehungen zu der Kanzlei der ersten Habsburger besaß. Siehe Oswald Redlich: Eine Wiener Briefsammlung zur Geschichte des Deutschen Reiches und der Österreichischen Länder in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Wien 1894 (Mittheilungen aus dem Vaticanischen Archive II), S. XXII–XXIV, XXXVI. Dazu auch: Winfried Stelzer: Wiener Briefsammlung. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. von Burghart Wachinger u. a., Bd. 10, Berlin / New York ²1999, Sp. 1011–1014.

30 Nachdem das in der Vorstadt gelegene Kloster St. Niklas vor dem Stubentor 1270 von ungarischen Streifscharen überfallen worden war, wurde als Zufluchtsort für die Nonnen ab 1272 unmittelbar neben einem Haus des Stifts Heiligenkreuz in der Singerstraße ein Filialkloster St. Niklas innerhalb der Stadt errichtet, das 1275 geweiht wurde. 1280 wurde auch das verlassene Kloster außerhalb der Stadtmauern wieder besiedelt. Siehe Sophie Liebenstein: Das älteste Wiener Frauenkloster. Die Zisterzienserinnenabtei St. Niklas vor dem Stubentor. IV. Das Doppelkloster. In: Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz 2 (1954), S. 16–19; Richard Perger / Walther Brauneis: Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens. Wien / Hamburg 1977 (Wiener Geschichtsbücher 19/20), S. 179, 183; Ferdinand Opll: St. Maria bei St. Niklas vor dem Stubentor. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 50 (1994), S. 13–81, hier S. 23. – Zu St. Niklas vor dem Stubentor siehe auch: Hans Pemmer: Das Nikolaikloster auf der Landstraße. In: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien 38 (1967), S. 98–103.

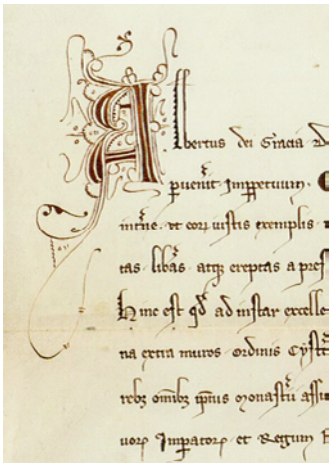


Abb. 13: Urkunde 1287 X 13–2. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv

in seinen Schutz und bestätigt dem Kloster seine Rechte und Freiheiten: Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1287 X 13–1 und Urk. 1287 X 13–2.[31] Laut Luntz wurden die gleichlautenden Originale wieder von jenen Schreibern verfasst, die schon für die Heiligenkreuzer Herzogsurkunden vom 24. Dezember 1286 verantwortlich zeichneten,[32] und wieder wurden die Schriftstücke durch einleitende Schmuckinitialen aufgewertet (Abb. 13). Was dabei besonders auffällt, ist, dass die Urkunden für St. Niklas nicht nur hinsichtlich des Textes fast zur Gänze mit den Heiligenkreuzer Urkunden übereinstimmen,[33] sondern auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Gestaltung. Denn die einleitenden Initialen sind jenem Fleuronnée-Stil verpflichtet, den schon die Heiligenkreuzer Codices 309 (vgl. Abb. 1–4) und 291 (vgl. Abb. 6) sowie mehrere Urkunden des Stifts vorgeführt haben (vgl. Abb. 7–10).

Die Verzierung der Dokumente für St. Niklas scheint demnach die Verbundenheit des Frauenkonvents mit jenem Stift widerzuspiegeln, dem die geistliche Betreuung der Nonnen oblag,[34] das seit den 1260er Jahren mit Gutolf einen Seelsorger und Lehrer für die Ordensfrauen stellte,[35] und dessen Abt Heinrich mehrmals Urkunden für St. Niklas mitbesiegelte.[36] Neben den personellen Beziehungen ist auch auf die räumliche Nähe zwischen den Stadthäusern beider Zisterzen in Wien hinzuweisen. So wurde die ab 1272 in der Singerstraße errichtete Filiale des Nonnenklosters St. Niklas vor dem Stubentor beispielsweise auf einem Grundstück

31 Weis, Urkunden (zit. Anm. 14), S. 317 (Nr. 18); Barbara Schedl: Klosterleben und Stadtkultur im mittelalterlichen Wien. Zur Architektur religiöser Frauenkommunitäten. Innsbruck 2009 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 51), Reg. 43; Karl Uhlirz: Regesten aus dem Archive der Stadt Wien. In: Verzeichnis der Originalurkunden des Städtischen Archives 1239–1411. Wien 1898 (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 2. Abtheilung, 1. Bd.), S. 5, Nr. a; Benedict Gsell: Regesten aus dem Archive des Cistercienserstiftes Heiligenkreuz. Wien 1895 (Quellen zur Geschichte der Stadt. 1. Abt., Bd. 1), S. 119–142, hier S. 121 f., Nr. 602.

32 Luntz, Urkunden und Kanzlei (zit. Anm. 12), S. 446 f.

33 Herbert Krammer: Die Zisterzienserinnen von St. Niklas im 14. Jahrhundert. Soziales Beziehungsnetz, Stiftungspraxis und Klosterökonomie. Masterarbeit, Wien 2017, S. 83 f.

34 Opll, St. Maria bei St. Niklas (zit. Anm. 30), S. 14, 16, Anm. 11, 19 f.

35 Von Gutolf, der als Mönch des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz von 1265 bis 1285 urkundlich belegt ist, stammt u. a. eine lateinische Grammatik für den Unterricht der Nonnen von St. Niklas. Zu diesem Werk und anderen Schriften Gutolfs siehe Winfried Stelzer: Gutolf von Heiligenkreuz. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 3, 2. Aufl., Berlin / New York 1981, Sp. 338–346. – Zwischen 1281 und 1287 entstand Gutolfs Bericht über die Reliquienüberführung der Heiligen Delicianae aus dem Prämonstratenserstift Strahov in Prag in das Zisterzienserinnenkloster St. Niklas in Wien. In dem Text, den der Autor der Äbtissin von St. Niklas, Margard (1276–1282), widmete, skizziert Gutolf u. a. die Geschichte der beiden Nonnenklöster sowie das religiöse Leben der Klosterfrauen, die er als gelehrsam und fromm beschreibt. Siehe dazu Oswald Redlich / Anton E. Schönbach: Des Gutolf von Heiligenkreuz Translatio s. Delicianae. Wien 1908 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Bd. 159/II. Abh.), S. 20 f., 24, 30; Schedl, Klosterleben und Stadtkultur (zit. Anm. 31), S. 281–284. – Gutolf wird auch in einer der hier angeführten Urkunden von 1273 als Zeuge genannt (Melk, Stiftsarchiv, Urk. 1273 IX 15).

36 Opll, St. Maria bei St. Niklas (zit. Anm. 30), S. 20, Anm. 43, S. 21, Anm. 54. – Das Nonnenkloster St. Niklas selbst lässt sich erst um 1280 siegelnd nachweisen. Siehe Ivo Luntz: Die allgemeine Entwicklung der Wiener Privaturkunde bis zum Jahre 1360). Wien 1917 (Abhandlungen zur Geschichte und Quellenkunde der Stadt Wien 1), S. 7.

errichtet, das das Stift Heiligenkreuz sowie die Wiener Bürger Paltram vor dem Stephansfreithof und sein Neffe Paltram Vatzo zur Verfügung gestellt hatten, und zwar in unmittelbarer Nähe zur Pfarrkirche St. Stephan und zum Heiligenkreuzer Hof,[37] wo die Mutterabtei seit dem 13. Jahrhundert ihren Urkundenbestand verwahrte.[38] Die Verwendung des Heiligenkreuzer Fleuronnées auf den St. Niklas betreffenden Herzogsurkunden (Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Urk. 1287 X 13–1 und Urk. 1287 X 13–2) zeugt von der Verbindung des Konvents mit seinem Mutterkloster (Abb. 10). Dass es sich hierbei nicht um einen in künstlerischer Hinsicht einmaligen Austausch gehandelt haben dürfte, zeigt jene Urkunde, die eine 1284 vorgenommene Schenkung der Benedicta von Arnstain an die Äbtissin und das Kollegium der Nonnen von St. Niklas in Wien festhält (Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv-Urkunden, U1 – Urkunden: Nr. 16 [1284 IX 16])[39]. Auch dieses Dokument wurde mit einer Fleuronnée-Initiale verziert (Abb. 14), die aufgrund ihrer mit Dornen und kurzen Spiralfäden besetzten Knospen, den gebogten Palmettenblättern und den geschwungenen Ausläufern dem Stil der hier behandelten Werkgruppe äußerst nahesteht (vgl. Abb. 3), allerdings ohne deren hohe Qualität zu erreichen.

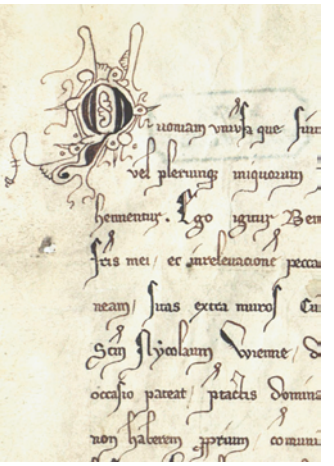


Abb. 14: Urkunde 1284 IX 16. Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv-Urkunden, U1 – Urkunden: Nr. 16 (1284 09 16)

Heiligenkreuz – Zwettl – Wien

Ähnliche Beobachtungen betreffen das Zisterzienserstift Zwettl, eine Tochtergründung von Heiligenkreuz. Hier werden nach derzeitigem Kenntnisstand zwei Urkunden aufbewahrt, die mit Fleuronnée-Initialen im hier vorgestellten Heiligenkreuzer Stil verziert wurden. Der Dekor des älteren Dokuments von 1265 ist zwar noch nicht sehr ausgeprägt, zeigt aber bereits die typischen mit Dornen versehenen und von Spiralfäden flankierten Palmettenblätter und Knospen (Zwettl, Stiftsarchiv, Urk. 1265 V 25)[40]. Das Fleuronnée der jüngeren Urkunde ist hingegen eindeutig mit den Heiligenkreuzer Beispielen verwandt (Abb. 15), wenngleich es sich wie bei der 1283 datierten Urkunde aus St. Niklas um eine schwächere Ausführung handelt (Zwettl, Stiftsarchiv, Urk. 1283 XI 03).

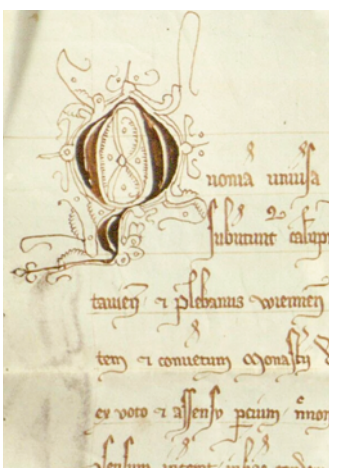


Abb. 15: Urkunde 1283 XI 03. Zwettl, Stiftsarchiv

Auf die durch Schriftenaustausch entstandenen Verbindungen zwischen den Zisterzienserabteien Zwettl und Heiligenkreuz im Bereich der Buchmalerei des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts wurde in der Literatur schon mehrfach hinge-

37 Perger, Grundherren (zit. Anm. 21), S. 122 und 125; zum Besitz des Zisterzienserinnenklosters St. Niklas vor dem Stubentor in Wien siehe ebd., S. 124–126. – Das Konventsgebäude und die Kirche in der Singerstraße wurden 1385 an Herzog Albrecht III. verkauft. Dieser ließ dort eine der Wiener Universität verbundene Schule für Angehörige des Zisterzienserordens unter Aufsicht des Heiligenkreuzer Abtes errichten. Siehe Christina Lutter: „Locus horroris et vastae solitudinis"? Zisterzienser und Zisterzienserinnen in und um Wien. In: Historisches Jahrbuch 132 (2012), S. 141–176, hier S. 169 f.

38 Krammer, Die Zisterzienserinnen von St. Niklas (zit. Anm. 33), S. 86.

39 Zur Urkunde: Karl Uhlirz: Regesten aus dem Archive der Stadt Wien. In: Verzeichnis der Originalurkunden des Städtischen Archives 1239–1411. Wien 1898 (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 2. Abtheilung, 1. Bd.), S. 5, Nr. 16.

40 Zur Urkunde: Winner / Herold, Urkunden (zit. Anm. 15), Nr. 156; Das „Stiftungen-Buch" des Cistercienser-Klosters Zwettl, hg. von Johann von Frast, Wien 1851 (Fontes Rerum Austriacarum II/3), S. 165 f.

wiesen.[41] Bei dem hier vorgestellten Fallbeispiel scheinen allerdings – ähnlich wie bei den Urkunden aus St. Niklas – die Stadt Wien und dort die Höfe der Zisterzienser eine vermittelnde Rolle einzunehmen. Darauf deutet etwa das zuletzt genannte Schriftstück hin, das am 3. November 1283 in Wien *in domo fratrum de Zwetil*, also im Zwettler Hof, ausgestellt wurde, um eine Streitsache zwischen Abt Ebro sowie dem Konvent von Zwettl und dem Wiener Bürger Albero Longus zu schlichten (Zwettl, Stiftsarchiv, Urk. 1283 XI 03)[42]. Der in der Urkunde erwähnte Stadthof des Klosters in Wien lag bis 1304 direkt hinter der Hauptpfarrkirche St. Stephan,[43] also in unmittelbarer Nähe zum Heiligenkreuzer Hof und dem Stadthaus des Zisterzienserinnenklosters St. Niklas in der Singerstraße.[44] Diese räumlichen Gegebenheiten im ohnehin engen Stadtgebiet scheinen die Kommunikation zwischen den einzelnen Gründungen wesentlich begünstigt zu haben.[45] Schließlich stellte bereits Christina Lutter fest, dass die Stadthöfe der zisterziensischen Klöster in Wien wie Nahtstellen funktionierten, die „Personen und Gruppen in Stadt und Umland, im Umfeld des Landesfürsten und in den geistlichen Gemeinschaften miteinander verbanden".[46] So traten beispielsweise Mitglieder der bereits erwähnten Familie der Paltrame, die enge Beziehungen zum Stift Heiligenkreuz und dem Zisterzienserinnenkloster St. Niklas unterhielten, auch in Zwettler Urkunden von 1271 als Zeugen auf und waren an Besitztransaktionen des Stifts in Wien beteiligt.[47]

Ebenso wie sich die Nachbarschaft der genannten Zisterzen zueinander an den

41 Siehe dazu zum Beispiel Joachim Rössl: Zwettl – Heiligenkreuz. In: Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums NF 110. Wien 1981, S. 241–243, und Andreas Fingernagel: Über die Verbindungen einiger Heiligenkreuzer und Zwettler Handschriften des 12. Jahrhunderts. In: Kamptal-Studien 5 (1985), S. 1–20. – Aktuell forschen Alois Haidinger und Franz Lackner zu den Beziehungen zwischen Heiligenkreuz und Zwettl. Siehe ihren „Projektbericht – Beziehungen zwischen den Skriptorien der Stifte Heiligenkreuz und Zwettl bis Anfang 13. Jh." auf der Website www.scriptoria.at.

42 Die Streitsache entschieden Bernhard von Prambach, Archidiakon diesseits der Donau und Pfarrer von Wien, und Ritter Rimboto, Stadtrichter in Wien. Siehe Winner / Herold, Urkunden (zit. Anm. 15), Nr. 262; Das „Stiftungen-Buch" (zit. Anm. 38), S. 326 f.; Benedict Hammerl: Regesten aus dem Archive des Cisterciensterstiftes Zwettl. In: Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien. Bd. 1, Wien 1895 (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 1. Abt.), S. 143–180, hier S. 150 f., Nr. 735. – Zum Hintergrund der Rechtssache, der der Eintritt zweier Söhne des Wiener Bürgers in das Kloster Zwettl vorausgegangen war, siehe auch Karl Lechner: Das Stift Zwettl in seinen Beziehungen zur Stadt Wien. In: Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux, hg. von der Österreichischen Cistercienserkongregation vom Heiligsten Herzen Jesu, Wien / München 1953 (Österreichische Beiträge zur Geschichte des Cistercienserordens), S. 211–231, hier S. 217.

43 Lutter, Zisterzienser und Zisterzienserinnen in Wien (zit. Anm. 37), S. 156 f. – Zum Zwettler Haus bzw. Hof vgl. zum Beispiel Lechner, Das Stift Zwettl (zit. Anm. 42), S. 215 f. und 219 ff.

44 Vgl. Lutter, Zisterzienser und Zisterzienserinnen in Wien (zit. Anm. 37), S. 169.

45 Herbert Krammer spricht von einem regelrechten „Zisterzienser-Viertel", das sich im 13. Jahrhundert in Wien innerhalb des Stubenviertels gebildet hatte. Siehe Krammer, Die Zisterzienserinnen von St. Niklas (zit. Anm. 33), S. 30.

46 Lutter, Zisterzienser und Zisterzienserinnen in Wien (zit. Anm. 37), S. 165 f.

47 Lechner, Das Stift Zwettl (zit. Anm. 42), S. 216 f. und 218 f. sowie Lutter, Zisterzienser und Zisterzienserinnen in Wien (zit. Anm. 37), S. 158 und 160.

Zeugenreihen der Schenkungen und Rechtsgeschäfte ablesen lässt,[48] scheint auch die Verbreitung des hier vorgestellten Heiligenkreuzer Fleuronnée-Stils vor dem Hintergrund derartiger Netzwerke zu verstehen zu sein.

Durch die Handschriften, vor allem aber durch das urkundliche Material, das die Werkgruppe maßgeblich bestimmt, wird deutlich, dass das Wirtschafts- und Verwaltungszentrum Wien bei der Vermittlung künstlerischer Formen bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle gespielt hat. Gleichzeitig materialisiert sich in der einheitlichen Ausstattung der Urkunden die Verbindung von Personen und Institutionen, die in ein- und demselben Netzwerk agiert haben.

Bildrechte: Abb. 1–6: Alois Haidinger; Abb. 7–15: Monasterium.net.

48 Lutter, Zisterzienser und Zisterzienserinnen in Wien (zit. Anm. 37), S. 174 f. – Die räumliche Lage der zisterziensischen Stadthäuser in Wien und St. Niklas vor dem Stubentor begünstigte ab dem Ende des 14. Jahrhunderts beispielsweise auch eine Transportgemeinschaft von Heiligenkreuz, Zwettl, Lilienfeld und St. Niklas für den Salzhandel. Siehe ebd., S. 174 f.

INNOVATION

DUŠAN BURAN

Das Tabernakel aus Kreig (Vojňany, Zips)

Die Sammlung gotischer Kunst in der Slowakischen Nationalgalerie bewahrt eines der ältesten liturgischen Holzbildwerke Mitteleuropas: Es handelt sich um einen Altarschrein, an dem zwei Paare beweglicher Flügel mit insgesamt vier farbig gefassten Heiligenreliefs befestigt sind (Abb. 1).[1] Er stammt aus der Kirche St. Katharina in Vojňany (deutsch: Kreig), einer kleinen Ortschaft im Norden der Zips, nahe der heutigen slowakisch-polnischen Grenze.

Forschungsstand

Das Tabernakel fand in der Forschungsliteratur erst relativ spät Beachtung.[2] Einer der ersten, die sich intensiver mit dem Werk befassten, war Vladimír Wagner, der zwischen 1930 und 1948 mehrere Publikationen vorlegte. Während er den „archaisch" und „ausdruckslos" wirkenden Stil dem ausgehenden 13. Jahrhundert zuordnete, deuteten Architektur- und Gewanddetails für ihn bereits in das 14. Jahrhundert.[3] In einer umfassenden Abhandlung zur hochgotischen Skulptur in der Slowakei führte er das „Retabel" schließlich als einen der ältesten Repräsentanten seiner Art an und datierte es in die Zeit um 1320 bis 1330. Wegen der gedrehten, durch ein kleines Fragment bezeugten Säulen, die den Baldachin tragen (heute rekonstruiert), und auf der Basis von stilistischen Vergleichen mit einigen lokalen Wandmalereien (Drautz/Dravce, Zipser Kapitel/Spišská Kapitula) ging Wagner davon aus, dass bei dem Entwurf des Tabernakels italienische Werke als Inspirationsquelle dienten. Diese seien im mittelalterlichen Ungarn gerade in dieser Zeit mit französischen Entwicklungen verbunden worden, was sich in der Herkunft der seit 1308 das Königreich Ungarn regierenden französisch-neapolitanischen Anjou-Dynastie spiegele.[4] Für die monumentale Ausstellung zur mit-

1 Slovenská národná galéria Bratislava, P 131–134. Altararchitektur und Flügel: Nadelholz, Reliefs: Lindenholz. Schrein: 147 × 52 × 36 cm; Innenflügel: 107,7 × 31,5 cm bzw. 106,5 × 31,5 cm; Außenflügel: 122,5 × 26 cm bzw. 120,5 × 26,5 cm. Höhe der Heiligenfiguren: ca. 65–66 cm. Vgl. die Dokumentation der letzten Restaurierung: Bedrich Hoffstädter: Tabernákulový oltár z Vojnian. P 131–4. Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác. Bratislava 2015 (Archiv der Slowakischen Nationalgalerie Bratislava). Teils publiziert: Bedrich Hoffstädter: Reštaurovanie tabernákulového oltára z Vojnian (okolo 1190 – po 1232) zo zbierok SNG. In: Zborník prednášok XV. medzinárodného seminára o reštaurovaní. Štúrovo 2016 [Bratislava 2017], S. 52–60.

2 Zu den konkreten Forschungsergebnissen wird im Folgenden im jeweiligen Zusammenhang Stellung genommen. Beiträge, in denen das Tabernakel lediglich erwähnt wird bzw. nur die bis dahin bekannten Kenntnisse resümiert werden, sind nicht aufgeführt.

3 Vladimír Wagner: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930, S. 73.

4 Ders.: Vrcholne gotická drevená plastika na Slovensku. In: Sborník Matice slovenskej, História 14 (1936), S. 252–254 (hier zitiert nach der zweiten Ausgabe in: Umenie dávne

telalterlichen Kunst, die 1937 in der Prager Burg stattfand, restaurierte Bohuslav Slánský das Kreiger Tabernakel und Wagner wiederholte im Ausstellungskatalog seine bis dahin geäußerten Überlegungen zur Symbiose von norditalienischen und französischen Elementen in diesem Werk. Darüber hinaus ging er auf den ungewöhnlichen Typus des Altaraufsatzes ein, den er als zwischen einem archaischen Baldachinaltar und einem moderneren Retabel stehend ansah.[5] Später klassifizierte er ihn als „frühen Typus eines Flügelaltars aus Krig", den er – angesichts der von ihm vermuteten späten Entstehungszeit um 1340 wenig überraschend – mit Blick auf den Entwicklungsstand der Bildhauerei für ein rückständiges Werk hielt, das jedoch in Mitteleuropa einmalig war und unter italienischem Einfluss stand.[6]

Mittlerweile war das Tabernakel auch von deutscher Seite diskutiert worden.[7] Erich Wiese schlug vor, dass unter dem Baldachin ursprünglich nicht die zu diesem Zeitpunkt dort platzierte Skulptur einer unbekannten Heiligen, sondern ein heiliger Nikolaus stand (Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum – Historisches Museum, UH 154)[8] und polemisierte gegen den von Wagner betonten Bezug zur italienischen Kunst: Er reihte die Reliefs „ganz in die westeuropäische Kunstübung" ein und führte als Vergleich das Dreifigurengrab Ernst des Gleichen in Erfurt an. Darüber hinaus schlug er eine frühere Datierung um oder kurz nach 1300 vor, was das Kreiger Werk „zum vielleicht frühesten bisher bekannten Schreinaltar" machen würde.[9] Zu den wenigen ungarischen Forschern, die sich mit dem Tabernakel befassten, gehörten László Gerevich und Dénes Radocsay, die in den Reliefs Analogien zur französischen Kathedralplastik sahen, und Antal Kampis, der eine Datierung in das späte 13. Jahrhundert wagte.[10]

Die bis dahin ausführlichste Untersuchung führte Anton Glatz für den Samm-

---

i nedávne. Výber z diela Vladimíra Wagnera, hg. von Fedor Kresák, Bratislava 1972, S. 15–41, hierzu S. 22–24).

5 Umění na Slovensku – odkaz země a lidu, hg. von Karel Šourek, Praha 1938, S. 23 (Vladimír Wagner), Abb. 335–338. Im Essay datiert Wagner das Werk um 1330, an anderer Stelle wird im Zusammenhang mit einer knappen Beschreibung (S. 28, wohl von einem anderen Autor) um 1320 als Entstehungszeit angegeben.

6 Vladimír Wagner: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948, S. 26.

7 Oskar Schürer / Erich Wiese: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn / Wien / Leipzig 1938, S. 180, Kat. No. 172.

8 Vgl. Gotické umenie z bratislavských zbierok. Ausstellungskatalog, hg. von Anton C. Glatz, Bratislava 1999, S. 62–63 (Anton C. Glatz). Der Autor hielt die Statue für eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert.

9 Schürer / Wiese, Deutsche Kunst (zit. Anm. 7), S. 180.

10 László Gerevich: A felvidéki szobrászat stilusfejlődése. In: Szépművészét 2 (1941), S. 299; Antal Kampis: Art in Hungary. Budapest 1966, S. 77; Dénes Radocsay: A közepkóri Magyarország faszobrai. Budapest 1967, S. 21, 186. – Eine knappe Zusammenfassung ungarischer und slowakischer Forschung zum Kreiger Schreinaltar bietet auch das von Ernő Marosi herausgegebene Überblickswerk zur ungarischen Kunst im Mittelalter Magyarországi Művészet 1300–1470 körül, Budapest 1987, Bd. 1, S. 342–343 (János Eisler). Nach einer kurzen Beschreibung wird die noch romanische Formgebung der Reliefs herausgearbeitet, mit Hinweis auf Verbindungen zur italienischen Kunst. Der Gesamtaufbau des Altars wird hingegen mit der in Ungarn auf breiterer Ebene rezipierten Formensprache der französischen Gotik in Zusammenhang gebracht.



Abb. 1: Tabernakel von Kreig/Vojňany, Zustand bei geöffneten Flügeln. Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, P 131–134, drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

lungskatalog der Slowakischen Nationalgalerie durch.[11] Er erkannte, dass weder die als Mittelfigur überlieferte unbekannte Heilige noch der von Wiese vorgeschlagene heilige Nikolaus zum originalen Bestand des Retabels gehörten, sondern dass die Hauptfigur verschollen war.[12] Darüber hinaus machte er auf geringfügige Farbreste aufmerksam, die für eine Bemalung auch der Rückseite der Flügel sprachen. Als Entstehungsort nahm Glatz Kreig an, und aufgrund des Stils, den er noch der ro-

11 Anton C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1983 (Fontes I), S. 15–18 (mit detaillierten Hinweisen auf die ältere Literatur). Für eine deutsche Zusammenfassung siehe Anton C. Glatz: Gotische Kunst. In: Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie, hg. von Juraj Žáry, Bratislava 1995, S. 15, 22–23.

12 Außer dem heiligen Nikolaus (vgl. Anm. 8) war vorübergehend die Skulptur einer unbekannten Heiligen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Schrein gestellt worden: Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, P 141. Glatz Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 47–48.

manischen Tradition zuordnete, schlug er eine Datierung um bzw. kurz nach 1300 vor. Als Vergleichsbeispiel diente ihm ein nur als Fragment erhaltenes Tafelbild aus Dębno mit zwei Heiligen,[13] von dem er annahm, dass es zusammen mit mehreren Altären erst im 18. Jahrhundert aus seinem slowakischen Ursprungsort in das polnische Grenzgebiet transferiert worden war.[14] Mit dieser örtlichen und zeitlichen Verankerung standen die Reliefs des Tabernakels für Glatz am Anfang der lokalen Zipser Skulpturtradition des 14. Jahrhunderts. An den Einordnungsvorschlag von Glatz knüpfte Milan Togner an und wies auf die älteste, damals nur teilweise freigelegte Schicht der Wandmalereien in der Pfarrkirche St. Katharina in Großlomnitz/Veľká Lomnica hin. Togner hielt alle drei Werke – die Wandmalereien, die Dębno-Tafel und das Kreiger Tabernakel – für Produkte derselben Werkstatt, deren Tätigkeit er in das späte 13. Jahrhundert bzw. in die Zeit um 1300 datierte.[15]

Der Kreiger „Schreinaltar" bildete schließlich den Ausgangspunkt des Beitrags über Altäre in der bislang letzten zusammenfassenden Darstellung zur gotischen Kunst in der Slowakei: Robert Suckale und der Verfasser des vorliegenden Beitrages widmeten dem Werk eine Katalognummer und schlugen als ursprüngliche Mittelfigur eine nicht mehr erhaltene thronende Madonna (*sedes sapientiae*) vor. Darin wurde das Werk in die Zeit um 1260 datiert, also wesentlich früher als von Glatz und Togner vorgeschlagen, und auch deren Lokalisierungsvorschlag und der Zusammenhang mit der Dębno-Tafel wurde in Frage gestellt.[16]

---

13 Dębno Podhalańskie, Pfarrkirche St. Michael (deponiert in Kraków, Muzeum Archidiecezalne). – Wawel 1000–2000. Ausstellungskatalog, hg. von Józef Andrzej Nowobilski, Kraków 2000, Bd. 2, S. 43–45, Bd. 3, Abb. 406.

14 Glatz, Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 17 (ohne Quellenangabe). Bei dem massiven Exodus von Kunstwerken aus der Zips nach Kleinpolen handelt es sich um einen Mythos, wie neuere Forschungen zeigen, vgl. zum Beispiel Barbara Ciciora: „Tempore belli transportata". Történetek késő gótikus műalkotások vándorlásáról felső-magyarország és Pogorze között. In: Művészettörténeti Értesítö 50 (2001), S. 117–124.

15 Milan Togner: Fragment aus Dębno – älteste Tafelmalerei auf polnischem Gebiet und die Anfänge der Zipser Malerei. In: Umění XLI, 1993, S. 281–286. Auch abgesehen von dem durch weitere Freilegung der Großlomnitzer Wandmalereien vergrößerten Denkmälerbestand und der damit veränderten Forschungssituation, ist diese Interpretation nicht unproblematisch. Der Autor erkennt zum Beispiel, dass es wenig plausibel ist, als ursprünglichen Aufstellungsort des Tafelbildfragments aus Dębno eine Kirche anzugeben, die jünger ist als das Werk selbst – bei dem Tabernakel in Kreig lässt er den gleichen Umstand jedoch außer Acht. Seinen stilistischen Vergleichen ist nur schwer zu folgen, und die These, dass eine einzige Werkstatt sowohl Wand- und Tafelmalerei als auch Skulpturen und Altarschreine ausführte, erscheint ohne eine gründlichere methodische Fundierung etwas willkürlich. Zu den Wandmalereien vgl. zuletzt Milan Togner / Vladimír Plekanec: Stredoveká nástenná maľba na Spiši. Bratislava 2012, S. 66–97. Die Verfasser halten die Wandmalerei mit dem heiligen Nikolaus in Großlomnitz und die Dębno-Tafel nach wie vor für Arbeiten derselben Werkstatt, jedoch erwähnen sie den Zusammenhang mit dem Kreiger Tabernakel nicht mehr (hierzu ebd., S. 69).

16 Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika, hg. von Dušan Buran, Bratislava 2003, S. 689–690 (Dušan Buran / Robert Suckale). Siehe auch Robert Suckale: Počiatky gotickej skulptúry. In: ebd., S. 121–127, hierzu S. 126, und János Végh: O krídlových oltároch. In: ebd., S. 351–363, hierzu S. 358 (der Autor datiert den Altar in das 13. Jahrhundert und hält ihn für ein von den angesiedelten Deutschen importiertes Werk). – Ich widmete dem Tabernakel eine Katalognummer in dem Jubiläumsband der Slowakischen Nationalgalerie und bildete Aufnahmen des Altars ab, die während der Restaurierung

Die jüngsten Überlegungen zum Kreiger Tabernakel stellte Zoltán Gyalókay in seiner 2015 vorgelegten Dissertation über hölzerne Madonnenfiguren aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor.[17] Im Kapitel über Funktion und liturgischen Gebrauch weist er auf den bereits von János Végh vorgeschlagenen Zusammenhang mit den steinernen Pfeilernischen der Klosterkirche St. Benedikt/Hronský Beňadik hin. Er stellt außerdem die Zipser Holzmadonnen – und damit auch das Kreiger Tabernakel – in den ikonographisch-funktionalen Kontext der Elfenbein-Polyptychen französischer Herkunft und einiger Reste monumentaler Altarschreine des 14. Jahrhunderts in Deutschland (Erfurt, Angermuseum, Schrein-Madonna; Berlin, Bode-Museum, Schrein mit heiligem Pankratius aus Lübben-Steinkirchen). Seiner Meinung nach ist das Tabernakel der letzte erhaltene Zeuge einer umfangreichen Altarproduktion des 13. Jahrhunderts in der Zips und, zumindest implizit, in Kleinpolen.

Die bisherige Forschung konzentrierte sich demnach vor allem auf die kunsthistorische Einordnung des Tabernakels. Über dessen regionale Verankerung konnte keine Einigkeit erzielt werden, doch herrscht ein weitgehender Konsens über die relativ frühe Entstehungszeit und die daraus folgende Einzigartigkeit, auch im überregionalen Kontext.

Die in den jüngeren Veröffentlichungen vorgeschlagene frühe Datierung resultiert in erster Linie aus einer neuen Chronologie einer ganzen Reihe von Zipser Skulpturen: Die zuvor eher der Mitte des 14. Jahrhunderts zugeordneten Madonnen aus Rissdorf/Ruskinovce,[18] Toppertz/Toporec[19] und Nehre/Strážky[20] bilden eine relativ umfangreiche Gruppe von Skulpturen, die zwar nicht in derselben Werkstatt entstanden sind, aber vor allem hinsichtlich der Rezeption französischer

---

gemacht wurden. Hier sind auch die Ergebnisse der dendrochronologischen Analyse nachzulesen, siehe Slovenská národná galéria. 111 diel zo zbierok / Slovak National Gallery. 111 Works of Art from the Collections, hg. von Dušan Buran / Katarína Müllerová, Bratislava 2008, S. 44–45.

17 Zoltán Gyalókay: Rzeźby Marii z Dzieciątkiem o francuskiej proweniencji stylowej w Małopolsce i na Spiszu w pierwszej połowie XIV wieku. Kraków 2015 (Studia z historii sztuki Średniowiecznej Instytutu historii sztuki Universytetu Jagiellonskiego VI), S. 141–148.

18 Heute: Bratislava, Slovenská národná galéria (Slowakische Nationalgalerie), Inv.-Nr. P 1700.

19 Heute: Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie) bzw. Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Inv.-Nr. 55.900.

20 Heute: Bratislava, Slovenská národná galéria (Slowakische Nationalgalerie), Inv.-Nr. P 137. – Hierzu: Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 18–27 (mit älterer Lit.). Die neue Diskussion geht aus von Suckale, Počiatky gotickej skulptúry (zit. Anm. 16), S. 121–127; Romuald Kaczmarek: Kleinpolen – Schlesien – Zips. Einige Bemerkungen zur Skulptur am Ende des 13. und im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. In: Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie 2004 / 2005. Bratislava 2006 (Beiträge des Internationalen Colloquiums Gotik in der Slowakei und ihr mitteleuropäischer Kontext), S. 45–56; Zoltán Gyalókay: Die Madonnenfigur von Dominikowice. Zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Kleinpolen und Oberungarn im 14. Jahrhundert. In: ebd., S. 35–43; Gyöngyi Török: Die Madonna von Toppertz, um 1320–1330, in der Ungarischen Nationalgalerie und das Phänomen der beweglichen Christkindköpfe. In: Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2005–2007, Budapest 2008, S. 76–89 und Gyalókay, Rzeźby Marii (zit. Anm. 17).

Elfenbeinplastik Gemeinsamkeiten aufweisen. Da in den Reliefs des Kreiger Tabernakels von französischen Elementen noch nichts zu spüren ist, sind sie früher anzusetzen. Dies hat eine dendrochronologische Untersuchung bestätigt, die 1232 als das Jahr festlegt, in dem der Baum gefällt wurde, dessen Holz für das Relief des heiligen Petrus Verwendung fand.[21] Damit wird zwar die wichtige Position der Reliefs als älteste Holzskulpturen in der Zips belegt, doch wegen fehlender zeitnaher Vergleichsbeispiele lokaler Produktion bleibt die kunstgeographische Frage und damit die Frage nach ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung offen: Handelt es sich um ein vor Ort entstandenes Unikat ohne Vorgänger und Nachfolger oder nicht vielleicht doch um ein importiertes Werk?

Provenienz

Die erste relativ sichere Information über die Kirche St. Katharina in Kreig als Aufstellungsort des Tabernakels stammt von Kornél Divald, der 1905 eine Zeichnung des verschließbaren „St. Nikolaus-Retabels" veröffentlichte.[22] Die Bezeichnung bezieht sich auf die Skulptur des heiligen Nikolaus, die zu einem unbekannten Zeitpunkt, auf jeden Fall aber nachträglich unter dem Baldachin platziert worden ist.[23] Die archivalische Überlieferung zum Dorf Kreig (in den Quellen auch Krig oder Kyrig, slowakisch Vojňany, ungarisch Krigh) setzt 1296 ein, also erst einige Jahrzehnte nach der hier vermuteten Anfertigung des Tabernakels. Sie bietet keine verwertbaren Hinweise auf dieses Werk.[24]

Bei der Kirche St. Katharina handelt es sich um den Typus kleiner bis mittelgroßer Dorfkirchen, wie sie, mit geringfügigen Abweichungen, an der Wende

21 Die erste dendrochronologische Datierung wurde 2004 durchgeführt: Vladimír Bahýl / Peter Stadtdrucker / Anna Žideková: Určenie veku artefaktu „oltár z Vojnian" dendrochronologickou metódou. Technická správa. Zvolen 2004 (Bestandteil der Restaurierungsdokumentation, siehe Hoffstädter, Tabernákulový oltár z Vojnian [zit. Anm. 1]). Wegen der wenig differenzierten Daten wird die dendrochronologische Untersuchung im Rahmen einer komplexeren Analyse in der nahen Zukunft wiederholt.

22 Kornél Divald / János Vajdovszky: Szepesvármegye művészeti emlékei. Bd. 1, Budapest 1905, S. 58; vgl.: A „szentek fuvarosa". Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fenyképei 1900–1919, hg. von Ibolya Plank, Budapest 1999, S. 334. Hier wird darauf hingewiesen, dass der St.-Nikolaus-Altar identisch sein könnte mit dem gleichnamigen Altar in dem Visitationsprotokoll des Zipser Bischofs Johannes Szigray von 1700, veröffentlicht in Additamenta ad Initia, progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis, hg. von Josephus Hradszky, Szepesváralyae 1903–1904, S. 115–273, hierzu S. 243. – In den früheren Visitationsberichten tauchen die Altäre in Kreig nicht auf. Vgl. Vladimír Olejník: Spišské prepošstvo na prelome stredoveku a novoveku II. Visitatio Ecclessiarum Terrae Scepusiensis 1655–1656. Trnava / Kraków 2015. – Mehrere Werke aus der Katharinenkirche gelangten um 1925 in das Slowakische Museum (später Slowakisches Nationalmuseum). 1952 wurden sie – samt dem Tabernakelaltar – in den Bestand der neugegründeten Slowakischen Nationalgalerie überführt (Inv.-Nr. P 131–134; P 135–136, P 141–142). Nur die Figur des heiligen Nikolaus ist im Bestand des Slowakischen Nationalmuseums verblieben (Inv.-Nr. UH 154).

23 Vgl. Anm. 8.

24 Súpis pamiatok na Slovensku. 3 Bde., hg. von Alžbeta Güntherová-Mayerová, Bratislava 1968–1969, hierzu Bd. 3, S. 414.

vom 13. zum 14. Jahrhundert auch in anderen Orten der Region entstanden sind. Als Beispiele lassen sich die Kirchenbauten der unweit gelegenen Dörfer Toppertz/Toporec, Kreuz/Krížová Ves, Richwald/Veľká Lesná, Großlomnitz/Veľká Lomnica, Kleinlomnitz/Lomnička, oder Matzan/Matiašovce anführen.[25] Von der Erstausstattung dieser Gotteshäuser ist so gut wie nichts überliefert, und die ältesten Schichten der in einigen Fällen erhaltenen Wandmalereien zeigen in ihrem narrativen Anspruch einen anderen, bereits dynamischeren Figurenstil als das Tabernakel.[26] Das legt auch für die jeweiligen Bauten und die mit ihnen in Verbindung stehende Kirche in Kreig eine spätere Datierung nahe. Es erscheint deshalb unwahrscheinlich, dass das Tabernakel von Anfang an für St. Katharina bestimmt war, auch wenn wegen des lückenhaften Denkmälerbestandes vor allem aus dem 13. Jahrhundert eine sichere Aussage kaum zu treffen ist.[27]

Geht man von einer lokalen, Zipser Herkunft des Tabernakels aus, kommen im Grunde nur zwei Bauten in Betracht, in denen bereits im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts Werke dieser Qualität beheimatet gewesen sein können: die im Jahr 1209 urkundlich belegte romanische Propsteikirche St. Martin im Zipser Kapitel/Spišská Kapitula[28] und die 1223 gegründete Zisterzienserabtei in Schevnyk/Spišský Štiavnik, bei der es sich um eine Tochtergründung von Morimond handelte und deren Klosterkirche der Jungfrau Maria geweiht war.[29] Die ursprüngliche Ausstattung beider Kirchen könnte seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts für andere Verwendungen zur Verfügung gestanden haben. Die Kapitelkirche wurde zwischen 1470 und 1480 baulich erweitert und mit mindestens fünf neuen Retabeln bestückt.[30] Die Zisterzienserkirche in Schevnyk wurde 1433 von den Hussiten geplündert, und die meisten Mönche scheinen das Kloster verlassen zu haben, das sich davon nicht mehr erholte. Nachdem die Gebäude 1530 erneut ausgebrannt sind, wird es 1531 in einer Urkunde als verlassen bezeichnet.[31] Heute belegen neben

25 Zu den erwähnten Kirchen siehe Denkmalinventare Súpis pamiatok (zit. Anm. 24), Bd. 3, S. 292 (Toporec), Bd. 2, S. 146 (Krížová Ves); Bd. 3, S. 369 (Veľká Lesná); Bd. 2, S. 305 (Matiašovce); Bd. 3, S. 370–371 (Veľká Lomnica).

26 Großlomnitz/Veľká Lomnica, mindestens drei Schichten in der Sakristei und im Chor, spätes 13. Jahrhundert bzw. Anfang des 14. Jahrhunderts, siehe Togner/Plekanec, Stredoveká nástenná maľba (zit. Anm. 15), S. 66–96.

27 Allgemein zur Kunst bzw. Skulptur des 13. Jahrhunderts in Mitteleuropa siehe Ernő Marosi: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts. Budapest 1984, hierzu vor allem S. 167–180; für die Situation in Böhmen siehe Aleš Mudra: Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě. Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě. Praha 2006.

28 Katedrála sv. Martina v Spišskej Kapitule, hg. von Magdaléna Janovská / Vladimír Olejník, Spišské Podhradie 2017; vgl. auch Terra Scepusiensis – Terra Christiana 1209–2009. Spišský hrad, Spišská Kapitula. Dve centrá v dejinách Spiša. Ausstellungskatalog, hg. von Mária Novotná, Levoča 2009.

29 Für die Architektur vgl. Bibiana Pomfyová: Spišský Štiavnik. Zaniknutý cisterciánsky Kláštor Panny Márie. In: Stredoveký kostol. Historické a funkčné premeny architektúry I, hg. von Bibiana Pomfyová, Bratislava 2015, S. 556–558 (mit älterer Literatur); zur Quellenlage und Geschichte vor kurzem Pavol Jakubčin: Kláštor cistercitov v Spišskom Štiavniku. Trnava 2017 (Monasteriologia Slovaca III).

30 Mária Novotná: Umeleckohistorické diela. In: Janovská / Olejník, Katedrála sv. Martina (zit. Anm. 28), S. 274–302.

31 Jakubčin, Kláštor cistercitov (zit. Anm. 29), S. 58–61.

den Schriftquellen nur archäologische Untersuchungen seine Existenz. Über die Ausstattung der Klosterkirche schweigen die Quellen, auch die Visitationsprotokolle enthalten keinerlei Hinweise auf Verkauf oder Weitergabe von liturgischem Mobiliar. Die Bedeutung der Abtei für die frühgotische Architektur und Skulptur in der Zips konnte jedoch anhand mehrerer Sakralbauten aus der Umgebung nachgewiesen werden, bei deren Errichtung und Ausstattung Elemente der älteren Anlage rezipiert wurden.[32] Für die Entwicklung der Retabel kann wegen der fehlenden Denkmäler keine vergleichbare Vorbildwirkung dokumentiert werden, doch dürften wie in anderen europäischen Regionen[33] auch in der Zips die Zisterzienser – trotz der kritischen Einstellung des Ordensgründers Bernhard von Clairvaux zu Bildwerken – als bedeutende Förderer christlicher Kunst aufgetreten sein und eine wichtige Rolle in deren Entwicklung gespielt haben. Eine gute Vorstellung nicht nur von der künstlerischen und technischen Qualität, sondern auch von den Funktionen von Holzskulpturen in der Liturgie der Zisterzienser in der Zeit um 1300 vermittelt zum Beispiel die Ausstattung der norddeutschen Klosterkirche in Doberan.[34]

Für eine relativ frühe Präsenz des Tabernakels in Kreig bzw. in dessen näherer Umgebung lassen sich ebenfalls Argumente anführen: So stammen zwei um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Tafeln mit je zwei weiblichen Figuren aus St. Katharina in Kreig. Sie wurden in den 1920er Jahren in das Slowakische Nationalmuseum und nach dem zweiten Weltkrieg in die Nationalgalerie überführt (Abb. 2).[35] Auch wenn sie offensichtlich jünger sind, scheint die architektonische Struktur der Flügel im Wesentlichen die des Kreiger Tabernakels aufzugreifen, das demnach vor Ort zugänglich gewesen ist. Drei weitere Reliefs der Heiligen Katharina, Margarete und Agnes(?), die aus dem benachbarten Dorf Maldur/Podhorany stammen und sich heute in der Ungarischen Nationalgalerie bzw. im Museum der Bildenden Künste befinden,[36] stellen einen weiteren Anhaltspunkt für eine mögliche lokale Produktion dar. Ihr originaler Kontext ist zwar unklar, aber sie entsprechen in ihrer Funktionalität weitgehend den genannten Altarflügelreliefs. Es könnte sich bei diesen Werken durchaus um die Reste einer geschlossenen lokalen Entwicklung des Mediums der ganzfigurigen Heiligen im Relief handeln, die von einem bestimmten Prototypen – möglicherweise vom Kreiger Tabernakel – ausging und diese Form des liturgischen Möbels nach und nach etablierte.

32 Pomfyová, Spišský Štiavnik (zit. Anm. 29), S. 558.

33 Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Zisterzienser vgl. Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster. Ausstellungskatalog, hg. von Lothar Altringer u. a., Bonn 2017, weiterhin insbesondere Annegret Laabs: Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430. Petersberg 2000.

34 Ebd., S. 19–29, 74–84, 97–102; vgl. außerdem Norbert Wolf: Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts. Berlin 2002, S. 22–39 und die Studien des jüngst erschienenen Tagungsbandes Die Ausstattung des Doberaner Münsters. Kunst im Kontext, hg. von Gerhard Weilandt / Kaja von Cossart, Petersberg 2018.

35 Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, P 135–136. Vgl. Glatz, Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 27–29.

36 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie) bzw. Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Inv.-Nr. 55892.1–3. Vgl. Ungarische Nationalgalerie. Alte Sammlung, hg. von Miklós Mojzer, Budapest 1984, [unpag.] Kat. 13 (Gy. Török). Die Montage des „Trios“ gemeinsam auf einer Tafel ist modern.



Abb. 2: Zwei Flügel eines jüngeren Altars aus Kreig/Vojňany. Slowakische Nationalgalerie, Mitte des 14. Jahrhunderts

Auch wenn die Frage nach dem Ursprung des Tabernakels bisher nicht zufriedenstellend zu beantworten ist, kann man mit Anton Glatz davon ausgehen, dass der Kreiger Tabernakelaltar in der Entwicklung und Typologie der Zipser Skulptur des 14. und 15. Jahrhunderts einen Anfang markiert.[37] Für Richtung und das Ende der Entwicklung stehen zum Beispiel Werke wie das Reliquiar-Triptychon[38] der Dominikaner in Kaschau/Košice aus der Zeit um 1360 und der St.-Kosmas- und Damian-Altar[39] von Šiba (Ostslowakei) aus dem späten 14. Jahrhundert.[40]

Restaurierungen und Beobachtungen zur Technik

Der Tabernakelaltar aus Kreig wurde mehrfach überarbeitet und im Zuge dessen auch häufig mit Farbe ausgebessert, wobei die originale Fassung in der Regel res-

37 Glatz, Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 16 f.

38 Der Mittelteil des Triptychons befindet sich im Ostslowakischen Museum in Kaschau (Východoslovenské múzeum Košice) (Inv.-Nr. S 2397); die beiden Flügel hingegen gelangten in die Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), heute auch Szépművészeti Múzeum (Budapest, Museum der Bildenden Künste), Inv.-Nr. F 6524.

39 Košice (Kaschau), Východoslovenské múzeum (Ostslowakisches Museum), Inv.-Nr. S 195/1–11.

40 Gotické umenie z Košických zbierok. Ausstellungskatalog, hg. von Anton C. Glatz, Bratislava / Košice 1995, S. 24–26, 95–97 (Anton C. Glatz); vgl. Végh, O krídlových oltároch (zit. Anm. 16), S. 357–360, Abb. S. 352.



Abb. 3: wie Abb. 1, halb geschlossener Zustand

pektiert wurde. Um die Farben zu konservieren, hat man bei der vorletzten Restaurierung in den 1970er Jahren die vier Flügel mit einer Wachsschicht überzogen, von der sie bei der letzten, 2015 abgeschlossenen Restaurierung wieder befreit wurden.[41] Die älteste Farbschicht, zu der auch das Inkarnat gehört, blieb dennoch in verhältnismäßig großem Umfang erhalten, während von der Silberfolie des Hintergrundes, die ursprünglich mit einer gelblichen Lasur überzogen gewesen war, nur noch wenig vorhanden ist (Abb. 3).[42]

Die architektonischen Teile des Altars bestehen aus Nadelholz, die Relieffiguren hingegen sind aus Lindenholz geschnitzt. Dies und Reste einer älteren(?) Fassung veranlassten den Restaurator zu der Vermutung, die Figuren seien erst in zweiter Verwendung auf die Flügel montiert worden.[43] Ich denke jedoch, dass der Materialunterschied und Unstimmigkeiten in der Anbringung der Figuren auf einen Herstellungsprozess zurückzuführen sind, bei dem Bildschnitzer und Schreiner getrennt arbeiteten.[44]

41 Hoffstädter, Tabernákulový oltár z Vojnian (zit. Anm. 1).

42 Zur Verwendung von Lasuren im weiteren Umfeld vgl. Peter Tångeberg: Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik. Stockholm 1986, S. 78.

43 Eine Beobachtung, die bereits 1938 in dem Prager Katalog geäußert wurde – Umění na 1938 (zit. Anm. 5), S. 28.

44 Ähnliche Arbeitsabläufe wurden auch bei den meisten skandinavischen Tabernakeln do-

Die Figuren haben jeweils einen gemalten roten Heiligenschein, dessen Rand eine einfache Bogenreihe ziert (Abb. 4–6). Der Heiligenschein auf der Rückwand des Schreins ist größer, im Übrigen aber annähernd identisch angelegt. Er gehörte zu der davor aufgestellten Madonna, deren Gestalt noch in der sich nach oben verjüngenden Form der Farbaussparung zu erahnen ist.

Das Formvokabular der Flügel und des Schreins erscheint auf den ersten Blick einheitlich: Die Figuren stehen jeweils unter einem spitzen Kleeblattbogen, ähnlich dem flacher angelegten Bogen, der den Giebel des Schreins trägt, dessen Schmalseiten vergleichbar aufgebaut sind. Die Ornamentik der Flügel und des Baldachins wird von gemalten rundbogigen Fenstern sowie Drei- und Vierpässen dominiert. Doch gibt es auch Unterschiede, die die Vermutung aufkommen lassen, dass es sich um Bestandteile unterschiedlicher, wenn auch zeitnah angefertigter Altäre handelt, die erst in Zweitverwendung zusammengefügt worden sind. Im Prinzip sind es drei Aspekte, die in diese Richtung deuten: die vom Giebel des Baldachins abweichende Form der Flügel, die zwar perfekt verschließbar sind, doch den Baldachin-Giebel nicht restlos abdecken (Abb. 18); die Farbkombination aus Weiß, Schwarz und Rot, die für den Baldachin verwendet wurde und mit der auf Rot, Grün und Schwarz abgestimmten Farbigkeit der Flügel kontrastiert (Abb. 1, 7, 8); das weiße Rankenornament auf den rahmenden Seitenleisten des Schreins (Abb. 8), das auf den Flügeln nicht vorkommt. Während man die kleineren Unstimmigkeiten auf die arbeitsteilige Herstellung in einer Werkstatt zurückführen kann, ist demnach bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Intention und möglicher späterer Veränderungen Vorsicht geboten. Bis weitere naturwissenschaftliche Analysen vorliegen, müssen diesbezügliche Fragen offenbleiben.[45]

Wovon man aber mit guten Gründen ausgehen kann, ist die ursprüngliche Aufstellung einer thronenden Madonna in der Mitte des Schreins. Neben dem Heiligenschein und der Form der Farbaussparung an der Rückwand sprechen auch vier Löcher für diese These, die als Spuren einer ehemaligen Befestigung der Skulptur – vermutlich mit dünnen Dübeln[46] – interpretiert werden können. Sie befinden sich am unteren Rand sowie ungefähr auf der Höhe einer Sitzbank. Eine Fotomontage mit einer wohl aus Süddeutschland stammenden *sedes sapientiae* in der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie zeigt, wie dies ausgesehen haben könnte (Abb. 9).

Die gedrehten Säulen des Tabernakels sind eine Rekonstruktion, die auf einem Fragment der linken Säule beruht, von der ungefähr das obere Drittel erhalten ist



Abb. 4: wie Abb. 1, heiliger Petrus (Detail)



Abb. 5: wie Abb. 1, heiliger Paulus (Detail)



Abb. 6: wie Abb. 1, weibliche Heilige mit Palmzweig (Detail)

kumentiert, siehe Tångeberg, Mittelalterliche Holzskulpturen (zit. Anm. 42), S. 32–41; zum weiteren Kontext vgl. auch Peter Tångeberg: Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext. Stockholm 2005.

45 Die Forschung an dem Kreiger Tabernakel wird noch fortgesetzt. Weitere Erkenntnisse aus der C14-Radiokarbonanalyse sind von Peter Barta, Philosophische Fakultät der Comenius Universität in Bratislava, zu erwarten. Es wurden Stichproben sowohl vom Holz der Flügel, der Reliefs und des Schreins, als auch von den Textilien vom Baldachin und von einem der Flügel gemacht. Darüber hinaus ist die Untersuchung der chemischen Zusammensetzung der Pigmente geplant.

46 Die Position dieser Löcher und ihre Abstände stimmen nicht mit denen auf der Rückseite der Skulptur des heiligen Nikolaus überein, die nachträglich unter den Baldachin – wohl ohne Befestigung – gestellt wurde, wo sie sich noch im frühen 20. Jahrhundert befunden hat (vgl. Anm. 8).





Abb. 7: wie Abb. 1, Flügel mit dem heiligen Paulus

Abb. 8: wie Abb. 1, Schrein des Tabernakels

(Abb. 8). Neu ist auch die Bodenplatte, die gemeinsam mit den Säulen das Werk soweit stabilisiert, dass es ohne weitere Abstützung stehen kann.[47]

Sowohl am Baldachin als auch an den Flügeln haben sich Reste von unterschiedlichen gewebten Leinenarten erhalten. Das Dach des Baldachins war zur Festigung der Konstruktion nahezu vollständig mit Stoff bezogen, der von der Farbfassung überdeckt wurde (Abb. 10). Ein zunächst unauffälliger Stab, der aus der linken Seite des Daches ragt (Abb. 11), ist der Rest eines ursprünglich reichen Aufsatzes, dessen Form man anhand von Vergleichsbeispielen als krönende Bogenreihe rekonstruie-

47 Zwar lässt sich dies nicht mehr nachweisen, doch sehr wahrscheinlich ruhte auch das Kreiger Tabernakel ursprünglich auf einem mittleren Sockel, wie es mehrere der erhaltenen schwedischen Altarschreine zeigen, vgl. Tångeberg, Mittelalterliche Holzskulpturen (zit. Anm. 42), S. 35–40.



Abb. 9: wie Abb. 1, Rekonstruktionsvorschlag des Altarschreins unter Verwendung einer zeitgenössischen, digital der Größe des Schreins angepassten Madonna (Bratislava, Slowakische Nationalgalerie, P 2699)



Abb. 10: wie Abb. 1, Dach des Baldachins mit Stoffbezug



Abb. 11: wie Abb. 1, Rest des originalen Dachaufsatzes

ren kann (Abb. 9).[48] Dieses angestückte „Gesprenge" ist vermutlich einer späteren Nutzung des Altarschreins zum Opfer gefallen.[49]

Ähnlich wie die oben beschriebene Rekonstruktion der Säulchen tragen auch die neu angebrachten Eisenhaken und -ringe zur Rekonstruktion der ursprünglichen Funktionalität bei, zu der das Schließen und Öffnen des Tabernakels gehörte (Abb. 7, 8). Die Fragmente von ledernen Riemchen an den Flügeln und an der Rückwand des Schreins, bei denen es sich um Reste von relativ primitiven Scharnieren handelt, wurden nicht rekonstruiert. Zum einen lässt sich nicht bestimmen, aus welcher Zeit sie stammen und zum anderen muss man gerade für die besonders beanspruchten Gelenke mit mehrfachen Reparaturen in der Vergangenheit rechnen. Darauf deuten Beschädigungen der Farbfassung gerade im Bereich der

48 Vgl. die Gestalt eines jüngeren Reliquiar-Altärchens der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg von ca. 1360, Inv.-Nr. KG 1, dessen zentraler Schrein oberhalb des Giebels von einem ähnlichen Aufsatz geziert wird: http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG1.

49 Doch kamen im 13. Jahrhundert bei der Gestaltung der Altarschreine bzw. ihrer Baldachine verschiedene Varianten zum Einsatz. So zeigt zum Beispiel der rekonstruierte Tabernakelaltar aus Hedalen (Norwegen, Stabkirche, Retabel am Hochaltar) bereits ca. 1240–1260 einen aufwendigen Aufsatz in Form einer kirchturmähnlichen Architektur, siehe Katja Kollandsrud: Systematic Mapping of Norwegian Polychrome Wooden Sculpture, Dating from 1100 to 1350. In: Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung. Restaurierung, Dresden 1999, S. 40–46, hierzu S. 42–43. Ein nordfranzösisches Beispiel aus der St. Blasius Kirche zu Grandrif (Puy-de-Dôme): Les Premiers Retables (XIIe – début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré. Ausstellungskatalog, hg. von Pierre-Yves Le Pogam, Paris 2009, S. 68 f.



Abb. 12: wie Abb. 1, unbekannte Heilige, Detail von der Farbfassung des Untergewandes

Flügelkanten hin. Es stellt sich die Frage, ob ein häufiges Schließen und Öffnen der fragilen Konstruktion überhaupt möglich und vorgesehen war.

Rekonstruktion des Programms

Gehen wir vom Erhaltenen aus: Die vier Flügel tragen jeweils eine Heiligenfigur, die in eine flache Nische eingepasst ist und barfüßig auf einer Konsole steht (Abb. 1). Auf den beiden äußeren, hierarchisch höher zu bewertenden Flügeln erkennt man links Petrus, identifizierbar dank Schlüssel und Buch, und rechts Paulus, ebenfalls mit einem Buch in der einen und dem Griff des ansonsten verlorenen Schwerts in der anderen Hand. Die wahrscheinlich weiblichen Heiligen auf den inneren Flügeln konnten bisher nicht eindeutig identifiziert werden. Die linke hält einen Palmzweig und einen Apfel,[50] die Attribute der rechten sind nicht mehr vorhanden. Alle vier Heiligen sind streng frontal dargestellt. Die beiden linken tragen jeweils ein Gewand in kräftigem Rot und darüber einen Mantel, dessen farbige Fassung wegen der Verluste schwer zu rekonstruieren ist. Die meisten Farbfragmente haben jedoch einen olivgrünen Ton. Auf den Flügeln der gegenüberliegenden Seite wiederholt sich diese Farbkombination, nur wurde hier Grün für die Untergewänder und Rot für die darüber getragenen Kleidungsstücke verwendet. An mehreren Stellen, besonders deutlich an den V-förmigen Halsausschnitten, ist eine Konturierung der Säume mit schwarzen Linien sichtbar (Abb. 4–6), und auf dem grünen Kleid der rechts angeordneten weiblichen Heiligen lässt sich eine Musterung aus roten Punkten erkennen, die in Dreiergruppen angeordnet sind (Abb. 12). Während Petrus und die rechte Heilige einen Teil ihres Umhangs so angehoben haben, dass die Stoffbahnen diagonal vor ihrem Körper verlaufen, sind die Mäntel der beiden anderen Heiligen in senkrechte parallele Falten gelegt. Durch diese Variationen in der Kombination der wenigen Farben und der auf zwei Motive beschränkten Gewandkompositionen entsteht der Eindruck einer abwechslungsreich gestalteten Heiligenreihe.

Die meisten Tabernakel bzw. Altarschreine, die aus dem 13. Jahrhundert überliefert sind, zeigen auf den Flügeln Szenen aus dem Leben Mariens oder anderer Heiliger. Das Tabernakel aus Kreig ist tatsächlich das einzige mir bekannte Beispiel, das auf jedem Flügel nur eine Figur zeigt.[51] Am nächsten stehen ihm Beispiele,

50 Glatz, Gotické umenie (zit. Anm. 11), S. 15 identifiziert sie hypothetisch mit der heiligen Agnes von Rom, was sich allerdings allein anhand dieser Attribute nicht sicher belegen lässt. Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom / Freiburg / Basel / Wien ²1994, Bd. 5, Sp. 58–63 (K. Zimmermanns).

51 Nur einige wenige *gemalte* Altartafeln zeigen schon früher ein vergleichbares Arrangement. Ein Beispiel aus Italien ist das Salvator-Triptychon von Viterbo mit je einer Heiligenfigur pro Flügel, siehe Klaus Krüger: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert. Berlin 1992, Abb. 143 f. Aus Deutschland lässt sich die noch in die Zeit um 1170–1180 zu datierende Tafel von Soest oder die um 1260 entstandene Gnadenstuhl-Tafel (heute: Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1216B) von ebendort anführen. In beiden Fällen wird die zentrale Darstellung von ganzfigurigen Heiligen flankiert. Stephan Kemperdick: Altar Panels in Northern Germany, 1180–1350. In: The Altar and its Environment 1150–1400, hg. von Justin E. A. Kroesen / Victor M. Schmidt, Turnhout 2009, S. 125–146. Zu den ikono-



Abb. 13: Westportal der Kirche des Zisterzienserinnenklosters Tischnowitz/Předklášteří u Tišnova (Mähren), vor 1240

die die Apostel oder andere Heilige in zwei Registern präsentieren (zum Beispiel Norra Ny[52], Fröskog[53] und Dädesjö[54] in Schweden).[55] Erst im Verlauf des 14. Jahrhunderts wurden die Flügel zunehmend einzelnen Figuren vorbehalten, was eine Nivellierung des hierarchischen Unterschieds zwischen Schrein- und Flügelfiguren zur Folge hatte und wohl mit einer Anlehnung an die Architekturplastik zusammenhängt, insbesondere an die Skulpturenportale der Gotik. Als eine geographisch naheliegende Analogie lässt sich das Portal des Zisterzienserinnenklosters Tischnowitz (Předklášteří u Tišnova) in Südmähren anführen (Abb. 13).[56] Dieser Bezug ist sicher auch für die Interpretation des Tabernakelaltars von Bedeutung, was hier aber nicht im Detail erörtert werden kann.

graphischen Varianten siehe auch Les Premiers Retables (zit. Anm. 49), S. 51–83. Einen Überblick zur Verbreitung der Heiligenreihen in einem Register an späteren Altären bietet Wolf, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 34), S. 69–79 (Kirchdornberg, erstes Drittel des 14. Jahrhunderts und Bosau, um 1335).

52 Norra Ny (Schweden, Värmland), Pfarrkirche, Marienschrein, Seitenaltar.

53 Schreinaltar aus Fröskog, heute in: Stockholm, Statens Historiska Museum (Staatliches historisches Museum), Inv.-Nr. 14965.

54 Dädesjö (Schweden, Småland), Alte Kirche (Gamla Kyrka), St. Olof Seitenaltar.

55 Tångeberg, Mittelalterliche Holzskulpturen (zit. Anm. 42), S. 33–37. Alexandra Fried: The Swedish Madonnas: A Comparative Study of Wooden Sculptures of the Virgin and Child between 1250 and 1350. Dissertation, Leicester University 2012, Abb. 59, 61, 109, 112–115, 158–159 und die entsprechenden Katalognummern; Elisabeth Andersen: Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150 – c. 1350. In: Journal of the British Archaeological Association 168 (2015), S. 165–185; Donald L. Ehresmann: The Iconography of the Cismar Altarpiece and the Role of Relics in an Early Winged Altarpiece. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 1–36, hierzu S. 31 (Abb. 33).

56 Zuletzt Aleš Flídr: Stavební omyly, záměrné návraty či snahy po modernitě? Osudy nejen západního portálu baziliky Porta coeli v Předklášteří u Tišnova. In: Opuscula historiae artium 59 (2010), S. 4–29 (mit Literaturhinweisen).



Abb. 14: Elfenbeintabernakel. New York, Metropolitan Museum of Art, Frankreich, viertes Viertel des 13. Jahrhunderts(?)



Abb. 15: Wandaltar mit der Thronenden Madonna, flankiert von Heiligen. Rom, Santa Balbina, um 1280

Leider ist es bisher nicht gelungen, die verlorene Hauptfigur des Kreiger Altarschreins aufzuspüren. Dafür, dass es sich um eine thronende Madonna gehandelt haben könnte, sprechen die bereits vorgestellten Spuren der Befestigung und die Farbaussparung an der Rückwand. Auch die architektonische Form des Baldachins kann in diese Richtung interpretiert werden: Sie verweist auf die Vierung einer Kirche und würde eine darunter befindliche Madonna als *Ecclesia* inszenieren.[57] Hierzu passen die Heiligen Petrus und Paulus, die unter anderem die Patrone der Lateranbasilika in Rom sind.[58] Die Giebelform selbst war in der bildenden Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts eine wichtige, bedeutungstragende Form. Klaus Krüger hat in seiner Arbeit über die ältesten Franziskustafeln gezeigt, wie in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts das Prinzip des Tabernakels absorbiert wurde und die gemalten Giebel der ältesten Franziskustafeln auf den Typus des Altarschreins rekurrieren. Auch die Inszenierung der Ognissanti-Madonna Giottos, die zudem unter einen reich instrumentierten Baldachin platziert ist, kann als Erbe der Marientabernakel bezeichnet werden.[59] In anderen Medien sind Madonnenbilder, die die Gottesmutter in einer schreinartigen Architektur präsentieren, ebenfalls bereits vor 1300 häufiger nachweisbar, einschließlich der flankierenden Heiligen Petrus und Paulus:[60] Entsprechende Werke in Form von Goldschmiedearbeiten, Elfenbeinskulpturen (Abb. 14) sowie Buch-, Tafel- und Wandmalerei sind erhalten geblieben (zum Beispiel Abb. 15). Bei der Auswahl zusätzlicher Heiliger gibt es eine große Variationsbreite. Hier dürften die jeweiligen Patrone der Kirche oder der Auftraggeber ebenso eine Rolle gespielt haben wie regionale Vorlieben.

57 Buran / Suckale (zit. Anm. 16). Im Kontext von Retabeln untersuchte die Schreinmadonnen Wolf, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 34), S. 296–299. Vgl. auch Fried, The Swedish Madonnas (zit. Anm. 55), passim.

58 Wenn es sich bei einer der weiblichen Heiligen des Kreiger Tabernakels tatsächlich um die heilige Agnes handelt, würde das den „römischen Bezug" der Ikonographie noch stärken.

59 Krüger, Der frühe Bildkult (zit. Anm. 51), hierzu S. 17–24, 82–96, vgl. auch den Katalog der erhaltenen Madonnenschreine des 13. und 14. Jahrhunderts, S. 219–230.

60 Zu den romanischen und frühgotischen Altären vgl. Les Premiers Retables (zit. Anm. 49), S. 21–29.





Abb. 16: Tabernakel aus Kreig (wie Abb. 1), architektonischer Dekor des Flügels mit dem heiligen Paulus

Abb. 17: Apostelreihe (Detail). Sillein/Žilina (Slowakei), St. Stephanskirche, Ende des 13. Jahrhunderts

Auch wenn die Seitenflügel des Schreins von den Heiligen dominiert werden, sollte die dekorative Rahmung der Reliefs nicht ganz aus dem Blick geraten. Sie ist durchaus anspruchsvoll gemacht. So wurden die rund- oder spitzbogig begrenzten Flächen oberhalb der Heiligen durch gemalte architektonische Elemente weiter strukturiert. Der gelblich lasierte Grund, vor dem sich die Heiligen befinden, wird oben durch rot konturierte Kleeblattbögen abgeschlossen, deren mittlerer Bogen spitz zuläuft. Darüber sind auf grünem Grund schmale Doppelfenster sowie Drei- und Vierpässe angedeutet (Abb. 16). Vergleichbare architektonische Rahmen lassen sich bis in die Spätantike zurückverfolgen und sie waren in der Mitte des 13. Jahrhunderts in Skulptur, Wand- und Buchmalerei durchaus üblich. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde das Motiv auch für die mitteleuropäische Wandmalerei adaptiert, meistens in Form von Arkadenreihen, wie zahlreiche Beispiele in der Zips und in angrenzenden Regionen zeigen (unter anderem Sillein/Žilina,[61] spätes 13. Jahrhundert, Abb. 17; Pudlein/Podolínec,[62] erste

61 Pfarrkirche St. Stephan.
62 Pfarrkirche Maria Himmelfahrt.

Hälfte des 14. Jahrhunderts).[63] Die Ordnung der Fläche mithilfe architektonischer Formen war jedoch keinesfalls nur Dekoration. Ihre Bedeutung hat vielleicht am treffendsten Oleg Grabar beschrieben: „Images of architecture […] were shown to be unusually rich in their variants, but also psychologically and emotionally active as protectors of the holy and of the valuable; organizers into hierarchies, and glorifiers of the powerful, the rich, or the significant."[64]

Schlussbemerkung: Funktion und überregionaler Kontext

Ohne ins Detail gehen zu wollen, sei am Ende noch die Frage nach der Nutzung des Tabernakels aus Kreig gestellt. War es tatsächlich konstruiert worden, um das Schließen und Öffnen anlässlich der Fastenzeit bzw. der Kirchenfeste zu ermöglichen, wie man, ausgehend von den spätgotischen Flügelaltären, vermutet hat? Oder handelt es sich hier um eine Projektion späteren Gebrauchs, der für das ältere Tabernakel noch keine Rolle spielte?

Die schmucklosen Rückseiten der Flügel sorgen dafür, dass das Kreiger Tabernakel im geschlossenen Zustand nur geringe visuelle Präsenz in einem Kirchenraum beansprucht (Abb. 18). Man hat vielmehr den Eindruck, dass seine wichtigste Aufgabe darin bestand, die Skulptur in seinem Inneren zu schützen, gleichsam den Blicken der Gläubigen temporär zu entziehen. Umso wirkungsvoller konnte dann bei festlichen Gelegenheiten die von wichtigen Heiligen begleitete Gottesmutter in Szene gesetzt werden. Dank der Forschungen von Peter Tångeberg und Andrea Fried sind wir verhältnismäßig gut über die Funktionen der skandinavischen, insbesondere der schwedischen Altarschreine des 13. und 14. Jahrhunderts informiert. Von dort gibt es besonders viele Baldachinaltäre, die eine Madonna oder die Skulptur eines anderen Heiligen beherbergen, sodass auch sie eher wie das Behältnis für ein kostbares Kleinod wirken und ihre Funktion nicht mit jener der späteren Altäre vergleichbar scheint.[65] Tatsächlich wurden die konstruktiven Elemente der Altarschreine, die seltener erhalten blieben als die zugehörigen Madonnen, mehrfach überarbeitet, um sie den veränderten Funktionen anzupassen – wie das auch beim Kreiger Tabernakel der Fall ist, dessen letzte dokumentierte Mittelstatuen zudem ganz offensichtlich nicht zu seinem originalen Programm gehörten.

In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, die frühen Altarschreine den zeitgenössischen Elfenbeintriptychen (oder -polyptychen) französischer Herkunft

63 Zu Wandmalerei in Sillein siehe Dušan Buran: Nástenné maľby v Kostole sv. Štefana v Žiline. In: Pamiatky a múzeá 59 (2010), S. 14–19 (mit älterer Literatur); zu Pudlein siehe Togner / Plekanec, Stredoveká nástenná maľba (zit. Anm. 15), S. 246–253 (mit Literatur). Die beiden Freskenkomplexe wurden übermalt, teilweise stark. Dennoch lassen sich besonders für die Pudleiner Wandmalereien (um 1350?) den architektonischen Motiven des Kreiger Altarschreins verwandte Formen nachweisen, wie zum Beispiel die Kleeblattbögen der Gewölbeschilder im Chorabschluss, einschließlich der kleinen Fenster und Rosetten (ebd., Abb. S. 248–249, 252).

64 Oleg Grabar: Mediation of Ornament. Princeton 1989 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 40), S. 228.

65 Tångeberg, Mittelalterliche Holzskulpturen (zit. Anm. 42) und Fried, The Swedish Madonnas (zit. Anm. 55).

gegenüberzustellen, wie dies häufiger getan wurde.[66] Die repräsentative Fassadenwirkung in geöffnetem Zustand und die Art, wie die mittlere Figur (meistens eine Madonna) zur Schau gestellt wird, kontrastieren mit den kargen, häufig nicht einmal ornamental verzierten Rückseiten der Flügel. Es liegt nahe, dass diese leicht transportierbaren Objekte aus Elfenbein eine Vorbildwirkung auf die Gestaltung der Altarschreine ausübten und sowohl deren Konstruktion als auch ikonographische Leitlinien und die spezifische Inszenierung vorgaben. Doch sollte man in den Altarschreinen nicht einfach vergrößerte Ebenbilder in anderem Material sehen: Für deren Entwicklung, Verbreitung und Erfolg spielten weitere Faktoren eine Rolle, wie zum Beispiel die lokalen liturgischen Gebräuche.

Beschäftigt man sich mit der Holzskulptur bzw. der Altarkunst des 13. Jahrhunderts in Mitteleuropa,[67] steht man immer noch weitgehend am Anfang. Aus diesem Grund wird immer wieder auf besser dokumentierte Beispiele aus Italien[68] und Skandinavien[69] zurückgegriffen, nicht selten auch auf jüngere Werke aus anderen medialen Zusammenhängen. Diese Vorgehensweise ist für das Tabernakel von Kreig versucht worden, doch stößt sie hier an ihre Grenzen. Obwohl nur in fragmentarischem Zustand erhalten, lässt sich sagen, dass es sich bei dem Werk um ein Unikat handelt, nicht nur in der Zips, sondern auch überregional. Von ihm auf weitere, verlorene Werke zu schließen, erscheint angesichts der Überlieferungssituation hinsichtlich zeitgenössischer Bau- und Kunstwerke allzu optimistisch. Die Region der Zips und zum großen Teil auch das benachbarte Kleinpolen waren in jener Zeit kirchenpolitisch noch wenig entwickelt und man kann nicht davon ausgehen, dass in jedem Ort eine komplett ausgestattete Kirche vorhanden war. Nur in größeren städtischen oder kirchlichen Zentren wie Krakau/Kraków, Zipser Kapitel/Spišská Kapitula oder in Klöstern wie der Zisterzienserabtei in Schevnyk/



Abb. 18: Tabernakel aus Kreig (wie Abb. 1), geschlossener Zustand

66 Gyalókay, Rzeźby Marii (zit. Anm. 17), S. 142–145. Für westeuropäische Altäre siehe Les Premiers Retables (zit. Anm. 49), S. 70 f.

67 Einen Forschungsstand zur Geschichte des mittelalterlichen Retabels zu skizzieren, würde an dieser Stelle zu weit führen. Nach dem grundlegenden Werk von Joseph Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde., München 1924, sorgte vor allem der einflussreiche Aufsatz von Harald Keller für Diskussionen: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 125–144. Die Kritik an seinen Thesen, die voraussetzen, dass alle Altäre Reliquien enthielten, entzündete sich an der Interpretation der Retabel des frühen 14. Jahrhunderts in Doberan und Cismar: vgl. Laabs, Malerei und Plastik (zit. Anm. 33) und Ehresmann, The Iconography of the Cismar Altarpiece (zit. Anm. 55). Eine ausführliche methodenkritische Diskussion bietet Wolf, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 34), S. 11–20 und 255–305.

68 Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design, hg. von Eve Borsook / Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford 1994; Sible De Blaauw: Altar Imagery in Italy Before the Altarpiece. In: The Altar and its Environment (zit. Anm. 51), S. 47–55.

69 Tångeberg, Mittelalterliche Holzskulpturen (zit. Anm 42) und ders.: Retables and Winged Altarpieces from the Fourteenth Century: Swedish Altar Decorations in their European Context. In: The Altar and its Environment (zit. Anm. 51), S. 223–240. Zu diesen Zusammenhängen siehe auch den jüngst erschienenen Band von Fernando Gutiérez Baños / Justin Kroesen / Elisabeth Andersen (Hg.): The Saint enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150–1400. In: Medievalia. Revista d'estudis medievals 23/1 (2020).

Spišský Štiavnik lassen sich komplexere Kirchenmobiliare vermuten.[70] Auch wenn damit das Potenzial des Tabernakels aus Kreig für generalisierende kunstgeographische Interpretationen begrenzt ist, kann die Bedeutung insbesondere seiner Reliefigiguren für die Zipser gotische Skulptur kaum überschätzt werden.

Bildrechte: Abb. 1, 3–8, 10–12, 16, 18: Fotoarchív Slovenskej národnej galérie Bratislava, Martin Deko / Vratko Tóth; Abb. 2: Fotoarchív Slovenskej národnej galérie Bratislava, Robert Kočan / Vratko Tóth; Abb. 9: digitale Rekonstruktion Dušan Buran / Peter Nosáľ; Abb. 13: Brno, Národní památkový ústav (creative commons); Abb. 14: New York, Metropolitan Museum of Art (creative commons); Abb. 15, 17: Dušan Buran.

70 Auch anhand besser erhaltener Kirchenausstattungen in anderen deutschen Gebieten lässt sich zeigen, dass Retabel aus dem 14. Jahrhundert vor allem aus den Stifts- und Klosterkirchen überliefert sind, nicht aus dörflichen Pfarreien. Wolf, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 34), S. 20.

DAVID GANZ

Distanz und Nähe des Heiligen

Rezeptionsangebote des Hornplatteneinbands, am Beispiel des Bamberger Psalters

Über viele Jahrhunderte gaben mittelalterliche Bücher schon durch ihr Äußeres zu erkennen, dass sie zwei verschiedenen Objektkategorien angehörten: Die eine, zahlenmäßig überwiegende Gruppe bildeten die Bibliotheksbücher, deren Deckel mit Leder überzogen waren. Sie dienten der Lektüre von geistlichen, wissenschaftlichen oder literarischen Texten und wurden in den Truhen oder Schränken von Bibliotheken aufbewahrt, die in Klöstern, in Kathedralen oder am Hof von Herrschern angesiedelt waren. Die zweite, sehr viel kleinere Gruppe bestand aus den Schatzbüchern, die man in extrem kostbare Hüllen aus Gold und Silber, Edelsteinen und Emails, Elfenbein und Seidenstoffen steckte. Diese Prachthandschriften waren ausschließlich sakralen Inhalts und für den Gebrauch bei der Liturgie bestimmt. Gemeinsam mit den anderen Objekten, wie Altargerät, Reliquiaren, Gewändern und Textilien bildeten sie den Schatz eines Klosters, einer Kathedrale oder Hofkapelle und wurden in gesicherten Räumen verwahrt.[1] Im Hochmittelalter änderte sich der Zugang zu Büchern fundamental: Es wurde mehr und anderes gelesen, Studienliteratur etwa, die an den Ausbildungsstätten der Kathedralschulen und jungen Universitäten benötigt wurde, Texte, die der privaten Frömmigkeitspraxis dienten wie der Psalter, oder Werke der Dichtung.[2] Veränderungen im Buchgebrauch, im Buchbesitz und in der Buchproduktion gingen dabei Hand in Hand. Dies hatte auch zur Folge, dass die alte Dichotomie unter den Buchhüllen in Bewegung kam: Die ledernen Überzüge der Bibliotheksbände konnten nun durch den Gebrauch von Blindstempeln zu anspruchsvollen ornamentalen und manchmal sogar figürlichen Kompositionen ausgestaltet werden.[3] Dagegen begnügte man sich für die zentralen Bücher der Messliturgie oft mit günstigen Email-Einbänden in Grubenschmelztechnik, die in ihrem seriellen Einheitsdesign nur noch den Anschein dessen vermittelten, was die älteren Prachteinbände gewesen waren.[4] Ganz neue Wege der Gestaltung von Buchhüllen wurden dagegen für die privat genutzten

1 Vgl. David Ganz: Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter. Berlin 2015, S. 227–228; ders.: Exzess der Materialität. Prachteinbände im Mittelalter. In: Codex und Material, hg. von Patrizia Carmassi / Gia Toussaint, Wiesbaden 2018, S. 179–214, hier: S. 180–182.

2 Vgl. den Überblick in Christian Gastgeber: Literatur und Wissenschaft im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung. In: Romanik, hg. von Andreas Fingernagel, Graz 2007 (Geschichte der Buchkultur 4/1), S. 145–288.

3 Vgl. Andreas Fingernagel: Der romanische Bucheinband. In: Fingernagel, Romanik (zit. Anm. 2), S. 355–408, hier: S. 365–372.

4 Vgl. ebd., S. 390–394. Siehe auch die Beispiele bei Frauke Steenbock: Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin 1965, S. 200–202, Nr. 101–102, S. 223–227, Nr. 122–127.





Abb. 1: Kreuzigung Christi mit Ecclesia und Synagoge, den Erzengeln Michael und Gabriel und den vier Evangelistensymbolen, in den Medaillons die vier Evangelistensymbole, das Agnus Dei und Ecclesia. Vorderdeckel des Elisabethpsalters, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. 137, um 1201/10

Abb. 2: Medaillons mit Szenen aus dem Leben Davids, in den Zwickeln Tugenden im Kampf gegen Laster. Vorderdeckel des Melisende-Psalters, London, British Library, Egerton 1139, um 1131/43

Psalterien und Gebetbücher beschritten, mit denen seit etwa 1200 erstmals in größerem Umfang heilige Texte in die Hände von Laien – und das heißt in der Mehrzahl der Fälle in die Hände von Frauen aus dem Hochadel – gelangten.[5]

Der Psalter als buchkünstlerische Leitgattung des 13. Jahrhunderts ist seit Arthur Haseloff eine feste Größe der kunsthistorischen Buchmalereiforschung.[6] Vergleichsweise wenig Beachtung wurde dagegen den Außenseiten der Privatpsalteri-

5 Zu den vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten von Psalterien im Mittelalter umfassend Klaus Schreiner: Der Psalter. Theologische Symbolik, frommer Gebrauch und lebensweltliche Pragmatik einer heiligen Schrift in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters. In: Metamorphosen der Bibel. Beiträge zur Tagung „Wirkungsgeschichte der Bibel im Deutschsprachigen Mittelalter“ vom 4. bis 6. September 2000 in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, hg. von Michael Embach / Michael Trauth, Bern / Frankfurt a. M. 2004, S. 9–48. Zum Stellenwert von Psalterien und Gebetbüchern in der Laienkultur des Hochmittelalters vgl. Jürgen Wolf: Psalter und Gebetbuch am Hof. Bindeglieder zwischen klerikal-literater und laikal-mündlicher Welt. In: Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D. H. Green, hg. von Mark Chinca / Christopher Young, Turnhout 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy 12), S. 139–179.

6 Vgl. Arthur Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 9) und – für den deutschen Sprachraum – zuletzt dezidiert Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Berlin 2001 (Denkmäler deutscher Kunst).

en geschenkt. Ausgeprägt ist dabei der Trend hin zu „weichen" und grundsätzlich sehr fragilen textilen Hüllen aus kostbaren Seiden- und Samtstoffen, die auch nur lose um das Buch gelegt sein konnten.[7] Daneben wurde aber auch mit bebilderten Einbänden ungewöhnlicher Machart experimentiert: So erhielt der Elisabethpsalter zwar einen Vorderdeckel mit dreidimensionalem Kreuzigungsrelief, das jedoch durch seine Ausführung in schlichtem Holz mit der Materialsprache der Prachteinbände brach (Abb. 1).[8] Und die Schöpfer des Melisende-Psalters, einer im Kreuzfahrerstaat Jerusalem hergestellten Arbeit, bedienten sich zwar des edlen Materials Elfenbein, gestalteten dieses jedoch wie ein profanes Schmuckkästchen (Abb. 2).[9]

Der Hornplatteneinband: Neue Spielräume für Bilder auf Buchhüllen

Im Süden des deutschen Sprachraums wiederum entstand mit dem „Hornplatteneinband" eine Einbandform, die erstmals in der mittelalterlichen Buchkultur den Mal- und Beschreibstoff Pergament nach außen kehrte, geschützt durch eine dünne Schicht aus geglättetem und durch Bearbeitung durchsichtig gemachtem Tierhorn.[10] Bei den dafür verwendeten Hornplatten handelte es sich um ein alltägliches

7 Vgl. Sabine Coron / Martin Lefèvre (Hg.): Livres en broderie. Reliures françaises du Moyen Age à nos jours. Ausstellungskatalog, Bibliothèque de l'Arsenal, Bibliothèque Nationale de France, 30.11.1995–25.2.1996, Paris 1995; Gabriela Signori: Bildung, Schmuck oder Meditation? Bücher, Seidenhüllen und Frauenhände in der flämischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. In: Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner, hg. von Andrea Löther, München 1996, S. 125–168; Silvana Gorreri: Vestiti col saio o di seta. Legature monastiche e di lusso per codici di preghiera. In: Cum picturis ystoriatum. Codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina, hg. von Leonardo Farinelli, Mantua 2001 (Il giardino degli Esperidi), S. 66–74; Nathalie Coilly: La reliure d'étoffe en France, dans les librairies de Charles V et de ses frères, fin XIVe–début XVe siècle. In: La reliure médiévale. Pour une description normalisée, hg. von Guy Lanoe, Turnhout 2008 (Reliures médiévales des bibliothèques de France. Hors série), S. 277–286; Jörg Richter: Offerten an „visus" und „tactus". Zur Materialität der Einbände in spätmittelalterlichen Gebetbüchern. In: Carmassi / Toussaint, Codex und Material (zit. Anm. 1), S. 215–246, hier: S. 229–236.

8 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. 137, vgl. Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 212–213, Nr. 112; Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Einband des Elisabethpsalters in Cividale del Friuli. Rheinische »Kleinkunst« am Hof der Ludowinger. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 54/55 (2000/01), S. 62–103.

9 London, British Library, Egerton 1139, vgl. Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 186–188, Nr. 91; Bianca Kühnel: The Kingly Statement of the Bookcovers of Queen Melisende's Psalter. In: Tesserae. Festschrift für Josef Engemann, hg. von Ernst Dassmann / Klaus Thraede, Münster 1991, S. 340–357.

10 Zur Definition und zur Verbreitung dieses Typus vgl. Helmut Engelhart: Hornplatteneinband. In: Lexikon des Gesamten Buchwesens. Zweite, völlig neubearbeitete Auflage, hg. von Severin Corsten / Günther Pflug / Friedrich Adolf Schmidt-Künsemüller, Bd. 3, Stuttgart 1991, S. 535; ders.: Der Hornplatteneinband. Eine charakteristische Form der Einbandgestaltung illuminierter Psalterhandschriften des 13. Jahrhunderts. Mit einem Verzeichnis der Hornplatteneinbände. In: The Illuminated Psalter. Studies in the Con-

Gebrauchsmaterial, das auch für Laternen und Fensterverkleidungen verwendet wurde. Von den klassischen Werkstoffen mittelalterlicher Prachteinbände blieben nur das Silber, das in dünnen Blechstreifen die Außenkanten und die „Nähte" zwischen den Hornplatten abdeckt, sowie Seidenstoffe, mit denen man den Rücken der Bücher und die Buchschließen ummantelte.[11]

Das Beispiel, das ich im Folgenden genauer in den Blick nehmen möchte, ist der Bamberger Psalter, der zu den frühesten erhaltenen Büchern mit Hornplatteneinbänden zählt (Abb. 3–4).[12] Es handelt sich um eine reich illuminierte Handschrift, die um 1230 in Regensburg für eine Frau aus der Grafenfamilie von Hirschberg gefertigt wurde, die seit längerem die Vogtei des Hochstifts Eichstätt innehatte.[13] Der originale Aufbau des Einbands ist auf Vorder- und Rückdeckel weitgehend erhalten geblieben, eine 1972 durchgeführte Restaurierung hat ihn durch den Austausch einiger stark beschädigter Hornscheiben nur minimal verändert.[14] Aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist mit dem Komburger Psalter nur noch eine weitere Handschrift bekannt, deren Hornplatteneinband vergleichbar gut überliefert ist (Abb. 5–6).[15] Nicht erhalten ist in beiden Fällen der Bezug des Rückens mit

---

tent, Purpose and Placement of its Images, hg. von Frank O. Büttner, Turnhout 2004, S. 441–456; ders.: Bemalte Einbände an mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften. Form – Bildprogramm – Funktion. In: Einbandforschung 26 (2010), S. 9–23. Zur Gewinnung und Bearbeitung von Horn vgl. ders. / Carol L. Neuman De Vegvar / Maria Adelaide Lala Comneno: Corno. In: Enciclopedia dell'arte medievale, hg. von Angiola Maria Romanini, Bd. 5, Rom 1996, S. 329–341, hier: S. 329–333.

11 Der textile Anteil der Hornplatteneinbände bleibt in der einschlägigen Literatur ausgeklammert. Beispiele für textile Bezüge des Buchrückens bei liturgischen Prachteinbänden bei Leonie von Wilckens: Zur Verwendung von Seidengeweben des 10. bis 14. Jahrhunderts in Bucheinbänden. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53 (1990), S. 425–442.

12 Vgl. die Aufstellung in Engelhart, Der Hornplatteneinband (zit. Anm. 10), S. 414–415.

13 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48. Die Provenienz der Handschrift, die Geschichte der Auftraggeberfamilie und die Identität der mutmaßlichen Erstbesitzerin jetzt umfassend aufgearbeitet im Kapitel zur Geschichte des Psalters in David Ganz: Der Bamberger Psalter. Kommentarband zum Faksimile, mit Beiträgen von Karin Eckstein / Sibylle Voß / Bettina Wagner, Luzern 2019. Der wichtigste Anhaltspunkt ist der einzige Nekrologeintrag im Kalender, der für den 5. Juni die Ermordung Graf Gebhards V. von Hirschberg aus dem Jahr 1245 festhält (fol. 3v). Für eine Herstellung des Psalters in Regensburg argumentierte erstmals Elisabeth Klemm: Schwerpunkte der Regensburger Buchmalerei im späten 12. und ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Anmerkungen zum Forschungsstand. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 63 (2009), S. 9–45, hier: S. 36–44. Ihr schloss sich zuletzt Stefanie Westphal an, vgl. den von ihr verfassten Beitrag in Karl-Georg Pfändtner / Stefanie Westphal: Die Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. Mit Nachträgen von Handschriften und Fragmenten des 10. bis 12. Jahrhunderts. 2 Bde., Wiesbaden 2015 (Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg, 3), S. 90–96, Nr. 48. Für Gründe, die gegen die lange favorisierte Zuschreibung des Psalters nach Bamberg sprechen, vgl. neben diesen beiden Beiträgen ebenfalls das Kapitel zur Geschichte der Handschrift im Kommentarband zum Faksimile.

14 Vgl. den Restaurierungsbericht in Karl Jäckel: Die Restaurierung des Bamberger Psalters. In: Maltechnik. Restauro 84 (1978), S. 96–98.

15 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2° 46 (Würzburg 1240/45), ein Einzelblatt in Bamberg, Staatsbibliothek, I Qa 2. Zur Datierung und Lokalisierung des Komburger Psalters zuletzt Stefanie Westphal: Der Komburger Psalter und die fränkische Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. In: Studien zur Buchmalerei des 13. Jahrhunderts



Abb. 3: Christus, Evangelistensymbole, zwei Cherubim und die Erzengel Michael und Gabriel. Vorderdeckel des Bamberger Psalters, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, um 1230

edlen Stoffen. Bei der Restaurierung des Bamberger Psalters konnten immerhin noch Reste eines bunt gemusterten Seidengewebes entdeckt werden, das einst den Buchrücken bedeckt hatte (Abb. 7).[16] Die ältesten Beispiele, in denen diese fragile

in Franken. Zum Hiltegerus-Psalter (UB München 4° Cod. Ms. 24 [Cim 5]) und zum stilistischen Umfeld des Komburger Psalters (WLB Stuttgart Cod. Bibl. 2° 46), hg. von Klaus Gereon Beuckers, Kiel 2011, S. 161–208. Vgl. auch Christine Sauer: Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Teil 1: Vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Stuttgart 1996 (Katalog der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart 3), S. 93–95, Nr. 30 (Ulrich Kuder). Zum Einband vgl. Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 221–222, Nr. 120.

16 Zur Beschreibung und Bestimmung dieser Fragmente vgl. die Beiträge von Karin Eckstein und Sibylle Ruß in Ganz, Der Bamberger Psalter (zit. Anm. 13).



Abb. 4: Maria mit Kind, Kardinaltugenden, Aaron, Jesaja, Ezechiel und Salomo. Rückdeckel des Bamberger Psalters, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, um 1230

Komponente besser konserviert ist, stammen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 8).[17]

17 Davon stammen zwei aus Regensburg: Aldersbacher Psalter (um 1270), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2641, vgl. Elisabeth Klemm: Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek. Wiesbaden 1998 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 4), S. 63–65, Nr. 42. Gebetbuch der Königin Elisabeth (um 1270/80), Wien, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz, vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck: Kunstwerke aus dem Umfeld Friedrichs des Schönen. In: Die Königserhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314. Krönung, Krieg und Kompromiss, hg. von Matthias Becher u. a., Köln 2017, S. 303–343, hier: S. 324–333. Ebenfalls mit textilem Rücken erhalten ist ein nach Augsburg lokalisiertes Psalterium feriatum (um



Abb. 5: Christus auf dem Thron zwischen Greifen und Löwen, vegetabile Ornamente. Vorderdeckel des Komburger Psalters, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2° 46, um 1240/45



Abb. 6: Maria mit dem Kind auf dem Thron, vegetabile Ornamente. Rückdeckel des Komburger Psalters, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2°46, um 1240/45

Die Idee, den Buchdeckel mit gemalten Miniaturen zu schmücken, eröffnete der künstlerischen Gestaltung neue Möglichkeiten. Bis dahin waren mehrheitlich Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer für all jene Buchhüllen herangezogen worden, die mehr sein sollten als schlichte Gebrauchsbände aus Leder. Beim Hornplatteneinband verrichteten Buchmaler die gestalterische Arbeit. Erstmals konnten Einbände ohne materiellen und stilistischen Bruch zum Inneren der Codices gestaltet werden. Im Fall des Bamberger Psalters ging dies so weit, dass der Hauptmaler, der die Mehrzahl der Miniaturen und Initialen in der Handschrift ausführte, auch für die Bilder auf dem Einband zuständig war.[18] Da das Bildprogramm im Inneren der Handschrift *in toto* erhalten ist, bietet der Bamberger Psalter die Möglichkeit, das Zusammenspiel von Außen und Innen umfassend nachzuvollziehen, und das auf einem von anderen Büchern mit diesem Einbandtypus nicht erreichten künstlerischen Niveau.

1260), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2640, vgl. Klemm, Die illuminierten Handschriften (siehe oben), S. 135–138, Nr. 118.

18 Zu den Anteilen des „Hauptmalers" und des „zweiten Malers" vgl. Elisabeth Klemm: Der Bamberger Psalter. Wiesbaden 1980, S. 39–42; Pfändtner / Westphal, Die Handschriften (zit. Anm. 13), S. 94–96.





Abb. 7: Gemusterte Samtfragmente vom originalen Rückenbezug des Bamberger Psalters, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, frühes 13. Jahrhundert

Abb. 8: Christus als Weltenrichter, Posaunenengel, die Seligen in Abrahams Schoß, Auferstehung. Vorderdeckel des Aldersbacher Psalters, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2641, um 1270

Wie ging der Hauptmaler des Psalters mit den neuen Möglichkeiten des Hornplatteneinbands um? Und was machte er aus der um 1230 vermutlich noch recht jungen Aufgabe, den Einband eines Prachtpsalters für Laien zu gestalten, eines liturgisch nicht genutzten Buches, das für ungeweihte Hände bestimmt war? Betrachtet man den geschlossenen Codex von der Vorder- und von der Rückseite, dann werden einige Anleihen bei Themen und Formen der liturgischen Prachteinbände deutlich. Das bedeutet aber nicht, dass die Hornplatteneinbände als preisgünstige Imitation kostbarer Schatzbücher entworfen wurden.[19] Eher muss man sich vorstellen, dass Rückgriffe auf die Tradition der Prachteinbände gezielt erfolgten, um dem Buch eine bereits von außen erfahrbare Gestalt der Heiligkeit zu verleihen. Während diese Ähnlichkeiten immer wieder thematisiert wurden, hat man wenig über die innovativen Elemente der Hornplatteneinbände nachgedacht, die zu neuen Formen des Umgangs mit heiligen Büchern in der privaten Frömmigkeitspraxis anregen sollten.

19 Dies die Einschätzung Helmut Engelharts, vgl. Engelhart, Der Hornplatteneinband (zit. Anm. 10), S. 444–445; ders., Bemalte Einbände (zit. Anm. 10), S. 10–12.

Rückgriffe: Elemente liturgischer Prachthandschriften

Aber beginnen wir erst einmal mit den Verbindungen zu den Prachteinbänden: Zugespitzt könnte man sagen, dass der Einband des Bamberger Psalters hier einen Weg „back to the roots" einschlägt. Denn die beiden auffälligsten Merkmale, die klappsymmetrische Gliederung von Vorder- und Rückseite und die Gegenüberstellung des erwachsenen Christus mit einem Buch und der Gottesmutter mit dem kleinen Christus auf dem Schoß (Abb. 3–4) erinnert an die ältesten Beispiele der Gattung, die Elfenbeineinbände der Spätantike (Abb. 9–10).[20] Schon bei diesen ging es darum, über eine formale Parallelisierung der thronenden Figuren von Maria und Christus eine enge inhaltliche Verschränkung herauszuarbeiten. Im Zentrum dieser Analogie stand das Tragen von Kind und Buch: Das Marienbild rief in Erinnerung, dass Christus das in Maria Fleisch gewordene Gotteswort war (Joh 1,13). Das Christusbild stellte dem das Gotteswort gegenüber, das Buch, also heilige Schrift geworden war.[21] Visuell sehr wirkungsvoll wurde damit auf das Entsprechungsverhältnis von „Fleischwerdung" und „Buchwerdung", von Inkarnation und „Inlibration" Christi hingewiesen. Im Evangelienbuch als dem zentralen Schriftstück der Messliturgie sollte man sich Christus ebenso körperlich präsent vorstellen wie in der konsekrierten Hostie.

Die Bamberger Buchdeckel übertragen dieses Konzept vom Evangelienbuch auf den Psalter – ein Vorgang, der in der christlichen Auslegung des Psalters als Äquivalent zu den Evangelien vorgezeichnet war.[22] Schon der kleine Christus auf dem Rückdeckel hält ja ein kleines Schriftstück in Gestalt einer goldenen Buchrolle in der Hand. Auf dem Vorderdeckel ist daraus ein „ausgewachsenes" Buch in Form eines Codex mit ebenfalls goldener Hülle geworden.[23] Absolut einzigartig ist die Idee des Malers, dieses Buch in die Horizontale zu kippen und die Finger Christi so auffällig mit einer der beiden Schließen spielen zu lassen – zweifellos eine Aufforderung an die ersten Besitzerinnen des Psalters, das ebenfalls mit zwei Schließen zusammengehaltene, goldglänzende Buch in ihren Händen als einen irdischen

20 Vgl. Jean-Pierre Caillet: Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale. Des grands diptyques d'ivoire du VI^e siècle. Incidences éventuelles quant à leur datation et origine. In: Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs, hg. von Gudrun Bühl / Anthony Cutler / Arne Effenberger, Wiesbaden 2008 (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Studien und Perspektiven 24), S. 17–29.

21 Vgl. Ganz, Buch-Gewänder (zit. Anm. 1), S. 45–46, 211–218; ders.: Inlibration. Buchwerdung und Verkörperung in einem frühmittelalterlichen Evangeliar. In: Übertragung – Bedeutungspraxis und „Bildlichkeit" in Literatur und Kunst des Mittelalters, hg. von Franziska Wenzel / Pia Selmayr, Wiesbaden 2017 (Imagines Medii Aevi 39), S. 25–46.

22 Zur Deutung des Psalters als der zentralen Christusprophetie vgl. Schreiner, Der Psalter (zit. Anm. 5), S. 10–15. Zum Psalter als prophetischen Äquivalent der Evangelien, in denen das Leben Christi dargestellt wird, vgl. Thomas Lentes: Text des Kanons und Heiliger Text. Der Psalter im Mittelalter. In: Der Psalter in Judentum und Christentum, hg. von Erich Zenger, Freiburg i. Br. 1998 (Herders Biblische Studien 18), S. 323–354, hier: S. 331–334.

23 Wichtig in diesem Zusammenhang, dass der Adler des Johannes, dessen Evangelienprolog die Grundlage der christlichen Theologie des Wortes war („Im Anfang war das Wort. […] Und das Wort ist Fleisch geworden." Joh 1,1.14), als einziges Evangelistensymbol ebenfalls in Gold ausgeführt ist.





Abb. 9: Maria mit dem Kind zwischen Engeln, seitlich vier Szenen aus der Kindheit Christi, unten Einzug Christi in Jerusalem, oben Engel mit Kreuz im Kranz. Ursprünglich Vorder-, heute Rückdeckel des Evangeliars von St. Lupicin, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9384, um 550

Abb. 10: Christus zwischen Petrus und Paulus, seitlich vier Szenen mit Heilungswundern, unten Christus und die Samariterin, Auferweckung des Lazarus, oben Engel mit Kreuz im Kranz. Ursprünglich Rück-, heute Vorderdeckel des Evangeliars von St. Lupicin, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9384, um 550

Ableger dieses himmlischen Codex zu betrachten und darüber nachzudenken, inwiefern Christus darin eingeschlossen war. Ziemlich genau zur gleichen Zeit, als der Bamberger Psalter geschaffen wurde, entstanden in Paris die berühmten Darstellungen der *Bible moralisée*, die das Christuskind in der „Wiege" eines Codex liegend zeigen, als christliche Entsprechung zum kleinen Moses, den seine Eltern in ein Binsenkörbchen gelegt haben, um ihn den Fluten des Nils anzuvertrauen (Abb. 11).[24]

Die Idee eines klappsymmetrischen Maria-Christus-Diptychons kam im Verlauf des Mittelalters zunehmend außer Gebrauch. Es ist daher gut vorstellbar, dass ein Buch mit sehr altem Einband oder ein Elfenbein-Diptychon Pate für die Paar-Bildung von Maria und Christus stand. Eine aktuelle Note bringt dagegen die Glorie in Mandorlaform hinein, die beide Hauptpersonen umgibt und die nicht malerisch ausgeführt, sondern als Teil des Rahmensystems aus Silberblechen behandelt ist.[25] Auf den großen Prachteinbänden war der um Christus gezogene Mandorlarahmen seit dem 11. Jahrhundert präsent, und im 12. und 13. Jahrhundert sollte er sich sogar zu einer bevorzugten Variante entwickeln (Abb. 12).[26] Deren Attraktivität dürfte

24 Vgl. Michael Camille: Visual Signs of the Sacred Page. Books in the Bible moralisée. In: Word & Image 5 (1989), S. 111–129, hier: S. 114–115.

25 Ich verwende den Begriff „Mandorla" hier der Wortbedeutung folgend ausschließlich für „mandelförmige", also spitzovale Gloriolen oder Rahmungen, gegen die von Wilhelm Messerer: Mandorla. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom / Freiburg i. Br. 1971, Sp. 147–150 vorgeschlagene Ausweitung auf Rauten, Vierpässe etc.

26 Frühe Beispiele mit der Mandorla als Rahmenelement sind der Buchdeckel eines der Evangeliare der Herzogin Judith von Flandern (um 1065/1070, New York, The Morgan Library and Museum, MS M. 709), dessen goldene Treibarbeit Christus stehend zeigt,





Abb. 11: Aussetzung des Moses auf dem Nil, Christus als lebendiges Wort im Codex. Bible moralisée, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 16r, um 1220/26

Abb. 12: Christus mit den Evangelistensymbolen. Vorderdeckel eines Evangelistars, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. MA 56, um 1240

nicht zuletzt darin bestanden haben, dass die Mandorla eine sakrale Hoheitsformel war, die von weitem erkennbar eine transzendente Zone auf den Buchdeckeln definierte – in ähnlicher Weise, wie sie dies auch in der Monumentalkunst der Zeit leistete, bei der Ausmalung von Apsiden, auf den Tympana von Figurenportalen oder in der Glasmalerei.

In der symbolträchtigen Mandorlaform des Rahmenwerks zeigt sich der ästhetische Anspruch des Bamberger Psalters: Alle anderen Hornplatteneinbände des 13. Jahrhunderts haben einfachere Rahmenordnungen, die sich aus Rechtecken verschiedener Größe zusammensetzen.[27] Da die transparenten Hornscheiben bei der Herstellung vermutlich in Rechteckform zugeschnitten und gehandelt wurden, war dies sicher die ökonomischste Variante, während die kurvilinearen Zuschnitte der Mandorla mehr Mühe erforderten und mehr Abfall produzierten.

---

und der Codex Aureus von Freckenhorst (frühes 12. Jahrhundert, Münster, Staatsarchiv, Ms. VII, 1315), vgl. Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 168–169, Nr. 76, S. 175–175, Nr. 82.

27 Engelharts Klassifikation als „Mandorla-Typus" ist insofern irreführend, vgl. Engelhart, Der Hornplatteneinband (zit. Anm. 10), S. 454. Das zweite Objekt, das Engelhart diesem „Typus" zuschlagen will, ist der im 14. Jahrhundert mit neuem Einband versehene Psalter der norwegischen Königin Margarete Skulesdatter (Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A 8), dessen Deckel auf einer Kombination von Rhombus und Rechteck basiert, während die darin eingeschriebene Mandorla nur gemalt ist, vgl. Tilo Brandis u. a. (Hg.): Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellungskatalog, Berlin, Staatsbibliothek / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 13.12.1975–1.2.1976, Wiesbaden 1975, S. 276–278, Nr. 184.



Abb. 13: Maiestas Domini und Lobgedicht zur Maiestas. Codex Aureus von Echternach, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 156142, foll. 3v–4r, um 1040/50

Die Idee, die Mandorla durch vier Medaillons einzufassen, entnahm der Hauptmaler ebenfalls der hohen Gattung der liturgischen Evangelienbücher und Lektionare – in diesem Fall allerdings der ihm besser vertrauten Sphäre der Buchmalerei. Schon lange war die Maiestas Domini dort genau in der ikonographischen Formulierung geläufig, wie wir sie auf dem Vorderdeckel antreffen: die vier Evangelistensymbole – mit den beiden Vierbeinern (Markus-Löwe und Lukas-Stier) auf den Seiten, und den beiden Flugwesen (Matthäus-Engel und dem Johannes-Adler) auf der Senkrechten – als kreuzförmige Erweiterung des zentralen Christusbildes. Diese synthetische Komposition, die auf den Visionsberichten Ezechiels (Ez 1,4–20) und der Johannes-Offenbarung (Offb 4,1–8) aufbaute, war in der Karolingerzeit in ein streng geometrisches Format gebracht worden, das den Gedanken einer in der heiligen Schrift begründeten kosmischen Ordnung visualisierte.[28] Spielte dabei anfänglich noch das Kosmos-Symbol des viereckigen Rhombus eine dominante Rolle, wurde dieses in den Trier-Echternacher Evangeliaren der ottonischen und salischen Zeit durch das Spitzoval verdrängt (Abb. 13).[29] Auf einer Doppelseite des

28 Vgl. Bianca Kühnel: The End of Time in the Order of Things. Science and Eschatology in Early Medieval Art. Regensburg 2003, S. 225–246.

29 Vgl. Rainer Kahsnitz / Ursula Mende / Elisabeth Rücker: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1982, S. 78–83; Anja Grebe: Der Codex Aureus. Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Darmstadt 2007, S. 41. Eine frühe Übertragung dieser Komposition auf einen Bucheinband stellt der Rückdeckel eines aus dem Metzer Kathedralschatz stammenden

Codex Aureus von Echternach finden wir sogar die Idee vorgebildet, klappsymmetrisch zu den vier Evangelistensymbolen Rundbilder mit vier weiblichen Personifikationen zu platzieren, die durch Beischriften als die vier weltlichen Kardinaltugenden Stärke (Fortitudo), Gerechtigkeit (Iustitia), Mäßigung (Temperantia) und Klugheit (Prudentia) identifiziert werden. Diese auch in theologischen Schriften ausformulierte Idee einer Zuordnung von Evangelien und Kardinaltugenden wird in den nimbierten Frauenbüsten auf dem Rückdeckel des Bamberger Psalters aufgegriffen, wobei man in der Figur mit dem verschleierten Haupt am ehesten Prudentia erkennen dürfte.[30]

Ob im Inneren oder auf der Außenseite der Bücher angebracht, stets zielte das komposite Maiestas-Bild darauf ab, Christus als den Ursprung der christlichen heiligen Schrift freizulegen. Unabdingbar war daher das Buch in den Händen Christi als Ausgangspunkt einer Kette der Offenbarung, die sich dann in den vier Evangelien fortsetzte. Wenn dieser Bildtypus nun auf das jüdische Psalterbuch übertragen wurde, war das eine starke Geste christlicher Vereinnahmung: Das Buch der Psalmen als Prophetie der Evangelien, so wie es die christliche Psalterexegese stets behauptet hatte.[31]

Neue Sehangebote: Der Hornplatteneinband als künstlerische Innovation

Mit dem bisher Gesagten haben wir all diejenigen Elemente ausgeklammert, die von den Gestaltungsprinzipien der liturgischen Prachteinbände abweichen – und dies sehr deutlich. Hier ist zuallererst die konsequente Flachheit der beiden Buchdeckel hervorzuheben, die das im Bereich der Prachteinbände kultivierte Ideal dreidimensionaler Körperhaftigkeit ignoriert. Alle Möglichkeiten für Plastizitätsgewinn, die sich auch einem bemalten Einband geboten hätten, sind ausgelassen: die Eintiefung des Mittelfelds etwa oder die Verwendung stärker vorspringender Rahmenleisten, Besatz mit Edelsteinen oder Glas etc. Derart flache Einbände hatte es für liturgische Bücher bis dato nur in der Technik der Durchbruchsarbeit (*opus interrasile*) gegeben, bei der man Silberbleche silhouettenförmig in Form schnitt und sie dann mit kostbaren Textilien hinterlegte. Charakteristischerweise war dies aber ein Verfahren, das bei den Rückseiten der Bücher zum Zuge kam, während die Vorderseiten am Ideal skulpturaler Dreidimensionalität festhielten.[32]

Evangelistars dar (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9453), der in der Technik des *opus interrasile* gearbeitet wurde, vgl. Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 131, Nr. 49.

30 So Klemm, Der Bamberger Psalter (zit. Anm. 18), S. 39. Die abweichende Lesart von Engelhart, Bemalte Einbände (zit. Anm. 10), S. 11 (Virginitas, Continentia, Castitas und Sobrietas analog zu fol. 114r des Codex Aureus von Echternach) ist angesichts der gängigen Zuordnung von Evangelisten und Kardinaltugenden unplausibel.

31 Noch deutlicher ist diese Stoßrichtung auf dem Vorderdeckel des Elisabethpsalters (Abb. 1), der mit der Kreuzigung ein Hauptthema von Evangeliareinbänden aufgreift, während die Evangelistensymbole gleich zweimal, nämlich auf dem Relief und im Rahmen erscheinen, vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Der Einband (zit. Anm. 8), S. 102–103.

32 Vgl. Ganz, Buch-Gewänder (zit. Anm. 1), S. 39.

Neben dem Verzicht auf Körperhaftigkeit ist als weitere Differenz die starke Einschränkung der Schmuckfunktion anzusprechen. In den vorgestanzten Ornamentleisten, welche die Ränder abdecken, ist sie auf ein Minimum reduziert, während bei den glatten, in unregelmäßigen Abständen auf dem Buchdeckel festgenagelten Binnenrahmen gleich ganz auf sie verzichtet wurde. Reich geschmückt war das Buch nur durch den seidenen Überzug des Rückens und der Schließen, in gewissem Sinne auch durch die ornamentale Schnittbemalung, die heute nur noch schemenhaft erkennbar ist.[33] Was den Vorder- und den Rückdeckel angeht, wurde dieser Einband nicht als „Ornat" des Buches entworfen wie die liturgischen Prachteinbände.[34] Positiv schlägt dies in einer Maximierung der Malfläche zu Buche: Vom Schmuckträger wurde der Einband zum Bildträger.

Wo Figuren aus Elfenbein, Gold oder Email stets eine gewisse Distanz einfordern, laden die farbig ausgeführten Bilder des Psalters zu einer direkten Zwiesprache mit den dargestellten Personen. In diesem Zusammenhang müssen wir auf die bisher von uns ausgeklammerten Bilder in den Ecken kommen, deren Originalität in der Literatur zum Bamberger Psalter nicht angemessen herausgestellt wurde: Weder auf der Vorder- noch auf der Rückseite nämlich ist eine der naheliegenden Varianten zu sehen, die Zwickel mit Autoritäten der heiligen Schrift zu füllen: Für den Vorderdeckel hätten sich die Evangelisten an ihren Schreibpulten angeboten, für den Rückdeckel die vier großen Propheten. Ausgewählt wurden stattdessen vier Engelsfiguren und vier Repräsentanten des Alten Testaments, in Gruppierungen, die alles andere als kanonisch sind. Wie wir gleich noch sehen werden, haben diese Bilder mit Praktiken des Gebets zu tun, für die das Psalterbuch bestimmt war.

Christus zwischen Engeln: Der Vorderdeckel

Schauen wir uns die Figuren in den Eckfeldern aber erst einmal etwas genauer an und beginnen dazu mit dem Vorderdeckel (Abb. 3): Die mit drei Flügelpaaren ausgestatteten Engel in den oberen Feldern zählen zu den höchsten Kategorien der Seraphim und Cherubim – aufgrund des bunten Dreiklangs ihrer Deckfedern wird man sie eher den letzteren zurechnen als den stark auf Rot festgelegten Seraphim. Unten stehen zwei Erzengel, links Michael in elegant geschwungener Drachentöterpose, rechts eine Figur, die mit Hoheitszeichen (Globus und Zepter) ausgestattet ist und die sich durch die grünen Blattformen der Zepterkrone als der Verkündigungsbote Gabriel zu erkennen gibt.[35]

Die Füllung der Eckfelder mit Engeln verlegt den gesamten Bildverbund des Deckels umfassend in die Sphäre des Himmels: Der auf einem Regenbogenthron in der Mandorla sitzende Christus ist der Herr der himmlischen Heerscharen. Für solche Erscheinungen Gottes inmitten von Engeln gibt es prominente biblische Anknüpfungspunkte: Etwa die Berufungsvision Ezechiels, bei der Gott über den

33 Zur Schnittbemalung als charakteristischer Ergänzung von Hornplatteneinbänden vgl. Engelhart, Der Hornplatteneinband (zit. Anm. 10), S. 443–444.

34 Vgl. Ganz, Buch-Gewänder (zit. Anm. 1), S. 52–58.

35 Für den runden Gegenstand in Gabriels Hand wurde auch die Lesart „Flasche" vorgeschlagen. Die Identifizierung als Zepter wird durch die Analogie mit der Salomo-Figur des Rückdeckels gestützt.



Abb. 14: Maria mit dem Kind zwischen Michael und Gabriel, Monreale, Dom, Apsis, um 1171/77

viergestaltigen Cherubim thront (Ez 1,4–20), oder die Tempelvision Jesajas (Jes 6,1–4), bei welcher der Thronende durch sechsfach geflügelte Seraphim gerahmt wird. Immer geht es dabei um eine Position überlegener Allmacht, die durch das Geleit solch starker Wesen vermittelt wird.

In der Bildkunst des westlichen Früh- und Hochmittelalters war eine Begleitung Christi durch Seraphim oder Cherubim gang und gäbe. Im Metzer Sakramentarfragment (um 869) beispielsweise rahmen zwei rotgeflügelte Seraphim einen Christus in Mandorla, der von Engeln und den Heiligenchören verehrt wird.[36] Dagegen war die Verbindung von Michael und Gabriel, die Gott als Thronwächter begleiten, in der byzantinischen Bildkunst (Abb. 14) sehr viel präsenter als in jener des Westens, auch wenn sie dort nicht gänzlich unbekannt war.[37] Dass Bilder aus dem griechischen Osten auch im Hintergrund der Bamberger Engelsdarstellungen stehen, zeigt ein Blick auf die Gewänder Gabriels und der Cherubim, die aus dem byzantinischen Kaiserornat entwickelt sind: Über einer Tunika tragen sie den Sakkos (ein T-förmiges Gewand nach Art der westlichen Dalmatika), der unten mit ornamentalen Margellia verziert ist. Der senkrechte Streifen leitet sich von dem goldbesetzten Loros her, einer langen Stola, die der Kaiser so über die Schultern

36 Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1141, foll. 5r und 6r, vgl. Florentine Mütherich: Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe. Graz 1972 (Codices selecti, 28), S. 27–29. Ähnlich der Vorderdeckel des Evangelium longum (um 900): Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Csg 53, vgl. Anton von Euw: Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, St. Gallen 2008 (Monasterium Sankti Galli, 3), S. 159–160.

37 Zu Byzanz vgl. zusammenfassend Demetrios I. Pallas: Himmelsmächte. In: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, hg. von Klaus Wessel / Marcell Restle, Bd. 3, Stuttgart 1978, Sp. 13–119, hier: Sp. 49–50. Zu einigen westlichen Beispielen vgl. Elisabeth Lucchesi Palli: Erzengel. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom / Freiburg i. Br. 1968, Sp. 674–681, hier: Sp. 677–678.

legte, dass ein Ende vor dem Körper herabfiel.[38] Eine weitere Reminiszenz des Loros kann man in dem Kleidungsstück mit auffälliger Rautenmusterung erkennen, das Gabriel über dem linken Arm trägt. Die „Aufspaltung" des Loros, aber auch das Fehlen des in Byzanz üblichen Diadems zeigen, dass der Maler nicht direkt nach Kunstwerken griechischer Provenienz gearbeitet hat – also Elfenbeinen, Handschriften oder Emails, wie sie nach der Plünderung Konstantinopels durch das lateinische Kreuzfahrerheer im Jahr 1204 in großen Zahlen in den Westen gelangten. Was der Maler des Psalters anstrebte, war kein Zitat, sondern der Effekt einer östlichen Note, die er als besonders angemessen für das Thema einer Versammlung von Vertretern unterschiedlicher Engelschöre empfand. Ähnlich ging er dann auch bei dem Marienbild auf dem Rückdeckel vor, das an den frontal thronenden Madonnentypus der „Hypselotera" in der byzantinischen Kunst angelehnt ist (Abb. 14).[39]

Einladung zum Gebet: Der Einband, das *Te Deum* und die Allerheiligenlitanei

Mit dieser Sichtung von biblischen Referenzen und bildlichen Modellen sind wir allerdings immer noch nicht bei einer Erklärung dafür, dass Cherubim und Erzengel hier gemeinsam den Rahmen der Gottesschau abstecken. Die Gründe für diese eigentümliche Bildfindung werden bei einem Blick in die Gebetstexte der Psalterhandschrift deutlicher. Schon in den Psalmen selbst erscheint Gott mehrfach über den Cherubim thronend: „Der Herr herrscht, die Völker sollen zürnen, der über den Cherubim thront – die Erde soll erschüttert werden! Der Herr in Zion ist groß und erhaben ist er über alle Völker." (Ps 98,1–2).[40] Der Psalmist stimmt sein Gotteslob vor den Engeln an: „Ich werde mich zu dir bekennen, Herr, mit meinem ganzen Herzen, weil du die Worte meines Mundes erhört hast. Im Anblick der Engel werde ich dir Psalmen singen." (Ps 137,1–2).[41] Noch konkretere Berührungspunkte finden sich in den Gebeten, die an das biblische Buch der Psalmen angehängt sind. So verkünden die ersten Verse des *Te Deum* ein Gotteslob, das von „allen Engeln des Himmels und Mächten des Universums" angestimmt wird, und

38 Zu den Gewändern von Engeln in der byzantinischen Kunst vgl. Pallas, Himmelsmächte (zit. Anm. 37), Sp. 26–34. Zu Loros und Sakkos vgl. Karoline Czerwenka-Papadopoulos: Loros. In: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hg. von Harry Kühnel, Stuttgart 1992, S. 161–162; Karoline Czerwenka-Papadopoulos: Sakkos. In: ebd., S. 214–215.

39 Vgl. Horst Hallensleben: II. Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom /Freiburg i. Br. 1971, Sp. 161–178, hier: Sp. 162, 165; Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter (zit. Anm. 6), S. 189–191.

40 *DOMINUS Regnavit, irascantur populi qui sedes super cherubyn, moveatur terra. Dominus in syon magnus et excelsus super omnes populos.* Bamberger Psalter, fol. 113r. Deutsche Übersetzung: Hieronymus: Biblia sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, Band 3: Psalmi – Proverbia – Ecclesiastes – Canticum canticorum – Sapientia – Iesu Sirach, hg. und übersetzt von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger, Berlin 2018, S. 512.

41 *CONFITEBOR tibi, Domine, in toto corde meo, quoniam audisti verba oris mei. In conspectu angelorum psallam tibi*. Bamberger Psalter, foll. 157r–157v. Deutsche Übersetzung: Hieronymus, Biblia sacra Vulgata 3 (zit. Anm. 40), S. 718.



Abb. 15: Anfang der Allerheiligenlitanei mit Christus, Maria und Johannes der Täufer, Cherubim und Erzengeln. Elisabethpsalter, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. 137, fol. 168r, um 1201/10

in dem „Cherubim und Seraphim in unablässigem Gesang das Sanctus, Sanctus, Sanctus" erklingen lassen.[42] Komplementär dazu rangieren Engel auch an der Spitze der Fürbitten in der Allerheiligenlitanei: Auf Christus und Maria folgen in der Version des Bamberger Psalters die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael sowie alle Engel und Erzengel.[43]

Eine verblüffend enge Entsprechung zur Engelsikonographie des Bamberger Psalters findet sich in den Bildern zur Allerheiligenlitanei des Elisabethpsalters (Abb. 15): Unterhalb von Christus und den beiden Fürbittern Maria und Johannes dem Täufer sind hier die sechsfach geflügelten und in Anlehnung an Ezechiel auf einem Rad stehenden Cherubim zu sehen. Den unteren Abschluss bilden Michael, Gabriel und Raphael.[44] Ganz offensichtlich bezieht sich diese Darstellung sehr eng auf den Wortlaut der Litanei, die zwischen den Bildern geschrieben steht. Dies hat den Miniator aber nicht davon abgehalten, die im Text nicht erwähnten Cherubim

42 *Tibi omnes angeli, tibi celi et universe potestates. Tibi cherubyn et seraphym incessabili voce proclamant: Sanctus, Sanctus, Sanctus, D[omi]n[u]s deus sabaoth*. Bamberger Psalter, fol. 180r.

43 *Salvator mundi adiuva nos. S[an]c[t]a Maria or[a pro nobis], S[an]c[t]e Michahel ora, S[an]c[t]e Gabriel, S[an]c[t]e Raphael, Om[ne]s s[an]c[t]i ang[e]li et archang[e]li orate*. Bamberger Psalter, fol. 184v.

44 Vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter (zit. Anm. 6), S. 259–260, der das obere Engelspaar als Seraphim identifiziert.

einzufügen, um so den himmlischen „Thronstaat“[45] um Christus zu komplettieren. Auf dem Vorderdeckel des Bamberger Psalters geht es nicht um eine Illustration einzelner Gebetstexte. Vielmehr wird die Person vergegenwärtigt, welche die ersten Besitzerinnen des Psalters stets bei ihren Gebeten im Blick haben sollten: den im Himmel erhöhten Christus im vollen Glanz seiner Majestät. Die um Christus versammelten Engel forderten sie zum Gotteslob auf und verdeutlichten ihnen, dass Christus bei aller Nähe, in der sie ihn auf dem Buchdeckel schauen durften, einer fernen himmlischen Sphäre angehörte.

Eine Sonderrolle nimmt dabei ganz offenkundig Michael ein, der mit seinem Lanzenstoß in den Rachen des unter ihm liegenden Drachen die Statik der übrigen Figuren durchbricht. Michaels Sieg über die Verkörperung des Bösen verleiht der Vorderseite des Einbands den stärksten psalterspezifischen Akzent: Die Hoffnung auf Schutz vor Feinden, Krankheiten, Tod etc. war eine starke Motivation für das Psaltergebet, wie an den volkssprachigen Gebetsanweisungen deutlich wird, die vielfach in hochmittelalterliche Psalterien eingetragen wurden.[46] Nicht von ungefähr war genau die Michaelsszene häufig dem Beginn von Psalm 51 zugeordnet: „Was rühmst du dich der Schlechtigkeit, der du mächtig bist durch Unrecht? Den ganzen Tag hat deine Zunge Ungerechtigkeit ersonnen, wie mit einem scharfen Rasiermesser hast du List ausgeübt.“[47]

Maria und ihre Propheten: Der Rückdeckel

Die Idee, den Einband zur Einladung für Gebete vor dem Buch zu machen, ist auch für den Rückdeckel maßgeblich (Abb. 4). Hier sind die Eckfelder mit Repräsentanten des Alten Testaments besetzt: oben der Erzpriester Aaron und der Prophet Jesaja, unten der Prophet Ezechiel und König Salomo. Der gemeinsame Nenner für die Zusammenstellung der Gruppe wird an den Gegenständen deutlich, die die Männer halten oder vorweisen: Der ergrünte und aufgeblühte Stab, der die Erwählung Aarons zum Priester anzeigt (*virga Aaron*, Num 17,16–28); die aus der „Wurzel“ des Stammvaters Jesse (dem Vater König Davids) ausgetriebene Pflanze, die Jesaja als ein prophetisches Bild für die Zukunft der Sippe Davids verwendet (*virga de radice Iesse*, Jes 11,1–3); die Pforte im Osten des Tempelbezirks, die Ezechiel in seiner großen Vision des Tempelbezirks schaut: Sie muss verschlossen bleiben, nachdem der Herr durch sie eingezogen ist (*porta clausa*, Ez 44,1–3); schließlich der Brunnen, der mit seinem Wasser die in den Gärten gepflanzten Blu-

45 Ebd., S. 260.

46 Vgl. Ernst Hellgardt: Deutsche Gebetsanweisungen zum Psalter in lateinischen und deutschen Handschriften und Drucken des 12. bis 16. Jahrhunderts. Bemerkungen zu Tradition, Überlieferung, Funktion und Text. In: Deutsche Bibelübersetzungen des Mittelalters. Beiträge eines Kolloquiums im Deutschen Bibel-Archiv, hg. von Heimo Reinitzer / Nikolaus Henkel, Bern 1991 (Vestigia Bibliae 9/10), S. 400–413; Schreiner, Der Psalter (zit. Anm. 5), S. 33–36; Wolf, Psalter und Gebetbuch (zit. Anm. 5), S. 152–155.

47 Hieronymus, Biblia sacra Vulgata 3 (zit. Anm. 40), S. 272. Vgl. Frank O. Büttner: Der illuminierte Psalter im Westen. In: Büttner, The Illuminated Psalter (zit. Anm. 10), S. 1–106, hier: S. 24.

men zum Blühen bringt und im Hohelied Salomos als eine der vielen Metaphern dient, mit denen der Liebende die Geliebte besingt (*fons hortorum*, Cant 4,15).[48] Im christlichen Mittelalter wurden diese teils realen, teils imaginären „Dinge" alle als marianische Symbole, genauer als Prophetien der Ankunft des Messias durch den jungfräulichen Körper Mariens gedeutet. Bei ihrer Zusammenstellung konnten sich die Entwerfer des Bildprogramms – und an dieser Stelle war zweifellos eine gewisse theologische Kompetenz vonnöten – auf einen reichen Fundus an Kommentarliteratur, an Hymnen, an Gebeten und an geistlicher Dichtung stützen.

Die Darstellung auf dem Hinterdeckel rückt die Schriften des Alten Testaments in den Blick, die das Christentum aus der jüdischen Bibel übernahm und der auch das Buch der Psalmen angehörte. Die Psalmen selbst und ihr Autor David bleiben dabei allerdings ausgeblendet – angeboten hätte sich beispielsweise, David links unten einzufügen, als Pendant zu seinem Sohn Salomo.[49] Den Entwerfern des Bildprogramms ging es an dieser Stelle wohl darum, das Buch der Psalmen nicht als Text unter vielen, sondern gleichsam als das eigentliche Kondensat der gesamten alttestamentlichen Prophetie zu inszenieren. Dabei legten sie den inhaltlichen Fokus sehr entschieden auf die Ankündigung der Empfängnis und der Geburt Christi durch Maria. Die im Zentrum des Rückdeckels thronende Gottesmutter wird als das eigentliche Bindeglied präsentiert, das den alttestamentlichen Psalter mit den neutestamentlichen Evangelien präsentiert. Bezeichnenderweise finden wir die besten Vergleichsbeispiele zur Ikonographie des Rückdeckels denn auch nicht im Bereich der Psalterhandschriften, sondern der Evangelienbücher: Im Krönungsevangeliar Vratislavs II. von Böhmen, einer Handschrift aus dem späten 11. Jahrhundert, leiten erzählende Bilder mit Moses am brennenden Dornbusch, dem Stabwunder Aarons, der Tempelpforte Ezechiels und der Pflanzen-Prophetie Jesajas in das Matthäus-Evangelium ein (Abb. 16).[50] Noch näher steht dem Bamberger Einband der möglicherweise in Franken gefertigte Elfenbeindeckel eines Prachtevangeliars aus dem frühen 13. Jahrhundert (Abb. 17).[51] In den vier Eckmedaillons kehren zwei der prophetischen Symbole des Psaltereinbands wieder, der Stab Aarons und das verschlossene Tor Ezechiels (unten links und rechts), zusammen mit zwei weiteren Zeichen für die jungfräuliche Geburt, dem brennenden und doch nicht verbrennenden Dornbusch, in dem Moses eine Erscheinung Gottes erblickt (Ex 3), und

48 Der Brunnen, auf den Salomo zeigt, in der Literatur zur Handschrift durchgängig als *fons signatus* gedeutet (Cant. 4,12), der zu den geläufigen Metaphern aus dem Hohelied zählt. Da der Brunnen nicht verschlossen und von Blumen umgeben ist, passt er besser zum *fons hortorum*, vgl. Esther Wipfler: Fons hortorum. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 10, München 2004, Sp. 133–140, hier: Sp. 135–136.

49 Die gängige Deutung, dass die Bilder des Einbandprogramms „den Kern der Prophetie des Psalters […] in knapper, aber beziehungsreicher Formel zum Ausdruck" bringen (Klemm, Der Bamberger Psalter [zit. Anm. 18], S. 39), verfehlt insofern den entscheidenden Punkt.

50 Prag, Národní knihovna České republiky (Nationalbibliothek), XIV A 13, Vgl. Anežka Merhautová / Pavel Spunar: Kodex Vyšehradský. Korunovační evangelistář prvního českého krále. Prag 2006.

51 Buchdeckel eines Evangeliars (frühes 13. Jahrhundert), München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 12201b, vgl. Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI.–XIII. Jahrhundert. Berlin 1923 (Denkmäler deutscher Kunst. II. Sektion: Plastik, 4), S. 33, Nr. 119; Steenbock, Prachteinband (zit. Anm. 4), S. 221.



Abb. 16: Bildseite mit der porta clausa Ezechiels und Jesaja mit der Wurzel Jesse. Krönungsevangeliar Vratislavs II. von Böhmen, Prag, Nationalbibliothek, XIV A 13, fol. 4v, spätes 11. Jahrhundert

dem Vlies, das Gideon auslegt und am nächsten Morgen benetzt vom nächtlichen Tau in einer sonst ganz trockenen Umgebung vorfindet (Ri 6,36–38). Überwiegend außerhalb der runden Rahmen weisen die zugehörigen Propheten auf diese Zeichen hin. Im zentralen Bildfeld wird diese Rolle von Maria übernommen, die ihren Sohn Christus an der Wange streichelt.

Wie die angeführten Beispiele andeuten, gab es im Hochmittelalter ein breites Interesse, Maria in den Mittelpunkt einer typologischen Verknüpfung von Altem und Neuem Testament zu stellen. Kein anderes Bildthema verkörpert diese Tendenz so prägnant wie die Wurzel Jesse, die im frühen 12. Jahrhundert zu einem eigenständigen und in verschiedenen Medien populären Sujet aufstieg: Darstellungen mit dem von Jesaja prophezeiten „Reis", das aus Jesse (dem Vater Davids) austrieb, sich zu einem veritablen Baum auswuchs und oben in Maria und Christus mündete. In der Buchkunst waren sie bald ebenso am Anfang des Matthäus-Evangeliums zu finden wie zum Beginn von Psalterhandschriften.[52] Alle diese Darstellungen zeigen eine Faszination für die Nähe von *virgo* (Jungfrau) und *virga* (Zweig, Rute). Wenn die *virga Iesse* auf dem Psalter-Einband unter eine größere Gruppe von prophetischen Zeichen eingereiht wird, dann entsteht ein Zusammenklang von Metaphern für Maria: Maria, die *virgo*, ist auch hier *virga*, aber auch *porta* und *fons*.

52 Vgl. Arthur Watson: The Early Iconography of the Tree of Jesse. London 1934; Steffen Bogen: Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300. München 2001, S. 235–260.



Abb. 17: Geburt Christi, prophetische Symbole, Moses, Gideon, Aaron, Ezechiel und Stifterbild. Vorderdeckel eines Lektionars, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 12201b, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts

Richten wir unsere Aufmerksamkeit an dieser Stelle auf das Publikum, für das der Bamberger Psalter geschaffen wurde: Die Tatsache, dass Maria als Gottesgebärerin und Gottesmutter so in den Vordergrund gerückt wurde, war ein starkes Identifikationsangebot an die Gräfinnen, durch deren Hände der Psalter wanderte. Schließlich dürfte sich im Leben dieser Frauen viel um Schwangerschaft und Geburt, und vor allem um die Geburt der Söhne gedreht haben, die den Fortbestand der Sippe garantierten. Bemerkenswert ist aber auch der Umstand, dass weder der Rück- noch der Vorderdeckel mit Inschriften versehen wurde. Da Namensbeischriften fehlten, waren die ersten Besitzerinnen des Psalters zweifellos auf Erläuterungen angewiesen, was es mit den vier Männern und den von ihnen präsentierten Objekten auf sich hatte. Der Psalter wurde also klar als ein Buch entworfen, das unter Anleitung zu gebrauchen war, beispielsweise durch den jeweiligen Hofkaplan der Grafenfamilie.

Schrift fehlte aber auch an einer anderen Stelle, wo sie in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts fast schon unentbehrlich war: Keine der vier Figuren in den Eckfeldern hält ein Spruchband und wird so zum Träger einer mündlichen Botschaft.[53] Die Bilder auf den Einbanddeckeln bleiben in dieser Hinsicht „stumm". Wie wichtig Spruchbänder gerade als Rollenkennzeichen von Propheten in der Bildkunst der Zeit waren, zeigt etwa ein Blick auf den Christuszyklus des Elisabethpsalters, wo jeder Szene eine sprechende Prophetenfigur beigegeben ist. Bei dem Bamberger

53 Vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter (zit. Anm. 6), S. 158, 339–342.

Psalter war es dagegen den Beterinnen vor dem Buch aufgetragen, die stumm vorgewiesenen Symbole zum Sprechen zu bringen.

Wie schon der Vorderdeckel lud auch der Rückdeckel durch die Themen und die Anordnung seiner Bilder dazu ein, Gebete vor dem noch verschlossenen Buch zu verrichten. Enge Parallelen bestehen dabei zu Mariengebeten in lyrischer Form, die im Hochmittelalter in zahlreichen Varianten abgefasst wurden – der bekannteste Vertreter dieser Gattung ist die Lauretanische Litanei.[54] Typisch für diese Texte ist der Aufbau in einer Reihung von Anrufungen, mit denen sich die Beterin oder der Beter an Maria als „Du" wenden, und ihr durch einen schier unerschöpflichen Fundus von Titeln, Beinamen und metaphorischen Epitheta die Ehre erweisen konnte. Wie Gilles-Gérard Meersseman ausführt, waren sowohl die langen, aus 150 Strophen aufgebauten Marienpsalter wie auch die kürzeren Marienhymnen und -litaneien in Frömmigkeitspraktiken eingebunden, die an das reguläre Psalterbeten anschließen, dieses aber auch überlagern oder ersetzen konnten.[55]

Der reiche Fundus an Marienmetaphern, den man in den Gebetstexten der Zeit antrifft, wurde auf dem Bamberger Buchdeckel mit bemerkenswerter Strenge in eine kompakte und formal „gebundene" Form gebracht. Auffällig ist der konsequente Parallelismus der vier Eckbilder: Er ermöglichte es dem Maler, visuelle „Reime" (die *virgae* im oberen Register) und visuelle „Antithesen" (die verschlossene *porta* und der strömende *fons*) zu bilden. War dabei generell das Bildfeld des Wachsens und Blühens vorherrschend, machte die verschlossene Tür des Ezechiel auf das Paradox und damit auf das Mysterium des jungfräulichen Körpers von Maria aufmerksam.

Das Buch als Leuchte

Damit können wir zu einem kurzen Fazit kommen: Die gängige Erklärung zum Aufkommen der Hornplatteneinbände bestätigt sich am Bamberger Psalter nicht. Es handelt sich nicht um eine Imitation liturgischer Prachteinbände in preiswerter Ausführung. Anleihen bei den Prachteinbänden beschränken sich auf einige gezielte Übernahmen, die dem Psalter eine visuelle Aura von Heiligkeit verleihen sollten. Sehr gezielt haben die Entwerfer und der Hauptmaler des Psalters aber auch jene Möglichkeiten genutzt, die der Einsatz von Malerei auf den Außenseiten eines Buches bot. Sehr viel mehr als die kostbaren Materialien der Prachteinbände lud die Deckfarbenmalerei unter den durchsichtigen Hornplatten dazu ein, ein Verhältnis der Nähe zu den Bildern herzustellen. Anders als die Bilder im Inneren des Buches, die mit dünnen Stofftüchern abgedeckt wurden, waren die Bilder auf den Außenseiten durch die Hornplatten so gut geschützt, dass die Benutzerinnen des Psalters sie problemlos berühren konnten. Während sich moderne Betrachter durch die transparente Oberfläche der Hornplatten an den Blick durch ein Fenster erinnern können, lag für sie vermutlich die Assoziation einer mit Horn ummantelten Laterne näher: Einer Leuchte also, die von innen heraus strahlte und ihr Licht durch

54 Zu einer Sammlung dieser Texte vgl. Gilles-Gérard Meersseman: Der Hymnos Akathistos im Abendland. 2 Bde., Fribourg 1958/60 (Spicilegium Friburgense 2/3).

55 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 6–28.

die transparenten Scheiben nach außen treten ließ. Als „Leuchte der Welt“ (*lucerna seculi*) wurde Maria in Gebetstexten der Zeit immer wieder angesprochen.[56] Bei dem Bamberger Psalter ist es das Buch, das auf diese Weise zu leuchten beginnt.

Bildrechte: Abb. 1, 15: Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. 137 del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, hg. von Claudio Barberi, Triest 2002; Abb. 3, 4, 7: Bamberg, Staatsbibliothek; Abb. 5, 6: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek; Abb. 8, 16: München, Bayerische Staatsbibliothek; Abb. 9, 10: Paris, Bibliothèque nationale de France; Abb. 11: Wien, Österreichische Nationalbibliothek; Abb. 12: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; Abb. 13: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Abb. 14: Bridgeman Images; Abb. 17: Prag, Národní knihovna České republiky.

56 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 80 (Grußpsalter von Pontigny, 12. Jahrhundert), 98 (Grußpsalter des heiligen Edmund, vor 1242).

CHRISTINE BEIER

Zwischen Eigenleistung und gewerblicher Serienfertigung: Psalter aus Augsburg und Regensburg

Schriftliche Quellen und reich illuminierte Psalterabschriften belegen, dass Angehörigen des hohen Adels die „heilsvermittelnde und tugendstiftende Kraft" der Psalmen schon vor dem 13. Jahrhundert erfolgreich vermittelt worden war.[1] Ab der Jahrhundertwende, in einigen Regionen erst ab dem zweiten Jahrhundertviertel, kam eine neue, zahlenmäßig stärkere Leserschaft hinzu, die in den größeren Städten zu verorten ist.[2] Sie ließ, wie die adeligen Auftraggeber, neben ornamentalem Schmuck und Bildinitialen auch Miniaturen mit Begebenheiten aus dem Neuen Testament, Hauptglaubensinhalten oder Heiligenbildnissen in die Psalmenabschriften einfügen.[3] Damit fanden zur Andacht geeignete Bilder Eingang in den privaten Bereich eines wesentlich größeren Teils der Gesellschaft als zuvor. Gelegentliche Beischriften deuten darauf hin, dass die Miniaturen darüber hinaus eine didaktische Funktion hatten – ähnlich dem Text, der nicht nur das Gebet leitete, sondern nachweisbar auch dem ersten Leseunterricht diente.[4] Die Beischriften

1 Klaus Schreiner: Theologische Symbolik, frommer Gebrauch und lebensweltliche Pragmatik einer heiligen Schrift in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters. In: Ralf Plate / Andrea Rapp (Hg.): Metamorphosen der Bibel. Beiträge zur Tagung, Wirkungsgeschichte der Bibel im deutschsprachigen Mittelalter, Trier, 4.–6.9.2000, Bern u. a. 2004, S. 9–45, bes. S. 23 f.

2 Schreiner, Theologische Symbolik (zit. Anm. 1), S. 27; Kerstin Carlvant: De verluchte boeken van de gegoede stand in 13d-eeuws Brugge. In: Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw. Ausstellungskatalog, Brügge, Gruuthusemuseum, 18.7.–18.10.1981, S. 141–158, bes. S. 144.

3 Auf den Text bezogene Ausstattungen seltener für diesen Benutzerkreis; Überblick zur Textillustration in Psaltern bei Anton von Euw: Psalter. In: Anton von Euw / Joachim M. Plotzek (Hg.): Die Handschriften der Sammlung Ludwig. Bd. 1, Köln 1979, S. 303–307, bes. S. 304 f. und Rainer Kahsnitz: Der Werdener Psalter in Berlin Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration. Düsseldorf 1979 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 24), S. 142.

4 Jürgen Wolf: Psalter und Gebetbuch am Hof: Bindeglieder zwischen klerikal-literater und laikal-mündlicher Welt. In: Mark Chinca / Christopher Young (Hg.): Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and Its Consequences in Honour of D. H. Green. Turnhout 2005, S. 139–179, bes. S. 141; Karl-Georg Pfändtner: Die Überlieferung und der Gebrauch des Psalters im christlichen Abendland. In: Gemalt mit lebendiger Farbe. Illuminierte Prachtpsalterien der Bayerischen Staatsbibliothek vom 11. bis zum 16. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, München, Bayerische Staatsbibliothek, 23.3.–26.6.2011, S. 9–24, bes. S. 9; Felix Heinzer: „Wondrous Machine". Rollen und Funktionen des Psalters in der mittelalterlichen Kultur. In: Jochen Bepler / Christian Heitzmann (Hg.): Der Albani-Psalter. Stand und Perspektiven der Forschung. Hildesheim u. a. 2013, S. 15–31, bes. S. 25.



Abb. 1: Verkündigung an Maria. Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13112, fol. 11r, Hessen(?), um 1220–1230

können durchaus nachträglich sein und erinnern daran, dass das Wiedererkennen selbst geläufig erscheinender Darstellungen erlernt und memoriert werden musste (Abb. 1). Da die Funktionalität visueller Medien nicht zuletzt davon abhing, ob und wie sie verstanden wurden, kann die Bedeutung der im 13. Jahrhundert weit verbreiteten Psalter und ihrer Miniaturen für die religiöse Bildung und damit auch für die zeitgenössische Bildrezeption nicht hoch genug eingeschätzt werden.[5]

Einige der besonders anspruchsvoll ausgestatteten Psalter sind bestimmten Auftraggebern und damit einer Region oder einem Ort zuzuordnen, doch für die meisten Exemplare fehlen Hinweise auf die ersten Besitzer und damit auf die Entstehungsumstände, die die Konzeption der Miniaturen mitbestimmten. Liturgische Zusätze wie Kalender und Litaneien sind häufig nicht genau genug oder wurden im Verlauf der langen Benutzung überarbeitet oder entfernt.[6] Und, was vielleicht am meisten überrascht: Trotz der dichten Überlieferung sind nur selten stilistische Anhaltspunkte für eine genauere Lokalisierung auszumachen:[7] Für das

5 Dass es zwischen den verschiedenen Bildmedien Gemeinsamkeiten gab und sich die Bildprogramme aufeinander beziehen, zeigen zum Beispiel die Übereinstimmungen zwischen dem Wöltingeroder Psalter und der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim: Harald Wolter-von dem Knesebeck: Die Beatus-Seiten der sog. thüringisch-sächsischen Malerschule. Vom Bild für die Welt zum wahren Bild Christi. In: Frank Olaf Büttner (Hg.): The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images. Turnhout 2004, S. 413–426, Abb. 418–433, bes. S. 422.

6 Elisabeth Klemm: Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek. 2 Bde., Wiesbaden 1998, Textband S. 15.

7 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 13.

13. Jahrhundert, als in Mitteleuropa die Psalterausstattung zur führenden Aufgabe der Buchmalerei avancierte, scheint für diese Region die Methode der Gruppierung von formal verwandten Werken und deren Verknüpfung mit einem bestimmten Ort kaum oder gar nicht zu greifen.[8] Das ist besonders deshalb bemerkenswert, weil man davon ausgeht, dass sich im 13. Jahrhundert die ersten ortsfesten Buchmalerateliers außerhalb geistlicher Institutionen etablierten. Nach den überlieferten Handschriften zu urteilen, müsste im deutschsprachigen Raum die Ausstattung von Psaltern die wichtigste, die „Gründungsaufgabe" solcher gewerblich ausgerichteten Buchmalerateliers gewesen sein.



Abb. 2: König David. Psalter, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4° 19, fol. 12r, Augsburg, erstes Viertel des 13. Jahrhunderts

Augsburger Psalter

In wesentlichen Zügen bezeichnend für die Situation sind ca. 30 für den Gebrauch in Augsburg eingerichtete Psalter.[9] Ihre hohe Anzahl und vergleichsweise sichere Verbindung mit einem bestimmten Ort macht sie zu einer substantiellen Basis für eine genauere Betrachtung. Johannes Damrich stellte einige erste, nach Augsburg lokalisierbare Exemplare zusammen,[10] die von Hanns Swarzenski kritisch gesichtet und um weitere zugehörige Psalter ergänzt wurden.[11] In der Folgezeit kamen einzelne Werke hinzu,[12] und zuletzt hat Andrea Worm die Gruppe in ihrer Gesamtheit behandelt.[13] Die Ausstattungen der Augsburger Psalter zeigen eine große stilistische Vielfalt, und die Zuordnungen basieren in erster Linie auf Übereinstimmungen in den Kompositionen der Miniaturen sowie auf Einträgen der Kirchweihe des Augsburger Doms (28. 9.) und ortsspezifischer Heiliger in Kalendern oder Litaneien. Andere Texte mit stilistisch anzuschließender Buchmalerei konnten bisher nicht entdeckt werden.[14]

In einigen Exemplaren kombinieren die Beatus-Initialen figürlichen und ornamentalen Schmuck. Sie eignen sich deshalb für eine kurze exemplarische Beschreibung, die verdeutlichen soll, was die Ausstattung der einzelnen Exemplare verbindet bzw. trennt (Abb. 2–7). In allen Fällen hat man sich für eine Darstellung Davids entschieden: Er wurde neben die Initiale platziert (Abb. 2), in die beiden

8 So schon Hanns Swarzenski: Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. 2 Bde., Berlin 1936, Textband S. 1; siehe auch Harald Wolter-von dem Knesebeck: Deutschland. In: Andreas Fingernagel (Hg.): Romanik. Bd. 2, Graz 2007, S. 231–325, bes. S. 290.

9 Zuletzt Andrea Worm: „Du solt wizzen daz davit disen salme tihte. und daz gotesinst da mit rihte." Überlegungen zu Augsburger Psalterhandschriften des 13. Jahrhunderts. In: Martin Kaufhold (Hg.): Städtische Kultur im mittelalterlichen Augsburg. Augsburg 2012, S. 20–53, bes. S. 24.

10 Johannes Damrich: Die Augsburger Buchmalerei im Zeitalter der Hohenstaufen. In: Archiv für christliche Kunst 20 (1902), S. 108 f., 118–121, 131–135 und 21 (1903), S. 9–11.

11 Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften (zit. Anm. 8), S. 57–60.

12 Unter anderem Christine Sauer: Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Teil 1: Vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Mit Beiträgen von Ulrich Kuder, Stuttgart 1996, Kat. 36 und Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), Kat. 117 und 155.

13 Worm, „Du solt wizzen" (zit. Anm. 9).

14 Ebd., S. 20.



Abb. 3: König David, die Harfe spielend und thronend. Psalter, Baltimore, The Walters Art Museum, W. 78, fol. 9r, Augsburg, drittes Viertel des 13. Jahrhunderts

S. 229:

Abb. 4: König David mit Leier. Psalter, Nürnberg, Stadtbibliothek, Solg. Ms. 2.4°, fol. 9r, Augsburg, vor 1270/75

Abb. 5: König David mit Leier. Psalter, Dublin, Chester Beatty Library, W 40, fol. 7r, Augsburg, vor 1270/75

Abb. 6: Schreibender Bischof und König David mit Harfe. Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16137, fol. 1r, Augsburg, um 1270/75

Abb. 7: König David mit Harfe. Psalter, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 56632, fol. 10r, Augsburg, um 1270/75

durch die Buchstabenform vorgegebenen Felder eingefügt (Abb. 3, 7) oder nimmt die gesamte Buchstabenhöhe ein (Abb. 4, 5). Der als Autor der Psalmen verstandene König ist musizierend oder als thronender Herrscher wiedergegeben (Abb. 3), in einem Fall teilt er sich die Initiale mit einem schreibenden Bischof, der über ihm angeordnet ist (Abb. 6). Die Haltung Davids, die Faltenbildung seines Gewandes und die Gesichtsmodellierung variieren in einer Weise, die eine Ausführung durch unterschiedliche Personen nahelegt. Selbst bei den beiden Darstellungen, die fast Strich für Strich übereinstimmen, kann an den Abweichungen in der Gesichtsmodellierung und im Größenverhältnis zwischen Kopf und Körper abgelesen werden, dass sie zwar auf dieselbe Vorlage zurückgehen, die Umsetzung jedoch nicht in derselben Hand lag (Abb. 4, 5). Die frappierende Nähe einiger Kompositionen bei mehr oder weniger großen stilistischen Unterschieden ist in der Gruppe mehrfach anzutreffen.[15]

Eine Entwicklungslinie konnte weder für die Ornamentik noch für den figürlichen Buchschmuck aufgestellt werden, was die zeitliche Einordnung der Werke erschwert.[16] Die Psalter in Augsburg und Baltimore sind – wie mehrere weitere Exemplare – in stilistischer Hinsicht Einzelstücke, denen keine andere Arbeit an die Seite zu stellen ist (Abb. 2, 3). Der Psalter in Augsburg wird in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts datiert, die Vorschläge für die Handschrift in Baltimore rei-

15 Worm, „Du solt wizzen“ (zit. Anm. 9), S. 43, 48.

16 Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften (zit. Anm. 8), S. 58; Worm, „Du solt wizzen“ (zit. Anm. 9), S. 48, 51.









chen von der Jahrhundertmitte bis in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts.[17] Die übrigen vier Beispiele (Abb. 4–7) gehören trotz der augenfälligen Unterschiede in der Figurenbildung zu einer enger miteinander verbundenen Gruppe. Diese umfasst neben fünf mehr oder weniger vollständig erhaltenen Handschriften[18] auch einige Einzelminiaturen aus weiteren Psaltern.[19] Zu den verbindenden Elementen zählen Buchstabenschäfte, die zu elegant geschwungenen blauen Bändern aufgelöst sind, und Goldlombarden auf farbigen Feldern, mit denen das Initium an die Beatus-Initiale anschließt (im Exemplar des Germanischen Nationalmuseums auf der Versoseite). Die von zwei schmalen farbigen Leisten eingefassten Goldrahmen für Initialfelder und Miniaturen (Abb. 7) fanden ebenfalls mehrfach Verwendung, fehlen allerdings in den Exemplaren der Nürnberger Stadtbibliothek und der Chester Beatty Library. Für diese jüngere Gruppe geht man seit den Untersuchungen von Elisabeth Klemm von einer Entstehungszeit vor und um 1270/75 aus.[20]

Für die jüngeren, enger zusammengehörenden Psalter hat Hanns Swarzenski vorgeschlagen, dass sie „werkstattmäßig" hergestellt worden sind.[21] Auch Elisabeth Klemm bezeichnete die Psalter als Beispiele einer gewissen Serienproduktion,[22] und für Harald Wolter-von dem Knesebeck ist Augsburg eines der vereinzelten Beispiele für eine größere Stadt, in der Malerwerkstätten im 13. Jahrhundert eine Massenproduktion betrieben.[23] Andrea Worm vermutet ein großes Atelier oder mehrere ähnlich arbeitende Unternehmen, die auf Psalter spezialisiert waren.[24] Nimmt man jedoch alle – und damit auch die älteren – Augsburger Psalter in den Blick, mag die These nicht recht zufriedenstellen, dass im Verlauf von ca. 50 Jahren in der Stadt zehn bis zwanzig (oder mehr, wenn man Verluste mitbedenkt) kommerziell ausgerichtete Ateliers bzw. Künstler ansässig waren, die ausschließlich Psalter produzierten und von denen mehrere nur ein einziges, stilistisch singuläres Werk hinterließen.

17 Zuletzt Worm, „Du solt wizzen" (zit. Anm. 9), S. 24 (Augsburg) und 25 (Baltimore).

18 Dublin, Chester Beatty Library, W 40; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16137; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 56632; Nürnberg, Stadtbibliothek, Solg. Ms. 2.4°; Prag, Bibliothek des Nationalmuseums, XIV E 3; vgl. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften (zit. Anm. 8), S. 58; Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), Textband, S. 140.

19 Unter anderem Frankfurt am Main, Historisches Museum, C 72–75; Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, MS Typ 997; New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 275 und MS M. 280; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Bredt 19, Kapsel 1593.

20 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 139 f.; Worm, „Du solt wizzen" (zit. Anm. 9), S. 49.

21 Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften (zit. Anm. 8), S. 57.

22 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 24.

23 Wolter-von dem Knesebeck, Deutschland (zit. Anm. 8), S. 286.

24 Worm, „Du solt wizzen" (zit. Anm. 9), S. 46.

monialae vel aliae mulieres



Abb. 8: Dominikus, wie Abb. 7, fol. 101r

Im Zusammenhang mit den Augsburger Psaltern ist mehrfach auf die Franziskaner und Dominikaner aufmerksam gemacht worden, die sich 1221 bzw. 1225 in der Stadt niederließen.[25] Da die Handschriften zumeist keine ausreichenden Angaben über die ersten Besitzer enthalten und auch die liturgische Ausrichtung häufig unklar ist, kann in der Mehrzahl der Fälle keine unmittelbare Verbindung mit einem bestimmten Orden hergestellt werden. Doch dort, wo in Form von figürlichem Buchschmuck eine Präferenz und besondere Verehrung zum Ausdruck kommt, deuten diese auf die Bettelorden: In dem Münchner Exemplar Clm 16137 ist im Binnenfeld der Initiale auf fol. 50r (Psalm 52) eine Frau in weltlicher Kleidung vor Dominikus abgebildet. Es handelt sich um die einzige figürliche Hinzufügung neben David, einem heiligen Bischof (Beatus-Initiale, Abb. 6) und dem Erzengel Michael (Psalm 51, fol. 49r).[26] Die Miniaturenausstattung ist zwar verloren und damit auch das ikonographische Gesamtkonzept,[27] doch mindert das nicht die Aussagekraft der Darstellung.[28] Im Psalter des Germanischen Nationalmuseums (Hs. 56632) nimmt Dominikus das Binnenfeld der Initiale zu Psalm 97 ein (Abb. 8); wieder ist er der einzige auf diese Weise ausgezeichnete Heilige. Im Exemplar in Dublin findet sich Franziskus in der Initiale zu Beginn von Psalm 38. Die übrigen drei Initialen mit figürlichem Schmuck zeigen David (Abb. 5), den drachentötenden Erzengel Michael (Psalm 51, fol. 63r) und den Sündenfall (Psalm 101, fol. 116r). Bei dem mit 30 ganzseitigen Miniaturen am reichsten illuminierten Psalter für Augsburger Gebrauch, Clm 2640 (München, Bayerische Staatsbibliothek), handelt es sich stilistisch um eines der Einzelstücke. In ihm werden Franziskus und ein weiterer Heiliger des Ordens mit einem Doppelbildnis gewürdigt (Abb. 9), das auf eine Miniatur mit zwei nicht identifizierten weiblichen Märtyrerinnen folgt. Die Heiligenbilder dienen als Abschluss für einen Miniaturenzyklus, der Szenen zur Kindheit und Passion Christi sowie die Darstellung einer Messe mit Hostienwunder und Stifterpaar umfasst (Abb. 10).[29]

Vor dem Einsetzen der Psalterherstellung können für Augsburg keine sicher dort entstandenen, aufwendiger illuminierten Handschriften nachgewiesen werden, die einen künstlerischen Vorlauf erkennen lassen, der zu den Psalterausstattungen führt. Das bedeutet, es hat vor Ort aller Wahrscheinlichkeit nach keine etablierten Ateliers gegeben, die auf die neue Nachfrage reagieren konnten. In der Handels-

25 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 130; Worm, „Du solt wizzen“ (zit. Anm. 9), S. 27–32.

26 Abbildung in Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), Abb. 349, siehe auch Worm, „Du solt wizzen“ (zit. Anm. 9), Abb. 26.

27 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 140.

28 Stifter oder Eigentümer sind sonst eher im Zusammenhang mit Maria oder Christus abgebildet, siehe Elisabeth Klemm: Die Darstellungen von Heiligen als Thema der Psalterillustration. In: Büttner (Hg.), The Illuminated Psalter (zit. Anm. 5), S. 361–376, bes. S. 363.

29 In den Initialen sind noch zwei allgemein als weibliche Heilige und heiliger Bischof gekennzeichnete Bildnisse zu finden. Zum kompletten Programm siehe Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 136 f.



Abb. 9: Franziskus und ein weiterer Franziskanerheiliger. Psalterium feriatum, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2640, fol. 18v, Augsburg, um 1260



Abb. 10: Messdarstellung mit Stifterpaar, Hostienwunder, wie Abb. 9, fol. 15v

stadt wird es eine Option gewesen sein, einen Psalter zu importieren, ebenso erscheint das Engagement auswärtiger Buchmaler nicht ausgeschlossen.[30] Doch sollte auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass man sich die Psalmen selbst abschrieb, mit den textgliedernden Rubriken und Initialen versah und vielleicht auch mit ornamentalem und figürlichem Buchschmuck ausstattete. Zumindest für einige Arbeiten scheint die These, dass sie außerhalb eines gewerblich bedingten Wettbewerbs entstanden sind, naheliegend (Abb. 1, 3). Das getreue Kopieren von Vorlagen kann für einen gewissen Qualitätsstandard gesorgt haben und würde zugleich die große Ähnlichkeit der Kompositionen untereinander erklären. Auf eine andere mögliche Quelle gestalterischer Kompetenz machen die Miniaturen in Clm 2640 aufmerksam, deren von gemusterten Flächen getragene Kompositionen an die Ästhetik anspruchsvollerer Stickereien erinnern (Abb. 10).

Fragt man nach Kristallisationspunkten für eine gewerbliche Handschriftenherstellung, deutet eine Anmerkung in den Akten des Generalkapitels der Dominikaner in Trier von 1249 in eine mögliche Richtung. Dort heißt es: „Weiter sollen sich die Brüder keine Psalter oder andere Schriften schreiben lassen von Nonnen oder anderen Frauen“ (*Item fratres non faciant sibi scribi psalteria vel alia scripta per moniales vel alias mulieres*).[31] Das Verbot erklärt weniger als man sich wünscht: Weder sind Gründe angegeben, noch findet die Ausstattung eine Erwähnung. Aus der Quelle geht jedoch hervor, dass „Nonnen oder andere Frauen“, gerade jene Personengruppe also, die selbst Psalter benötigte oder wünschte, in die Buchherstellung, namentlich in das Abschreiben von Psaltern, involviert war, und zwar in einem Ausmaß, das die Ordensoberen der Dominikaner dazu veranlasste, das Verbot auszusprechen. Parallel zur Herstellung für den eigenen Bedarf – oder von dieser ausgehend – scheinen sich Kapazitäten für eine gewerbliche Buchproduktion entwickelt zu haben.

Die formale und qualitative Diversität, die die Mehrzahl der Psalter für Laien kennzeichnet, spricht dagegen, dass sie als Massenware in einem Arbeitsprozess entstanden sind, der von der Schreibarbeit bis zur Ausstattung durchorganisiert war. Ein offenes Zusammenspiel von Eigenleistung und im Schreiben und/oder Ausmalen geübteren Personen – vielleicht mit organisatorischem Halt in den religiös motivierten Frauengemeinschaften – würde das künstlerische Profil der Augsburger Psalter besser erklären. Dessen Besonderheiten treten noch einmal schärfer hervor, wenn man die illuminierten Handschriften aus Regensburg gegenüberstellt, die formal enger zusammenzuschließen und eher als Arbeiten eines über längere Zeit tätigen Ateliers anzusprechen sind.

30 Die Ausstattung durch nur vorübergehend an einem Ort tätige Buchmaler ist für die Prachtpsalter des Adels anzunehmen, siehe Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Berlin 2001, S. 83.

31 Akten des Generalkapitels der Dominikaner in Trier, 1249, zitiert nach Martin Steinmann: Handschriften im Mittelalter. Eine Quellensammlung. Basel 2013, S. 362; Ausgabe: Benedictus Maria Reichert (Hg.): Acta capitulorum generalium ordinis Praedicatorum. Bd. I, Rom / Stuttgart 1898 (Monumenta ordinis fratrum Praedicatorum historica 3), S. 47. Im Liber de instructione officialium ordinis Praedicatorum empfiehlt Humbertus de Romanis Schreiber im Haus oder außerhalb zu beschäftigen, Humbertus de Romanis: Opera de vita regulari. Joachim Joseph Berthier (Hg.), Bd. 2, Rom 1889, S. 264.

Psalter aus Regensburg

Für annähernd 40 Handschriften und Fragmente mit unterschiedlichen Texten aber verwandtem Deckfarben- und/oder Fleuronnée-Schmuck konnte Regensburg als Entstehungsort wahrscheinlich gemacht werden. Die Arbeiten werden von ca. 1260 bis in das frühe 14. Jahrhundert datiert, und zu den verbindenden Eigenheiten der Deckfarbenmalereien gehören der auf Blau, Rot, Rosa, Grün und Gold aufgebaute Farbakkord, die Figuren mit leicht übergroßen Köpfen sowie Strukturen und Details der Ornamentik: Besonders auffällig sind die Schaftzier aus Palmettenreihen und die palmettenbesetzten Spiralen in den Binnenfeldern (Abb. 12–16). Die ersten Werke wurden von Hanns Swarzenski[32], Heinrich Jerchel[33] und Robert Suckale[34] zusammengestellt, weitere Arbeiten kamen im Zuge der kunsthistorischen Erschließung der Handschriftenbestände verschiedener Bibliotheken hinzu.[35] Die Ornamentinitialen einer *Legenda aurea* (St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. XI 217)[36] und zweier Psalter (Göttweig, Stiftsbibliothek, Cod. 190; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1978)[37] lassen sich anfügen. Mit elf vollständig oder als Fragment überlieferten Exemplaren ist der Psalter der am

32 Hanns Swarzenski: Eine Handschrift von Gregors „Moralia in Job" in Herzogenburg, Niederösterreich. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch NF 1 (1930), S. 9–25, bes. S. 11; ders.: Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. 2 Bde., Berlin 1936, Textband, S. 37 f.

33 Heinrich Jerchel: Die bayerische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 10 (1933), S. 70–109, bes. S. 77–80.

34 Robert Suckale: Die Zeit der Gotik. Regensburger Buchmalerei von 1250–1350. In: Florentine Mütherich / Karl Dachs (Hg.): Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellungskatalog, München, Bayerische Staatsbibliothek und Regensburg, Museen der Stadt, 16.5.–9.8.1987, S. 79–92, bes. S. 80 f. und Kat. 64–66, 69–73; ders.: Prænotatiunculae zu einer Geschichte der Regensburger Malerei des frühen 14. Jahrhunderts. In: Hartmut Scholz / Ivo Rauch / Daniel Hess (Hg.): Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann. Berlin 2004, S. 131–142.

35 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), Kat. 44, Kat. 45, Kat. 47 und Kat. 48; Béatrice Hernad: Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1: Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. 2 Bde., Wiesbaden 2000 (Kataloge der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München 5/1), Kat. 9, Kat. 16–18; Paula Väth: Die illuminierten Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. 1200–1300. 2 Bde., Wiesbaden 2001, Kat. 21 und 22; Christine Sauer: Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek. Teil 1. Vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Stuttgart 1996, Kat. 33 (Cod. bibl. 8° 17) und 34 (HB I 145); Andreas Fingernagel / Martin Roland: Mitteleuropäische Schulen I (ca. 1250–1350). 2 Bde., Wien 1997, Kat. 10 (Cod. 1965).

36 Kurt Holter: Bibliothek und Archiv: Handschriften und Inkunabeln. In: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. Wien 1988 (Österreichische Kunsttopographie 48), S. 29–92, bes. S. 71, Abb. 94.

37 Ornamentinitialen des Göttweiger Exemplars: u. a. foll. 11r, 27v, 39r und 48r; mit jüngeren Textteilen eines Breviers zusammengebundener Psalter der Nationalbibliothek (foll. 209 bis 356): Ornamentinitialen: foll. 228v, 241v, 253r, 254r, 266r, 295v, 310r; Fleuronnée-Initialen: foll. 285v, 335v; Fleuronnée-Reste eines wiederverwendeten Chorbuchblattes(?): fol. 221r/221v.

häufigsten illuminierte Text der Regensburger Handschriftengruppe.[38] Zu dieser gehören außerdem drei Kopien der *Legenda aurea* sowie mehrere Abschriften verschiedener theologischer und liturgischer Texte; Bücher weltlichen Inhalts konnten bisher nicht zugewiesen werden.

Die Psalter enthalten im Schnitt weniger Miniaturen als die Augsburger Gegenstücke. Vier von ihnen haben eine Beatus-Initiale mit figürlicher Ausstattung, davon sollen drei für den formalen Vergleich herangezogen werden (Abb. 13–15).[39] Für wen die Bücher bestimmt waren, ist unbekannt; Kalender und Litaneien, soweit vorhanden, enthalten Hinweise auf Regensburg.[40] Zwei der Handschriften befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München: Clm 2641 (aus dem Zisterzienserkloster Aldersbach) und Clm 28320 (im Kunsthandel erworben).[41] Der Psalter in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1939) wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf Initiative der Äbtissin des Prager Georgsklosters, Kunigunde von Kolowrat, unter anderem um einige Gebete, eine Litanei, zwei Miniaturen und eine Randminiatur ergänzt.[42]

Keines der Exemplare enthält eine Jahresangabe, doch ist eine zeitliche Einordnung auf stilgeschichtlicher Basis möglich. Anhand der anderen verwandt illuminierten Texte, von denen einige Datierungshinweise enthalten, kann für den hier relevanten Zeitraum die formale Entwicklung der Regensburger Buchmalerei beschrieben werden: Diese setzte im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts mit Zackenstilkompositionen ein, die – was von Anfang an erkannt wurde[43] – an mittelrheinische Kunstwerke der Jahrhundertmitte anknüpften, für die zum Beispiel das Mainzer Evangeliar in der Hofbibliothek Aschaffenburg steht (Ms. 13, Abb. 11). Bereits in einem der frühen Hauptwerke der Regensburger Buchmalerei dieser

38 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Theol. lat. oct 81 und 82 (Fragmente desselben Psalters; zugehörig war auch das verlorene Fragment in Aachen, Stadtbibliothek, Hs. Wings Nr. 2); Göttweig, Stiftsbibliothek, Cod. 190; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2641, 23127 und 28320; Oxford, Bodleian Library, MS. Liturg. 402; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1939, 1965 und 1987 (foll. 209–356); Wien, Zentralbibliothek der Österreichischen Minoriten, Gebetbuch der Königin Elisabeth. Das Augsburger Exemplar (Universitätsbibliothek, Cod. I.2.8° 6) wird ebenfalls zur Gruppe gezählt, nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, die in diesem Rahmen nicht ausreichend diskutiert werden kann (figürlich ausgestattete Beatus-Initiale auf fol. 111r), die Ausstattung des Psalters in der Zentralbibliothek der Minoriten in Wien wurde im 14. Jahrhundert wesentlich überarbeitet (siehe Harald Wolter-von dem Knesebeck: Kunstwerke aus dem Umfeld Friedrichs des Schönen. In: Matthias Becher / Harald Wolter von dem Knesebeck (Hg.): Die Königserhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314. Köln / Weimar / Wien 2017, S. 303–343, Taf. 12–30, bes. S. 327 f.).

39 Die vierte, Clm 23127 in der Bayerischen Staatsbibliothek, steht Clm 28320 so nah, dass sie in diesem Zusammenhang kein zusätzliches Argument bietet; Abb. 27 bei Hernad, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), Bd. 2.

40 Für Clm 2641 siehe Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 65; für Clm 28320 siehe Hernad, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), S. 18; für den Wiener Psalter siehe Fingernagel, Kat. 9, in: Fingernagel / Roland, Mitteleuropäische Schulen I (zit. Anm. 35), S. 27–31, bes. S. 28.

41 Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), Kat. 42; Hernad, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), Kat. 4.

42 Andreas Fingernagel: Kat. 9 (zit. Anm. 35), S. 27–31.

43 Swarzenski, Eine Handschrift (zit. Anm. 32), S. 11.



Abb. 11: Pfingstwunder. Mainzer Evangeliar, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13, fol. 97v, Mainz, Mitte des 13. Jahrhunderts

Epoche, dem Lektionar der Dominikanerinnen von Heilig Kreuz (Oxford, Keble College, MS 49, Abb. 12),[44] ist die bestimmende Entwicklungsrichtung hin zu ökonomischer Gestaltung zu erkennen. Das zeigt sich unter anderem in der weniger aufwendigen Modellierung der Gesichter und Gewandstrukturen, die im Verlauf der Entwicklung zunehmend durch einfache, weicher eingetragene Linien ersetzt wurde. Spezifische, schon in mittelrheinischen Arbeiten anzutreffende Elemente der Ornamentik wie die Palmettenreihen als Schaftzier und Motive wie blau-rosa Rahmen mit schwarzer Einfassung oder Möbel mit schlanken, oft paarweise angeordneten rundbogigen Nischen bilden hingegen Konstanten der Regensburger Buchmalerei, die kaum verändert wurden (Abb. 11, 13). Die Psalter aus Aldersbach und in Wien stehen mit ihren geraden, oft von einem Punkt ausstrahlenden Gewandfalten dem Lektionar besonders nahe und dürften wie dieses um 1260/70[45] oder nur wenig später entstanden sein (Abb. 12, 13, 14).[46] Der Psalter Clm 28320 wird um 1300 eingeordnet:[47] Die Linien verlaufen nun geschwungener und erfassen die Gewänder in modernerer, ganzheitlicher Weise (Abb. 15).

44 Malcolm B. Parkes: The Medieval Manuscripts of Keble College Oxford. London 1979, S. 227–241; Ralph Hanna: The Regensburg Lectionary at Keble College, Oxford, hg. von Yvonne Murphy / Gillian Beattie, Oxford 2018.

45 Fingernagel, Kat. 9 (zit. Anm. 35), S. 27.

46 Zu den Gründen für die Datierung siehe Suckale, Die Zeit der Gotik (zit. Anm. 34), S. 84.

47 Hernad, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), S. 18 (Clm 28320).



Abb. 12: Heiliger Stephanus; betende Nonne Dimut unterhalb der Initiale. Lektionar des Dominikanerinnenklosters Heilig Kreuz, Oxford, Keble College, MS 49, fol. 40v, Regensburg, um 1260/70



Abb. 13: Thronende Muttergottes und die Heiligen Drei Könige. Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2641, fol. 8r, Regensburg, um oder nach 1270

Hinsichtlich ihrer Entstehungsumstände sind die Psalter als Teil der gesamten Regensburger Handschriftengruppe zu behandeln. Hanns Swarzenski hat die ihm bekannten Werke, darunter das Lektionar und der Psalter aus Aldersbach (Abb. 12, 13), zunächst einer einzigen Werkstatt zugewiesen.[48] Mit dem Bekanntwerden weiterer Arbeiten, die 1987 in einer großen Schau präsentiert wurden, rückte man von dem Modell nur einer für den gesamten Zeitraum verantwortlichen Werkstatt ab. So vermutete Ellen J. Beer mehrere Ateliers mit einheitlichem stilistischen Gepräge.[49] Robert Suckale ging von einer führenden Werkstatt in der zweiten Jahrhunderthälfte aus und argumentierte, dass die Künstler arbeitsteilig-routiniert und, mit Blick auf die Psalterausstattungen, auf Vorrat für überregionalen Bedarf produzierten.[50] Für die Zeit um 1300 hielt er „eine Hauptwerkstatt, vielleicht eine Werkstättengruppe" für möglich.[51]

Suckale machte darüber hinaus auf die Rolle der Bettelorden aufmerksam, die sich 1221 bzw. 1229 in der Stadt niederließen und zum Wandel in der Regensburger Buchkultur beitrugen.[52] Diese Verknüpfung des Aufschwungs in der Buchmalerei mit den Bettelorden ist mit dem Hinweis relativiert worden, dass einzelne der in Regensburg illuminierten Handschriften für andere Klöster, zum Beispiel für die Benediktinerklöster Prüfening und St. Emmeram oder die Benediktinerinnen

48 Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften (zit. Anm. 8), S. 38.

49 Ellen J. Beer: Das 13. Jahrhundert. Regensburger liturgische Handschriften zwischen 1220 und 1260. In: Mütherich / Dachs (Hg.), Regensburger Buchmalerei (zit. Anm. 34), S. 59–68, bes. S. 63.

50 Suckale, Die Zeit der Gotik (zit. Anm. 34), S. 80.

51 Ebd., S. 82.

52 Ebd., S. 79 f.; Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 56.





des Klosters Hohenwart, bestimmt waren.[53] Doch der am häufigsten nachweisbare Erstbesitzer von entsprechend ausgestatteten Büchern war tatsächlich das Dominikanerinnenkloster Heilig Kreuz, das 1233 als erstes Frauenkloster des Ordens in Bayern gegründet wurde.[54] 1876 verkauften die Dominikanerinnen in einer finanziellen Notlage ihre Bibliothek, die damit weltweit verstreut wurde. Heute können nur noch vier im vorgestellten Stil illuminierte Bücher als ehemaliger Besitz des Klosters sicher identifiziert werden: das erwähnte Lektionar (Abb. 12), ein aus stilistischen Gründen um 1300 datierbares Kollektar (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28802),[55] eine um 1307 entstandene Abschrift der Statuten des Klosters (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ch 364, Abb. 16)[56] und das mit einem Martyrologium zusammengebundene Obituarium von Heilig Kreuz aus dem

Abb. 14: König David mit Harfe. Psalter, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1939, fol. 16r, Regensburg, um 1260/70

Abb. 15: Gefangennahme Christi. Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28320, fol. 24r, Regensburg, um 1300

53 Es handelt sich um Abschriften der Legenda aurea für Prüfening (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13029; Klemm, Die illuminierten Handschriften [zit. Anm. 6], S. 68 f.) und St. Emmeram (Clm 14034; Hernad, Die gotischen Handschriften [zit. Anm. 36], S. 15); ein Teilevangeliar und Evangelistar entstand für Hohenwart (Clm 7384; Klemm, Die illuminierten Handschriften [zit. Anm. 6], S. 62); siehe auch Sauer, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), S. 28.

54 Marianne Popp: Zur Geschichte des Klosters. In: Achim Hubel (Hg.): 750 Jahre Dominikanerinnenkloster Heilig Kreuz in Regensburg. Ausstellungskatalog, Regensburg, Diözesanmuseum, 22.7.–18.9.1983, hg. von Achim Hubel (u. a.), München / Zürich, 1983, S. 17–25, bes. S. 17.

55 Hernad, Die gotischen Handschriften (zit. Anm. 35), Kat. 4.

56 Raymond Dittrich: Thematischer Katalog der Musikhandschriften 15: Die Liturgika der Proskeschen Musikabteilung, Drucke und Handschriften der Signaturengruppe Ch. München 2010, S. 357; Suckale, Prænotatiunculae (zit. Anm. 34), S. 131, Anm. 5.



Abb. 16: Übergabe des Buches an die Dominikanerinnen. Konstitution des Dominikanerinnenkonvents Heilig Kreuz, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ch 364, fol. 13r, Regensburg, um 1307

frühen 14. Jahrhundert (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 772)[57]. Außerdem wird angenommen, dass die auf mehrere Sammlungen verteilten Einzelblätter eines Antiphonars ursprünglich zu einem Chorbuch der Dominikanerinnen in Regensburg gehörten.[58]

Wenn aus einem Kloster eine größere Anzahl stilistisch zusammengehörender illuminierter Handschriften überliefert ist, liegt die Vermutung nahe, dass diese im Haus geschrieben und mit Buchschmuck versehen wurden. Das gilt vor allem dann, wenn sich Texte darunter befinden, deren Funktion nicht unbedingt eine figürliche Ausstattung erfordert, wie das Martyrologium mit Obituarium oder die Statuten. Robert Suckale hat im Katalog zur Regensburger Ausstellung von 1987 jedoch die Beteiligung der Dominikanerinnen an der Ausgestaltung des Lektionars ausgeschlossen und die Deckfarbenmalerei in dieser Handschrift professionellen Künstlern zugeschrieben. Als Begründung führte er an, dass Nonnenarbeiten anders aussehen, allerdings ohne anzugeben, welche Art von Werken er vor Augen hatte.[59] In einem 2004 publizierten Beitrag zur Regensburger Buchmalerei des frühen 14. Jahrhunderts unterstrich er noch einmal, dass es für eine Maltätigkeit in den Regensburger Klöstern keine Anhaltspunkte gäbe.[60]

Diese Weichenstellung und die Zerstreuung der Bibliothek haben dazu beigetragen, dass die Möglichkeit einer Buchherstellung und damit verbundener Buchmalerei im Regensburger Dominikanerinnenkonvent nicht mehr ernsthaft diskutiert wurde, obwohl Suckale selbst auf ein wichtiges Argument für die Schreibtätigkeit der Nonnen aufmerksam gemacht hatte und ihnen auch ein buchmalerisches Werk zuwies: Ein Eintrag im Obituarium von Heilig Kreuz nennt Schwester Christina als Schreiberin des Buches: *O*[biit] *Soror Christina que scripsit hunc librum* (fol. 21r in Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 772). Auf fol. 111v des zugehörigen Martyrologiums ist eine mit *Christina* bezeichnete Nonne auf dem Rand unterhalb einer Miniatur mit der Geburt Mariens zu sehen.[61] Nach Suckale könnte es sich hierbei um eine Arbeit der Schreiberin handeln. Die einzige weitere Miniatur der Handschrift, die den Tod von Dominikus zeigt (fol. 206v), wies er jedoch ebenso wie die ornamentale Deckfarbeninitiale auf fol. 142v (Abschnitt zur Geburt Christi) demselben professionellen Atelier zu, das seiner Meinung nach in dieser Zeit auch die übrigen Handschriften für Heilig Kreuz ausstattete.[62] Im Katalog

57 François Avril / Claudia Rabel: Manuscrits enluminés d'origine germanique. Bd. 1: X^e–XIVe siècle. Unter Mitarbeit von Isabelle Delaunay, Paris 1995, Kat. 161.

58 Suckale, Die Zeit der Gotik (zit. Anm. 34), Kat. 71, S. 88 f.; ders.: The „Sweet Style" in Regensburg: An Addition to the Leaves from the Early Fourteenth-Century Antiphonary from the Dominican Convent of the Holy Cross. In: Jeffrey F. Hamburger (Hg.): *Piecing Together the Picture: Fragments of German and Netherlandish Manuscripts in Houghton Library*. Cambridge (Mass.) 2010 (Harvard Library Bulletin 21 [2010]), S. 45–52, bes. S. 45; für eine aktuelle Zusammenstellung der bisher aufgetauchten Fragmente siehe Online-Information der Morgan Library in New York zum Antiphonarfragment MS M. 870.

59 Suckale, Die Zeit der Gotik (zit. Anm. 34), S. 80.

60 Suckale, Prænotatiunculae (zit. Anm. 34), S. 134.

61 Abb. 161 bei Avril / Rabel, Manuscrits enluminés (zit. Anm. 57); Farbabbildung in: Les dominicaines d'Unterlinden. Bd. 1, Ausstellungskatalog, Kolmar, Musée d'Unterlinden, 10.12.2000–10.6.2001, S. 118.

62 Ebd., S. 90.

der illuminierten Handschriften deutscher Herkunft in der Bibliothèque nationale haben François Avril und Claudia Rabel zurecht eine unterschiedliche Autorschaft für die beiden Miniaturen im Martyrologium abgelehnt:[63] Farbigkeit, Figurentyp, technische Qualität und formale Eigenheiten stimmen so weitgehend überein, dass sich eine solche nicht begründen lässt. Das gilt auch für die Ausstattung der heute in Regensburg aufbewahrten Statuten, die unmittelbar an diese Miniaturen anzuschließen ist (Abb. 16).

Die Deckfarbenmalereien in den Psaltern weisen ausreichend gemeinsame Züge mit den als ursprünglicher Besitz von Heilig Kreuz gesicherten, jeweils zeitnah entstandenen Ausstattungen anderer Texte auf, um die Zuschreibung an dasselbe Atelier zu begründen (vgl. Abb. 13, 14 mit Abb. 12 und Abb. 15 mit 16). Der untergeordnete Buchschmuck jedoch, der überwiegend aus Fleuronnée-Initialen besteht, zeigt eine größere formale Bandbreite und voneinander mehr oder weniger unabhängige Motivzusammenstellungen. Eine Erklärung wäre, dass, ähnlich wie bei den Augsburger Psaltern, das Kopieren des Textes, die Rubrizierung und die weitere Ausstattung arbeitsteilig erfolgte und das Atelier in unterschiedlichem Umfang einbezogen wurde. Eine Untersuchung dieser Bestandteile des Buchschmucks steht jedoch noch aus.

Festzuhalten bleibt, dass es Argumente für eine hausinterne Anfertigung des illuminierten Martyrologiums und der Statuten aus Heilig Kreuz gibt und dass zunächst nichts dagegenspricht, dass Angehörige des Konvents auch die anderen für den eigenen Bedarf hergestellten Bücher mit den stilistisch übereinstimmenden Miniaturen und Ornamentinitialen versehen haben. Darauf, dass Nonnen für den eigenen Bedarf Bücher produzierten, ist bereits mehrfach hingewiesen worden;[64] dafür, dass sie im 13. Jahrhundert auch an der kommerziellen Buchherstellung – namentlich an der Anfertigung von Psaltern – beteiligt waren, bieten die oben erwähnten Statuten der Dominikaner einen Beleg.

Psalterherstellung in der Stadt

Im Zusammenhang mit illuminierten Psaltern des 13. Jahrhunderts aus Mitteleuropa wurde immer wieder auf den unterschiedlichen künstlerischen Anspruch der Ausstattungen hingewiesen.[65] Für die Niederlande sieht die Überlieferungssituation ähnlich aus, und Judith Oliver, die sich in ihrer Untersuchung zur spätmittelalterlichen Buchmalerei in der Diözese Lüttich auf illuminierte Psalter stützte, äußerte die Vermutung, dass ein Teil dieser Produktion nicht von ausgebildeten Buchmalern, sondern von Amateurkünstlern stammt, von mehr oder weniger ge-

63 Avril / Rabel, Manuscrits enluminés (zit. Anm. 57), S. 183.

64 Zum Beispiel Christa Bertelsmeier-Kierst: Beten und Betrachten – Schreiben und Malen. Zisterzienserinnen und ihr Beitrag zum Buch im 13. Jahrhundert. In: Anton Schwob / Karin Kranich-Hofbauer (Hg.): Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter. Das Skriptorium der Reiner Mönche. Bern 2005, S. 163–177; eine reiche Zusammenstellung zur Kunstproduktion in Nonnenklöstern bietet auch der Ausstellungskatalog Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Essen, Ruhrlandmuseum / Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 19.3.–3.7.2005.

65 Zum Beispiel Klemm, Die illuminierten Handschriften (zit. Anm. 6), S. 13, 130.

übten Laien.[66] Dies scheint auch für zahlreiche der im deutschsprachigen Raum entstandenen Werke eine plausible Möglichkeit zu sein: Die stilistischen Merkmale der Buchmalereien würden dann weniger die Schulung eines Künstlers verraten, sondern durch das verwendete Vorlagenmaterial den Radius der städtischen Bürgerschaft dokumentieren.

Daneben sind jedoch auch die ersten Ansätze einer ortsfesten, kommerziell ausgerichteten Buchmalerei erkennbar, die dank Ausbildung und Austausch ein lokalspezifisches Gepräge zeigt. Die in wesentlichen Kriterien voneinander abweichenden Profile der Werkgruppen aus Augsburg und Regensburg legen nahe, dass die organisatorischen Voraussetzungen hierfür unterschiedlich waren. Obwohl beide zu den umfangreichsten und am deutlichsten stilistisch abgrenzbaren mitteleuropäischen Psalterproduktionen des 13. Jahrhunderts gehören, sind sie sowohl zahlenmäßig als auch hinsichtlich Einheitlichkeit und Stringenz ihres Erscheinungsbildes weit entfernt von den häufig als Modell für frühe kommerzielle Buchmalerei herangezogenen illuminierten Bibeln und Rechtshandschriften aus den Universitätsstädten Paris und Bologna. Es ist deshalb davon auszugehen, dass ihre Anfertigung anders verlief. Die oben zitierte Anmerkung des Trierer Generalkapitels der Dominikaner von 1249 deutet in eine mögliche Richtung:[67] Nonnen und andere Frauen waren im 13. Jahrhundert als Schreiberinnen in die gewerbliche Buchherstellung involviert, und damit liegt es nicht fern, dass sie auch an der Buchausstattung beteiligt waren und die dafür notwendige Übung oder Ausbildung besaßen. Durchaus ähnlich den universitären Buchproduktionen, scheinen sich im Umfeld eines spezifischen Bedarfs Herstellungsformen für illuminierte Handschriften entwickelt zu haben, die diesen decken konnten. Im Fall der Psalter für eine städtische Klientel hing dieser Bedarf mit den Niederlassungen der Bettelorden zusammen, die zur Ausbreitung der Andachtsbücher beigetragen haben. Die weiblichen Angehörigen des Ordens kommen als kommerziell, für unterschiedliche Auftraggeber und auf einem adäquaten Niveau tätige Buchmalerinnen in Frage. Eine auf lokale Verhältnisse bezogene Quelle, die aber illustriert, was im 13. Jahrhundert möglich war, ist das Schwesternbuch der Oetenbacher Dominikanerinnen in Zürich. Dort wird berichtet, dass Ita von Hohenfels bei ihrem Eintritt in das Kloster drei „junkfrawen" mitbrachte, „der kond eine schreiben und luminieren, die andre malen, die dritt würken ... Also schribent si und ander swester, dass von luminieren und schreiben alle jar aus der schreibstuben gieng X mark".[68] Die Fertigkeit, Bücher auszustatten,

66 Judith Oliver: Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liège (c. 1250–c. 1330). Löwen 1988, S. 22, S. 22.

67 Zit. Anm. 31.

68 Heinrich Zeller-Werdmüller / Jakob Bächtold: Die Stiftung des Klosters Oetenbach und das Leben der seligen Schwestern daselbst. Aus der Nürnberger Handschrift. Zürcher Taschenbuch 12 (1889), S. 213–276, bes. S. 231 f. Der Eintritt muss zwischen der Gründung des Klosters in den 30er Jahren des 13. Jahrhunderts und der Umsiedlung 1285 erfolgt sein. Die Zuverlässigkeit des Berichtes ist angezweifelt worden, da das Schwesternbuch nur in einer von dem dominikanischen Ordenschronisten Johannes Meyer bearbeiteten Abschrift des 15. Jahrhunderts überliefert ist (hierzu mit Hinweisen auf entsprechende Literatur: Cordula M. Kessler: Gotische Buchkultur. Dominikanische Handschriften aus dem Bistum Konstanz. Berlin 2010, S. 43). Warum Meyer die kommerzielle Schreibarbeit und Buchmalerei der Dienerinnen einer Gräfin als Bettelordensideal für Dominikanerinnen des 15. Jahrhunderts erfunden haben sollte, ist jedoch schwer erklärbar, und

zu „illuminieren“, war demnach neben anderen Handarbeiten sowohl außerhalb als auch innerhalb von Klöstern zu erlernen, und anscheinend auch im höfischen Milieu.[69]

Bildrechte: Abb. 1, 6, 9, 10, 13, 15: München, Bayerische Staatsbibliothek; Abb. 11: Aschaffenburg, Hofbibliothek; Abb. 2: Augsburg, Universitätsbibliothek; Abb. 3: Baltimore, The Walters Art Museum; Abb. 4: Nürnberg, Stadtbibliothek; Abb. 5: Dublin, Chester Beatty Library; Abb. 7, 8: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Abb. 12: Oxford, Keble College; Abb. 14: Wien, Österreichische Nationalbibliothek; Abb. 16: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek.

man darf vielleicht doch davon ausgehen, dass er diese Stelle nicht überarbeitet hat und der Bericht den tatsächlichen Gegebenheiten nahekommt.

69 Kessler, Gotische Buchkultur (zit. Anm. 68), S. 41–43; Wolfram Schneider-Lastin: Literaturproduktion und Bibliothek. In: Urs Amacher (Hg.): Die Dominikaner und Dominikanerinnen in der Schweiz. 2 Bde., Basel 1999 (Helvetia Sacra IV/5), S. 1029–1036.

STELLA PANAYOTOVA

Close-up: Illuminators' Materials and Techniques*

Introduction

Most painting materials used by thirteenth-century illuminators are those found in manuscripts, polychrome sculpture, panel and wall painting throughout medieval and Renaissance Europe.[1] They include gold and silver; lead white; carbon, bone and iron-gall blacks. The three main blues were ultramarine made of the semi-precious lapis lazuli imported from the Middle East, the mineral azurite mined in Central Europe and indigo;[2] Egyptian blue features in a few early medieval examples;[3] smalt, ground blue glass, is found in manuscripts from the early 1400s.[4] Yellows were obtained from organics, earths, ochres, arsenic-based pigments (orpiment, realgar), and lead-tin yellow adopted from the glass and ceramics industries in painting and illumination in the 1300s. The standard green was the copper-based verdigris, followed by vergaut (a blue-yellow mixture of indigo and orpiment), sap green from plants, green earth and (from the 1300s) malachite. The favourite reds were red lead and vermilion, synthetic versions of the naturally occurring minium and cinnabar. Reds were also extracted from the madder plant grown in Europe or from Brazilwood imported from Asia before it was transplanted in the New World. Costly red dyes were made from insects: kermes from the Eastern European beetle; lac from the resin formed around tree insects in South-East Asia; and cochineal imported from the Americas after 1500. The Tyrian purple extracted from the Mediterranean *Murex* mollusc or the whelk living off the British shores have rarely

* I thank the Zeno Karl Schindler Foundation and the AHRC for supporting the research presented here, and the following colleagues for welcoming the analyses of manuscripts in their care: Dr Nicolas Bell, Trinity College, Cambridge; Dr Mark Nicholls and Kathryn McKee, St John's College, Cambridge; Dr Christopher de Hamel, Dr Alexander Devine and Dr Anne McLaughlin, Corpus Christi College, Cambridge; Dr Suzanne Paul, Jim Bloxam and Maciej Pawlikowski, Cambridge University Library; Dr Giles Mandelbrot and Fiona Johnston, Lambeth Palace Library, London; Dr Charlotte Denoël, Bibliothèque nationale de France, Paris.

1 Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics, ed. by Robert Feller / Ashok Roy / Elisabeth Fitzhugh, 3 vols., Washington, D. C. / London 2012.

2 Indigo and woad, obtained from the *Indigofera* and *Isatis* plants grown in India and Europe respectively, are chemically identical and used as synonyms. The more familiar term indigo is used here, although woad was a likelier source in European manuscripts.

3 For the most plentiful use in a Western manuscript found to date, with an overview of other occurrences, see Stella Panayotova / Paola Ricciardi: Painting the Trinity Hrabanus. Materials, techniques and methods of production. In: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 16/2 (2018), pp. 227–261.

4 For the earliest European use of smalt as paint identified to date, see Stella Panayotova / Paola Ricciardi: Masters' secrets. In: Colour. The Art and Science of Illuminated Manuscripts, ed. by Stella Panayotova, London / Turnhout 2016, pp. 118–161, here pp. 123, 287.

been identified in manuscripts.[5] Plants like turnsole (folium) or elderberry and the lichen orchil were cheap sources of purple.

These materials are known from artists' treatises and recipe collections on which many surveys rely. This one focuses on colourants identified in some 300 manuscripts (*c.* 850–*c.* 1550) analysed by the Fitzwilliam Museum's MINIARE project.[6] Among them are fifty thirteenth-century examples – from England (18), France (14), Italy (8), Germany (6), Flanders (2) and the Meuse region (2); all richly illuminated, they offer as full a characterisation of the 1200s palette as possible at present.[7] In addition to surveying the materials, we shall discuss how artists used them. We shall consider whether choices of particular pigments or techniques could clarify artistic collaboration, desire for specific visual effects or experience with media other than illumination.

Illumination and tinted drawing

The skills of thirteenth-century artists are evident in the different effects they achieved by using the same pigments for full illumination and tinted drawing. Let us look at two volumes made *c.* 1255–1260 in Westminster for the English royal family. Our fully illuminated example is the Trinity Apocalypse, probably intended for Henry III's queen Eleanor of Provence (pl. 1a).[8] The example of tinted drawing is the Life of St Edward the Confessor, likely commissioned by Henry and Eleanor as a wedding gift for their daughter-in-law Eleanor of Castile upon her arrival in England in 1255 as the wife of the future Edward I (pl. 1b).[9] The dominant pigments in both volumes are ultramarine blue, verdigris green, vermilion red and organic pink, but their varying amounts and saturations produced the bold appearance of the Trinity Apocalypse and the delicate quality of St Edward's Life.[10]

Full illumination and tinted drawing could coexist within the same volume. The Lambeth Apocalypse made before 1267 for Eleanor de Quincy, Countess of Winches-

5 Cheryl Porter / Maurizio Aceto et al.: Looking for Lichen, Fooled by Folium and Tricked by Tyrian. In: Manuscripts in the Making. Art and science. Vol. 2, ed. by Stella Panayotova / Paola Ricciardi, London / Turnhout 2018, pp. 64–77.

6 Non-invasive analysis was undertaken by the Museum's Research Scientist, Dr Paola Ricciardi, and three Schindler-MINIARE Fellows: Dr Giulia Bertolotti (2014/15), Dr Lucía Pereira-Pardo (2015/16) and Dr Anna Mazzinghi (2018). It involved visible and near-infrared imaging, optical microscopy, reflectance spectroscopy in the ultraviolet, visible, near- and shortwave-infrared range (FORS) and X-ray fluorescence spectroscopy (XRF). In addition, Raman spectroscopy was performed on several manuscripts with Prof. Andrew Beeby (University of Durham) and Dr Catherine Nicholson (Northumbria University).

7 See table.

8 Cambridge, Trinity College, MS R.16.2; https://www.trin.cam.ac.uk/library/wren-digital-library/. The Trinity Apocalypse, ed. by David McKitterick, London / Toronto 2005.

9 Cambridge University Library, MS Ee.3.59; https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-EE-00003-00059/1. Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of the Collection in Cambridge University Library, ed. by Paul Binski / Patrick Zutshi, Cambridge 2011, no. 110.

10 For the full palette in both volumes see the case studies in The Art and Science of Illuminated Manuscripts: A Handbook, ed. by Stella Panayotova, London / Turnhout 2020.



pl. 1a: Trinity Apocalypse. Westminster, c. 1255–1260. Cambridge, Trinity College, MS R.16.2, fol. 28r



pl. 1b: *La Estoire de Seint Aedward le Rei*. Westminster, c. 1255–1260. Cambridge University Library, MS Ee.3.59, fol. 4r



pl. 1c: Lambeth Apocalypse. London, c. 1260–1267. London, Lambeth Palace Library, MS 209, fol. 1v

ter, contains full illuminations, tinted drawings and images combining both techniques (pl. 1c).[11] Nigel Morgan suggested that the artists who provided the fully painted miniatures (his style I) trained those responsible for the tinted drawings (his style II). The technical analysis supports this hypothesis, highlighting the complexities of artistic collaboration.[12] The palette is consistent throughout the volume, regardless of technique. The blue grounds and frames of all miniatures are painted with ultramarine of the same grade likely procured as a single batch and applied by assistants in a single campaign. Yet, variations in the choice of red and blue pigments in the main images indicate individual preferences and correspond to the quire structure. Quires 2 and 3 differ from all others in having red lead as the only red pigment and ultramarine (of a different type/grade from that used in backgrounds and frames) as the main blue, with indigo reserved for small details and blue-grey areas. Quires 8 and 9 contain vermilion only and, together with quires 5, 6 and 7, employ only indigo in blue areas. Quires 5, 6 and 7 contain red lead and vermilion. Quire 1 uses both reds and both blues. These differences reveal the large number of artists involved in the Lambeth Apocalypse and indicate that they were not operating as workshop members. Their specific pigment choices, separate contributions to some quires and collaboration on others suggest that independent professionals were recruited for this prestigious project.

An expanding palette and new theories of colour

Most thirteenth-century manuscripts display four main colours set against gold grounds and often paired: dark blue with salmon pink and green with red. In the examples studied here they have been identified as ultramarine or azurite, organic pink, verdigris and red lead or vermilion. These dominant hues are contrasted with small carbon-black or lead white areas and rare yellow details (organic, earth or orpiment). Several pigments were often used for different shades of the same hue within a manuscript.[13]

From *c.* 1250, the standard colour scheme was extended with new hues: brown, grey and purple. This development began in a small number of deluxe manuscripts. Some, including the Trinity and Lambeth Apocalypses (pl. 1a, 1c), were produced in London in the 1250s and 1260s. Others were made in Paris, notably the royal Psalters commissioned in the 1260s by St Louis[14] (pl. 2a) and his sister Isabelle (pl. 2b, c).[15]

---

11 London, Lambeth Palace Library, MS 209. Nigel Morgan / Michelle Brown: The Lambeth Apocalypse, London 1990.

12 See the case study in Panayotova, Handbook (cit. n. 10).

13 In an English Bestiary of the 1220s red lead, red earth and vermilion provided different red tones. Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 254. Francis Wormald / Phyllis Giles: A Descriptive Catalogue of the Additional Manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Cambridge 1982, pp. 178–184. See table for this and further examples.

14 Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10525; gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447877n. Harvey Stahl: Picturing kingship. History and Painting in the Psalter of St Louis, University Park, PA 2008. Patricia Stirnemann / Marcel Thomas: Der Psalter Ludwigs des Heiligen. Graz 2011. Alison Stones: Gothic Manuscripts 1260–1320. Part I, vol. 2, London / Turnhout 2013, cat. no. I–11.

15 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 300; www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/.



pl. 2a: Psalter of St Louis. Paris, c. 1265–1270. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10525, fol. 76r





pl. 2b-c: Psalter-Hours of Isabelle of France. Paris, c. 1265–1270. Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 300, fols. 177v (b), 220r (c)

The broadening of the palette coincided with developments in theories of colour, light and vision underway in Paris and Oxford by mid-century that gave rise to a new discipline. Optics (*perspectiva*) emerged *c.* 1260–1300 as a synthesis of Greco-Roman, Arabic and early Christian concepts, and became part of the curriculum in arts faculties across Europe.[16] Its proponents revised the Aristotelian linear scale of seven colours and extended it with infinite gradations of hues. Condensed in popular manuals, encyclopaedias, vernacular literature and sermons, optics spread beyond university circles. The perspectivists included members of the mendicant orders who dominated the laity's spiritual life by mid-century. Optical ideas may have intrigued St Louis and his sister Isabelle, who had Dominican and Franciscan confessors, or the likely patron of the Trinity Apocalypse, Eleanor of Provence, who enjoyed close contacts with the Oxford Franciscans. It is inconceivable that artists, especially those working for learned patrons, remained unaware of the new concepts about colour.[17] Their images reveal more than awareness – they contributed

Stones, Gothic Manuscripts (cit. n. 14), cat. no. I–13. Stella Panayotova: A Royal Prayer Book. Artistic Collaboration in the Psalter-Hours of Isabelle of France. In: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 16/3 (2018), pp. 309–343.

16 David Lindberg: Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler, Chicago 1976. Katherine Tachau: Vision and Certitude in the Age of Ockham. Leiden 1988.

17 Charles Parkhurst: Roger Bacon on Color. In: The Verbal and the Visual, ed. by Karl-Ludwig Selig / Elizabeth Sears, New York 1990, pp. 151–201. Stahl, Picturing Kingship (cit. n. 14), pp. 128–130. Stella Panayotova: Colour Theory, Optics and Manuscript Illumination.

to the new developments. To create nuanced shades of the same hue artists employed it in varying saturations or grades; for instance, ultramarine ash, lapis lazuli's cheapest grade, offered shades of light blue, grey or violet. They also enriched their palette with mixtures, mobilising technical skill and artistic ingenuity to create real gradations of colour that the perspectivists proposed theoretically.

Mixtures and layers

Apart from the common addition of lead white to vary a pigment's tone, binary combinations enriched the palette with other hues, such as green or purple achieved with blue-yellow or blue-red mixtures. In a Parisian Bible of *c.* 1250–1270 ultramarine was used pure in deep blue areas and mixed with azurite in green-blue passages.[18] In the Bird Psalter probably made in the Midlands *c.* 1285–1290,[19] ultramarine and azurite were juxtaposed or layered on the same page. The more affordable azurite often replaced or adulterated the costly ultramarine. Yet, the profusion of the latter in the Parisian Bible and the Bird Psalter,[20] and the distinct hues resulting from its blending or layering with azurite suggest aesthetic aims rather than financial concerns behind their combined use in these two volumes.

Binary mixtures aside, thirteenth-century artists employed complex ones. They did so to create a range of shades even for hues that could be obtained from one or two common pigments. The black in a Bolognese Bible of *c.* 1260 is a mixture of earth, red lead, verdigris and bone black.[21] In a Liège Psalter of the 1280s grey areas blend azurite, ultramarine, lead white and bone black.[22] In Isabelle's Psalter-Hours grey areas have various combinations of carbon black, earth, indigo, ultramarine, lead white and organic red; brown fabrics contain indigo, red lead, organic red and lead white; purple draperies blend ultramarine, organic red, led white and gypsum, and are shaded with indigo. William de Brailes, documented in Oxford *c.* 1230–1260, combined four or more pigments to create nuanced tones of black, brown, tan, red, green or yellow in the leaves he painted for a Psalter *c.* 1230–1250.[23]

In: Panayotova, Colour (cit. n. 4), pp. 304–315. Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, ed. by Herbert Kessler / Richard Newhauser, Toronto 2018.

18 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1060–1975. Wormald / Giles, Catalogue (cit. n. 13), pp. 597–601.

19 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 2–1954. Widely considered a gift for Margaret of Holland, bride-to-be of Edward I's son Alphonso who died shortly before the wedding in 1284, the Psalter has also been associated with the wife or daughter of Gruffydd ap Gwenwynwyn (d.1286/7), Edward I's Welsh ally. Wormald / Giles, Catalogue (cit. n. 13), pp. 475–479. Nicholas Rogers: The Original Owner of the Bird Psalter (forthcoming).

20 Ultramarine was used even for their penwork initials and blue script.

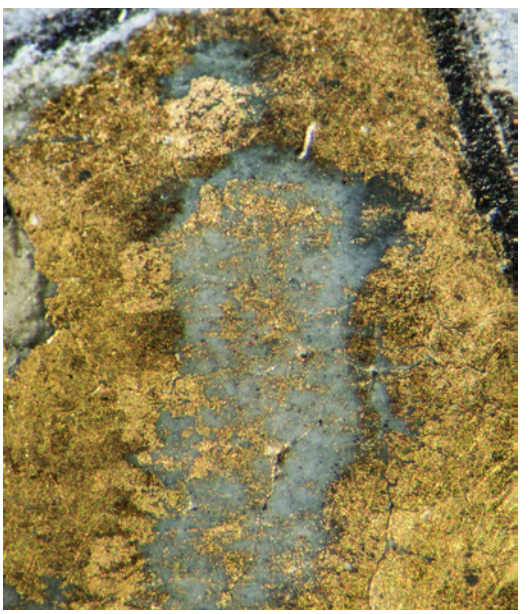
21 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1056–1975. A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Part 2, ed. by Nigel Morgan / Stella Panayotova / Suzanne Reynolds, London / Turnhout 2011, no. 165.

22 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 288. A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Part 1, ed. by Nigel Morgan / Stella Panayotova, London / Turnhout 2009, no. 147.

23 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 330. Nigel Morgan: Leaves from a Psalter by William de Brailes, London 2012. See table.







pl. 3: Christ in Majesty (a) with photomicroscopy details of flesh tones (b) and indigo-coloured bole (c). Paris, c. 1270–1280. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting Fr. 1

In the Trinity Apocalypse, a variety of earths and ochres were blended with organic dyes, red lead, vermilion, orpiment, ultramarine, carbon black, lead white, chalk or gypsum to extend the palette with colours ranging from yellow and pink to brown and purple.

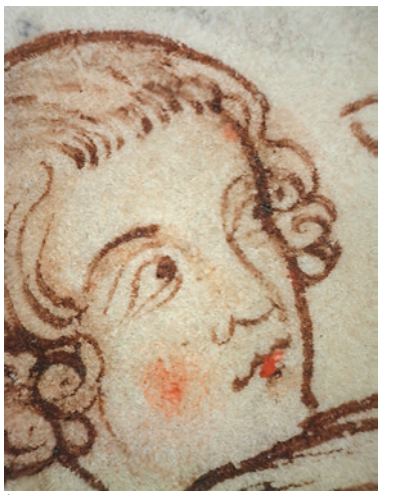
As well as real mixtures, thirteenth-century artists created optical ones by juxtaposing or layering pigments to be blended in the viewer's eye. The most advanced examples appear in drapery and flesh tones.

Flesh painting – individual choices or evolution?

Most manuscripts display two basic flesh-painting techniques that use the bare parchment or lead white for flesh tones. They could be elaborated on with mixtures: one of the artists in Isabelle's Psalter-Hours added a small amount of vermilion to the lead white creating a more natural flesh tone; in St Louis' Psalter the Saul Master added organic red instead, giving his protagonists pink faces.[24] Others combined real and optical mixtures. Christ's flesh in a Parisian miniature of the 1270s

24 Panayotova, Prayer book (cit. n. 15).


a

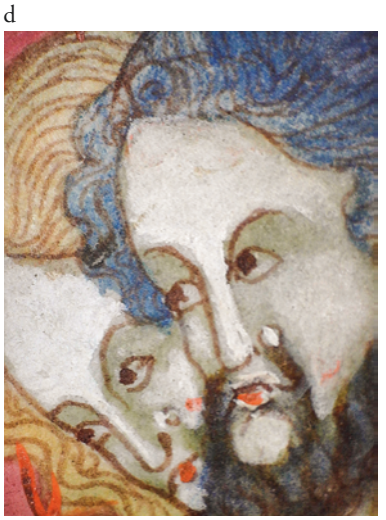

b

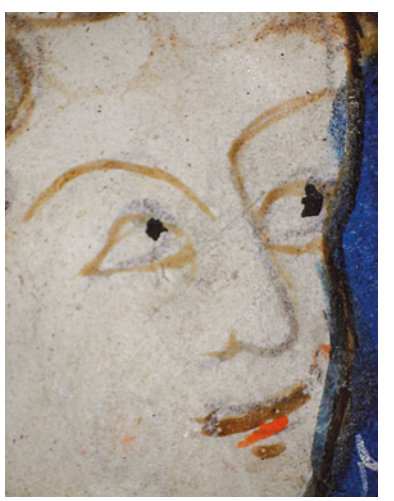

c


d


e


f


g


h


i

pl. 4: Photomicroscopy details of flesh tones in Cambridge University Library, MS Ee.3.59, fols. 8v (a), 24r (b), 30v (c); London, Lambeth Palace Library, MS 209, fols. 11r (d), 22r (e), 48r (f); Cambridge, St John's College, MS K.26, fols. 4v (g), 11r (h), 20v (i)



pl. 5: Photomicroscopy details of flesh tones in Fitzwilliam Museum, MS McClean 201.9m, Northern Italy, c. 1200–1250 (a); MS 1056–1975, fol. 434v, Bologna, c. 1260 (b); MS McClean 10, fol. 4v, Venice, c. 1275–1300 (c); MS McClean 201.11d, Perugia, c. 1300 (d)

(pl. 3a) was painted with traces of ultramarine mixed into the lead white and glazed with a transparent organic film, creating a cool, glowing tone (pl. 3b).[25]

Variations on the bare parchment technique, occasionally accompanied by the lead white technique, feature in the Life of St Edward, the Lambeth Apocalypse and a cycle of miniatures painted in England in the 1270s and bound with a fourteenth-century Psalter.[26] Some of the artists working on these manuscripts shaded the parchment with thin washes of brown (earth or diluted iron-gall ink), green (earth), red (earth, red lead or vermilion) or blue (ultramarine or indigo); added lead white highlights; and blushed cheeks and lips with red lead or vermilion (pl. 4). The varying materials, techniques and levels of execution signal the number of hands involved in these volumes. Instead of using thin washes or solid lead white Italian artists usually shaded the parchment with strong ultramarine or azurite or applied flesh-coloured mid-tones (lead white with vermilion and earth); modelled with brown earth and red (vermilion, red lead or earth); and added thick lead white highlights (pl. 5).

A few illuminators went further, using complex layers in a painterly manner. Among the earliest examples is the Peterborough Psalter of the 1220s (pl. 6a).[27] Christ's face in the *Crucifixion* has a green base (perhaps verdigris), covered with a pink flesh tone (vermilion and lead white), shaded with light brown earth and highlighted with thick lead white brushstrokes; the facial features are defined with carbon black; the lips and cheeks are blushed with vermilion. The image of St Peter from a Gradual painted in Umbria *c.* 1250–1275 is particularly impressive (pl. 6c).[28] A green-blue base is covered with a flesh-tone compound of lead white, brown earth and vermilion, and modelled with layers of the same materials. The hair and beard

25 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting Fr.1. Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 76.

26 Cambridge, St John's College, MS K.26. Nigel Morgan: Early Gothic manuscripts II, 1250–1285. London 1988 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV.), no. 179.

27 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 12; www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/. Nigel Morgan: Early Gothic manuscripts I, 1190–1250. London 1982 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles IV.), no. 45.

28 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean 201.9a. Morgan / Panayotova / Reynolds, Catalogue (cit. n. 21), no. 271.



a b c d

pl. 6: Photomicroscopy details of flesh tones in Fitzwilliam Museum, MS 12, fol. 12r, Peterborough, c. 1220–1225 (a); MS McClean 201.9a, Umbria, c. 1250–1275 (c); MS 36–1950, 23v (b), 86r (d)

combine azurite and lead white with light brown and grey-green modelling. The multiple layers, thickly applied with directional brushstrokes create a highly textured effect, as if the artist were sculpting with paint.

The images of Christ and St Peter echo the so-called Byzantine flesh painting technique.[29] It involved applying an underlayer of green earth, leaving parts of it visible as shadows, covering the rest with a flesh-tone mixture and modelling this with further shading and highlights. Masterful examples feature alongside free interpretations in a Psalter made in Breslau *c.* 1260–1265.[30] At least seven artists were recruited from Saxony, Thuringia, Franconia and Bohemia to work on it alongside a Venetian painter-illuminator, the Master of Giovanni da Gaibana. His exquisite faces have a base of green earth; a smoothly blended pink flesh tone (lead white and vermilion); features outlined in red (earth or organic) and moderated with carbon black, brown earth and lead white; vermilion shading and lead white highlights (pl. 6b). The Central European artists followed the same steps, but replaced the green earth underlayer with ultramarine or indigo and did not blend the layers into smooth complexions (pl. 6d). These and other variations in palette, technique, style and iconography indicate that the Breslau Psalter was illuminated by independent artists, not workshop members.

The painting of flesh could be key to an artist's signature style. The varying pigments and methods employed across thirteenth-century Europe indicate that there was neither an established cannon nor a linear evolution in flesh painting.

29 Nancy Turner: 'Incarnation' Illuminated. In: Panayotova, Colour (cit. n. 4), pp. 271–279.

30 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 36–1950; www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/. Stella Panayotova / Nigel Morgan / Paola Ricciardi: The Breslau Psalter. Luzern 2018.

Drapery modelling

Though not universally embraced either, the modelling of drapery to evoke the three-dimensional human form developed gradually as the 1200s progressed. Those artists who engaged with naturalistic modelling created the first three-dimensional figures in Parisian manuscripts of the 1260s, probably in response to the new sculpture style from the 1240s onwards[31] as well as the optical ideas mentioned above.[32] Among the earliest examples are the Psalters made for Louis IX and Isabelle. Each reveals the complex dynamics of the new development: draperies painted with the same materials are modelled in varying degrees by artists of different inclinations or generations.

Only two of the four masters in Isabelle's volume created convincing illusions of three-dimensional form and movement.[33] Blue, grey, pink, orange, purple and violet draperies are shaded with glazes or saturated passages of the base pigment, and highlighted in mixtures of the same with increasing proportions of lead white (pls. 7a–d). Master C's palette is the most extensive and nuanced in the volume, often juxtaposing several tones of the same hue or modelling in contrasting colours (pls. 2b, 7a–c). Master D's palette is more saturated, featuring an intense purple mixture of ultramarine, organic red and lead white, shaded with indigo (pls. 2c, 7d). His rendering of drapery is the most advanced in the manuscript, with gradations of colour that lend remarkable plasticity to the figures. Master D probably belonged to the younger generation of Parisian artists who would develop the painterly modelling of drapery to the full as the century drew to an end. The same applies to the Saul Master in St Louis' Psalter.[34] He painted the most compelling three-dimensional figures, using glazes and smooth blends of graded hues (pls. 7f–h). The only other artist in St Louis' Psalter who made a similar use of glazes was Master C of Isabelle's Psalter (pl. 7e); another contributor employed an impasto-like technique to create textured fabrics (pl. 7i).[35]

The destruction or unsympathetic restoration of Parisian monumental painting has left little evidence of the new modelling technique outside manuscripts. The only contemporary example to avoid drastic over-painting is the Westminster Retable made *c.* 1259–1269 for Henry III's newly rebuilt Westminster Abbey and demonstrating the mastery of the new medium in England.[36] Despite the Retable's standard palette, the figures are painted with unprecedented plasticity thanks to the skilled application of glazes and the slow-drying oil medium (linseed oil).[37]

---

31 Nigel Morgan: Aspects of Colour in English and French Manuscript Painting of the Late 13th Century. In: Europäische Kunst um 1300, ed. by Elisabeth Liskar, Vienna 1986, pp. 111–116. Stahl, Picturing kingship (cit. n. 14), pp. 86, 116–126. Nigel Morgan: Modelling in Manuscript Painting *c.* 1050–*c.* 1500. In: Panayotova, Colour (cit. n. 4), pp. 221–228.

32 See n. 17.

33 Panayotova, Prayer book (cit. n. 15).

34 Stahl, Picturing Kingship (cit. n. 14), pp. 74–77.

35 See the case study on the royal Psalters in Panayotova, Handbook (cit. n. 10).

36 The Westminster Retable. History, Technique, Conservation, ed. by Paul Binski / Ann Massing, Cambridge / London 2009.

37 The palette consists of lead white, carbon black, ultramarine, verdigris, red lead, vermilion, organic red (lac), red and yellow earths. Marie Louise Sauerberg et al.: Materials and Techniques. In: Binski / Massing, Retable (cit. n. 36), pp. 233–251.



pl. 7: Photomicroscopy details of drapery modelling in Fitzwilliam Museum, MS 300, fols. 191v (a), 207v (b), 212v (c), 220r (d) and Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10525, fols. 26r (e), 29v (f–g), 76r (h), 85v (i)



pl. 8: Photomicroscopy details of drapery modelling in Lambeth Palace Library, MS 209, fols. 3r (b), 30r (a), 40r (c), 41r (d), 43r (e)

The Retable belongs to a group of artefacts painted in the new technique at Westminster in the 1260s.[38] Foremost among them is the Douce Apocalypse of *c*. 1265–1270, but it has not received a technical study yet.[39] Its contemporary, the Lambeth Apocalypse, features a palette slightly richer than that of the Retable[40] as well as layered modelling and glazes. Pink draperies are built with different saturations of the same organic dye: mixed with varying amounts of lead white or gypsum it offers a range of opaque pinks for the base, mid-tones and highlights; in its saturated state it provides semi-translucent glazes in folds (pl. 8a). Ultramarine draperies are glazed with indigo creating effects similar to those in St Louis' Psalter (pls. 7g, 8b). Fabrics painted with indigo display gradations from thin washes (with the parchment showing through as highlights) to thick layers with 'furry' texture or highly reflective surfaces achieved by mixing saturated indigo with coarsely ground gypsum (pls. 8c–e). The red glaze over the gold leaf to be discussed below is either kermes or, as in the Westminster Retable, lac.

The spread of gradational modelling in England is evident in the miniatures of the 1270s prefacing the St John's Psalter (pl. 9).[41] Their mannered poses and drapery derive from manuscripts made in London and Oxford in the 1260s, while their

38 Binski / Massing, Retable (cit. n. 36), pp. 16–44, esp. 30–35.

39 Oxford, Bodleian Library, MS Douce 180. Nigel Morgan: The Douce Apocalypse. Oxford 2007.

40 In addition to the colourants found on the Retable, the Lambeth Apocalypse contains indigo and brown earth.

41 See n. 26. Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 63.



pl. 9: God expelling Cain. England, c. 1270–1280. Cambridge, St John's College, MS K.26, fol. 6v

large-scale figures suggest experience with monumental painting. The three quires occupied by the miniatures were completed by a main artist and an associate who largely shared the same palette, though each of them expanded it with additional pigments of his own choice. The main artist completed quire 1 (fols. 3r–10v). The associate illuminated quire 2 (fols. 11r–18v), with occasional intervention from the lead artist who designed some of the miniatures. Quire 3 (fols. 19r–25v) was designed largely by the main artist, but coloured by him and the associate. The palette features three blues: ultramarine, indigo and azurite. Both artists favoured azurite in blue draperies modelled with strong contrasts between folds and highlights. Fabrics painted with organic pink, though more subtle, still convey volume and plasticity.

The work of Master Honoré represents the full development of painterly modelling in Parisian illumination by the early 1290s (pl. 10). In a copy of *La Somme le roi* probably made *c.* 1290–1295 for Philip IV of France and his queen, Honoré layered pigments in varying saturations, employed glazes and shaded some colours with alternative hues, for instance verdigris with indigo (pl. 12g).[42]

42 For analytical results on two of the miniatures (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MSS



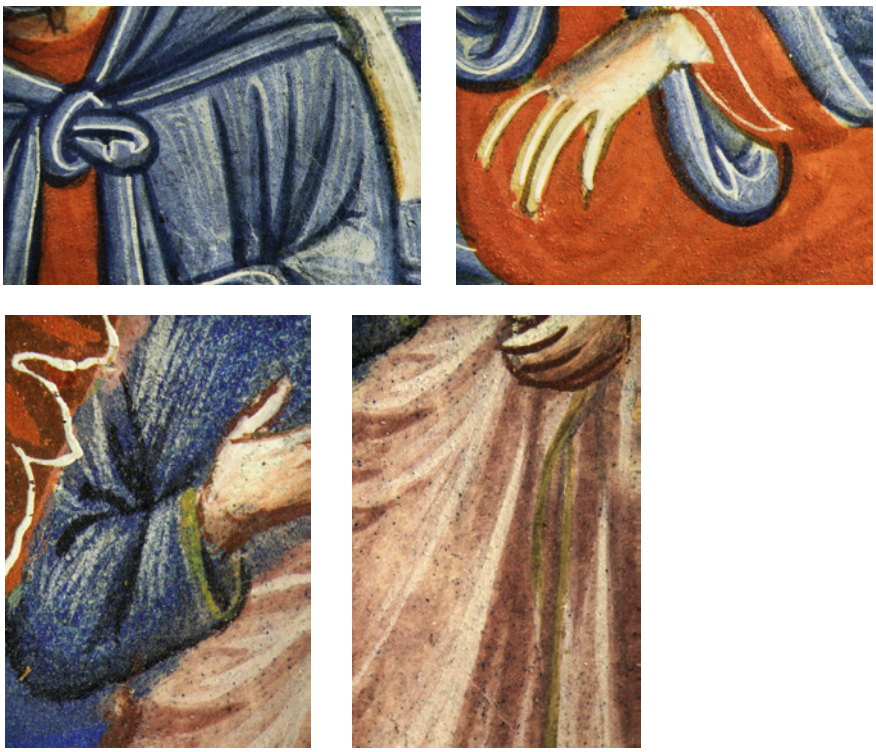
pl. 10: Master Honoré, miniature from *Somme le roi.* Paris, c. 1290–1295. Fitzwilliam Museum, MS 368

Honoré's work is contemporary with the earliest extant Italian examples of three-dimensional modelling: the frescoes painted by Pietro Cavallini and Giotto in Rome and Assisi *c.* 1290–1300.[43] Examples in Italian manuscripts appear only in the early 1300s, notably in works by the Master of the Codex of St George who worked for one of Giotto's patrons.[44] During the second half of the thirteenth century some Italian illuminators began to model with colour and glazes, but rather than blending them continued to work in a linear manner, preserving the traditional

192, 368) from the mutilated *Somme le roi* (London, The British Library, Add. MS 54180), see www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/; Panayotova, Colour (cit. n. 4), nos. 49, 62.

43 Alessandro Tomei: Pietro Cavallini. Milan 2000; Bruno Zanardi: Giotto e Pietro Cavallini. Milan 2002; Michael Schmitz: Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Munich 2013; Donal Cooper / Janet Robson: The Making of Assisi. New Haven 2013.

44 Michael Viktor Schwarz: Ubi Pictor ibi Roma. Local Colour and Modern Form in Stefaneschi's Codice di San Giorgio. In: Wege zum illuminierten Buch, ed. by Christine Beier / Evelyn Theresia Kubina, Vienna 2014, pp. 105–124.



pl. 11: Photomicroscopy details of drapery modelling in MS 1056–1975, fol. 434v, Bologna, c.1260 (a–b); MS McClean 201.11d, Perugia, c. 1300 (c–d)

demarcations of folds and highlights (pls. 11a, c, d).[45] The modelling of red lead fabrics with a red glaze in the Bolognese Bible of *c.* 1260 is a precociously early exception (pl. 11b).[46]

How consistent was the three-dimensional treatment of drapery in the earliest French and English examples of the 1260s and 1270s? Red, pink and green fabrics often seem flatter than blue or purple ones. However, drapery that looks plane now may have been three-dimensional originally: its current appearance may be due to the alteration of glazes in the top layer of modelling. Organics, especially pinks and yellows, fade and degrade easily, becoming unrecognisable or invisible to the naked eye.[47] In Master Honoré's miniatures, excised from the parent manuscript centuries ago and likely framed on well-lit walls in modern times, pinks have faded to flat tans (pl. 10). In the opening miniature of the Lambeth Apocalypse St John's red lead cloak was modelled with an organic glaze that has darkened into unsightly stains (pl. 12a). Non-invasive methods cannot identify the specific sources of organics as yet,[48] but are increasingly detecting glazes in thirteenth-century manuscripts made across Europe.

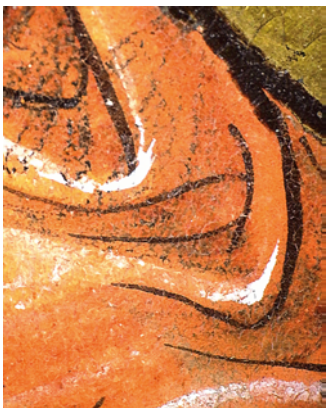
Glazes created glowing, translucent surfaces (pl. 3b). They transformed underlying hues, notably ultramarine turned purple by organic reds, although the latter

45 For further evidence from four Italian manuscripts of *c.* 1260–1300, see Richard Gameson / Giorgia Marucci et al.: The Colour of the Law. In: Codices Manuscripti & Impressi 112/113 (2018), S. 13–45.

46 See n. 21.

47 Mark Clarke: Colours versus colourants in art history. Evaluating lost manuscript yellows. In: Revista de história da arte ser. W/1 (2011), pp. 138–151.

48 Paola Ricciardi / Catherine Schmidt Patterson: Analytical Techniques. In: Panayotova, Handbook (cit. n. 10).









pl. 12: Photomicroscopy details of drapery modelling in London, Lambeth Palace Library, MS 209, fols. 1r (a), 1v (d); Cambridge, St John's College, MS K.26, fol. 23v (b); Cambridge, Trinity College, MS R.16.2, fols. 1v (e), 2v (c), 12r (f); Fitzwilliam Museum, MS 368 (g)

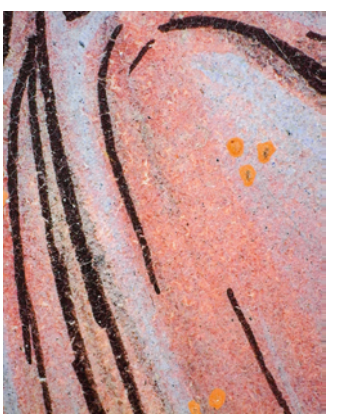
have often discoloured into browns (pls. 12b, c, d). Glazes defined folds in deeper, semi-transparent shades, as in the pink drapery of the Lambeth Apocalypse and the St John's Psalter miniatures (pls. 8a, 9); the red and yellow organics over vermilion and yellow earth in the Trinity Apocalypse (pls. 12e, f); the red glazes on the red lead drapery in the Bolognese Bible (pl. 11b); and Master Honoré's indigo shading of verdigris folds (pl. 12g). These examples of glazes detected over green, pink, red and yellow textiles suggest that the latter once conveyed three-dimensional effects similar to those still observed on blue and purple fabrics.

As well as blending colours into smoothly modelled drapery, thirteenth-century artists occasionally sought to recreate the contrasting texture, reflective qualities and iridescent effects of silk-shot fabrics (*cangianti*). Depictions of these shim-



pl. 13: Cangianti effects in Fitzwilliam Museum, Marlay cutting G. 1 (a); photomicroscopy details of Cambridge, Trinity College, MS R.16.2, fols. 8v (b), 22r (c–d); Fitzwilliam Museum, MS 300, fol. 191v (e)







mering textiles became increasingly common in the 1300s, but their development in the 1200s has gone largely unnoticed. An early example is a *Crucifixion* painted in Lower Saxony or Westphalia during the second quarter of the thirteenth century.[49] Green is laid over yellow orpiment fabrics; orpiment and red lead are applied over grey fabrics (bone black mixed with lead white); purple draperies (ultramarine and organic red mixture) are shot through with a range of contrasting pigments: red lead, organic red, orpiment, red and brown earths (pl. 13).

The Trinity Apocalypse is particularly rich in *cangianti*. Passages of verdigris and yellow ochre alternate and overlap creating a glowing pattern that would be repli-

49 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting G. 1. Morgan / Panayotova, Catalogue (cit. n. 22), no. 73.

cated with mosaic gold towards the end of the century (pl. 13b). Draperies painted with yellow earth or organic pink are modelled with a light blue mixture of ultramarine and lead white (pls. 13c, d). Similar contrasts are achieved in the Breslau Psalter with ultramarine over organic pink fabrics or a pink mixture of vermilion and lead white over purple tunics.[50] In Isabelle's Psalter-Hours lead white, red lead and organic russet red robes are shaded with dark indigo folds (pl. 7a).

Silk-shot fabrics aside, thirteenth-century artists evoked the appearance of luxury fabrics by glazing precious metals.

Metals

Among the most experimental treatments of metals in thirteenth-century manuscripts is the modelling of gold with organic glazes to simulate the effects of cloths of gold. Familiar in painting and illumination of the 1300s, this technique appears as early as the 1260s in the Lambeth Apocalypse.[51] Gold robes and altar cloths are shaded and patterned with glazes that range in hue from pink to brown (pls. 14a, b). The pink glazes were red dyes (kermes or lac); an ink wash was probably added in brown folds.

Master Honoré's work showcases another innovative technique: *rinceaux* motifs painted in shell gold over a background of burnished gold leaf (pl. 14c). The shell gold was mixed with an organic material, probably a binder, and an iron-containing pigment, likely earth or ochre.[52] The warm glow of the *rinceaux*, once more intense, would have contrasted with the cool tonality imparted to the gold leaf ground by the dark base beneath. This grey base contains gypsum, lead white and possibly indigo or carbon black in one of the miniatures analysed (MS 192), while in the other (MS 368) it is coloured with azurite. Master Honoré also employed shell silver for murder tools – Cain's shovel (MS 192) and Judith's dagger (MS 368, pl. 10).

The versatile use of metals in a Liège Psalter of the 1280s and its style of illumination hint at training in metalwork, hardly surprising in the Mosan region.[53] The burnished gold leaf is laid over a black bole containing a copper-based pigment. The corner motifs are painted with shell gold, their matt finish contrasting with the burnished gold grounds. The gold hybrids and foliage in the frames are also gold leaf, this time applied over a pink bole containing red earth (pl. 14d). They are set against grounds of silver leaf. The gold-silver contrast and the various boles reveal the sensitivity of thirteenth-century artists to the subtle differences effected in metals by their proximity and preparation grounds.

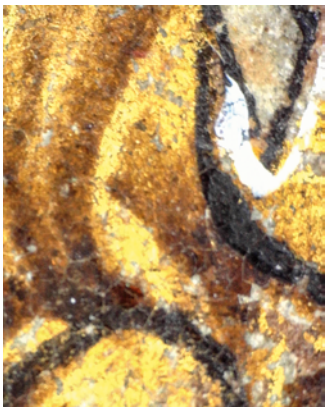
Red bole in shades ranging from orange to salmon pink was the common ground for gold leaf in manuscripts produced south and north of the Alps. It was also used for silver. In the Peterborough Psalter both gold and silver leaf were laid over red earth. In the Lambeth Apocalypse yellow earth features beneath silver (pl. 14e)

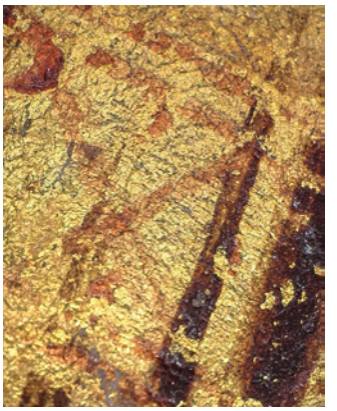
50 Panayotova / Morgan / Ricciardi, Breslau Psalter (cit. n. 30), pp. 76, 259–260, ills. 6a–b.

51 See n. 11; Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 59.

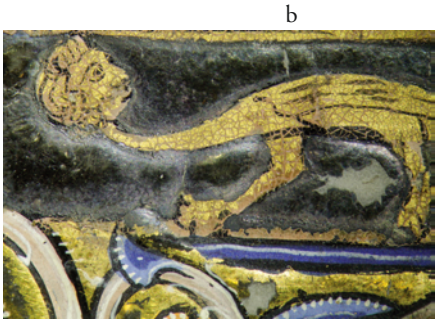
52 A red dye may have been used too. Some of the *rinceaux* motifs in the parent manuscript (The British Library, Add. MS 54180, fol. 107r) preserve a dark red colour.

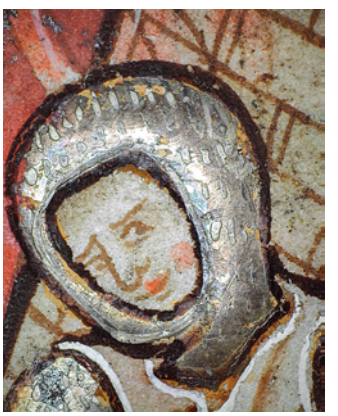
53 See n. 22; Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 42.

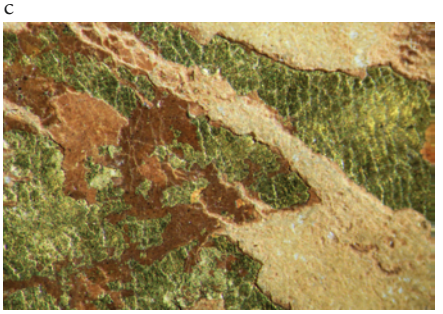

a

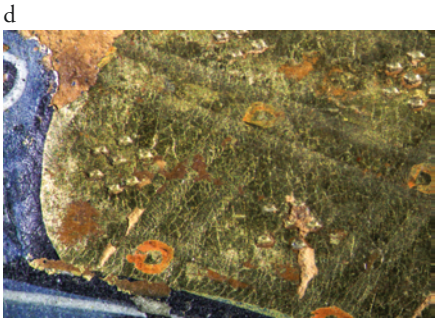

b


c


d


e


f


g

pl. 14: Photomicroscopy details of precious metals in London, Lambeth Palace Library, MS 209, fols. 1v (a), 36r (e), 47r (b); Fitzwilliam Museum, MS 368 (c), MS 288, fol. 14v (d), MS 330.v (f–g)

and, together with red earth, under gold. William de Brailes used complex layers to create bole in four hues (red, pink, brown and yellow) and applied extensive tooling as well as pigments over the gold (pls. 14f–g).

Some artists, including Honoré and the illuminator of Christ in Majesty (pl. 3c), experimented with cooler tones. Grey or blue bole with indigo or azurite was favoured in deluxe Parisian manuscripts by *c.* 1250.[54] All four masters responsible for the figural compositions in Isabelle's Psalter-Hours laid their gold leaf over a black ground; one of them used it in the miniatures he contributed to St Louis' Psalter. Its full composition cannot be determined non-invasively, but the two components identified – calcium and copper – suggest a layer of chalk and a copper-containing base, perhaps similar to that in the Liège Psalter. Such intense black bole was exceptionally rare; the other artists in St Louis' Psalter used green, yellow or grey bole.[55] We encountered grey and yellow bole; green bole is as yet to be found in other thirteenth-century manuscripts.

54 Bole with indigo features in six miniatures of *c.* 1250, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay cutting Fr. 1A. Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 5.

55 Stahl, Picturing kingship (cit. n. 14), pp. 35, 40–41, 246, 259 n. 47.



pl. 15: Photomicroscopy details of mosaic gold in Cambridge, Corpus Christi College, MS 49, fol. 93v (b); Fitzwilliam Museum, MS Marlay Add. 1, fol. 86r (a), MS 2–1954, fol. 1r (c), Ms McClean 201.11d (d)

Mosaic gold in manuscripts

Most of the materials mentioned so far were shared by illuminators and painters for centuries. The only new material to enter the illuminator's palette in the 1200s was mosaic gold. Made of tin, mercury, sulphur and sal ammoniac, it is a yellow pigment with a sparkle. It was used for aesthetic reasons, not as a cheap substitute for gold. All of the examples in which we have identified it, from the 1200s to the 1500s, are deluxe manuscripts with large amounts of real gold. Though not as lustrous as the precious metal, mosaic gold is easier to apply than gold leaf or shell gold. Shaded in green, red or brown, it adds to the range of colouristic, textural and light effects achieved with precious metals.

The earliest use of mosaic gold identified so far is in a copy of Vegetius made *c.* 1265–1272 for the future Edward I, predating the earliest known recipe by a century (pl. 15a).[56] In an English Bible of the 1270s the drapery painted with mosaic gold is shaded with a copper-based green pigment, likely verdigris (pl. 15b).[57] Next, mosaic

56 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS Marlay Add. 1. Scot McKendrick / John Lowden / Kathleen Doyle: Royal Manuscripts. The Genius of Illumination. London 2011, no. 125. For the earliest recipe, see Daniel V. Thompson / George H. Hamilton: *De Arte Illuminandi:* the technique of manuscript illumination. An anonymous fourteenth-century treatise, translated from the Latin of Naples Ms XII.E.27, New Haven 1933, pp. 57–58.

57 Cambridge, Corpus Christi College, MS 49. Panayotova, Colour (cit. n. 4), no. 41.

gold appears in the Bird Psalter of *c.* 1285–1290 (pl. 15c).[58] Our only example outside England comes from a Missal made in Perugia *c.* 1300 (pl. 15d).[59] We have not yet found it in manuscripts from other regions before 1300. This fact, the pigment's visual observation in other English and Italian examples of the late 1200s, and its frequent identification in English manuscripts of the early 1300s[60] suggest that mosaic gold was either an English invention or an Italian one that reached England very early. This hypothesis needs to be tested by analysing more manuscripts across Europe.

Binders

According to artists' treatises and recipe collections,[61] illuminators employed a range of binders: egg white (glair), resins including gum Arabic and parchment, horn or fish glue. Their actual use in manuscripts is hard to establish, as non-invasive techniques can rarely differentiate between them or distinguish them from the parchment.[62] Nevertheless, gum Arabic was detected in the flesh tones of a 1270s Parisian miniature (pl. 3b), in several areas in Isabelle's Psalter-Hours, and in ultramarine drapery in one of Master Honoré's images (MS 368, pl. 10). Glair was probably used in the rest of these images as spectra from other areas are almost identical to those of the parchment.

Historic references to egg yolk as a binder in manuscripts are scarce and modern publications undermine its use because of it being too greasy for parchment. Yet, its fat content makes its distinction from parchment and other binders possible with non-invasive techniques leading to its identification in a growing number of manuscripts.[63] Theoretically, at least in manuscripts illuminated north of the Alps, the presence of lipids could also indicate linseed oil, used in coeval Northern European panel and wall painting.[64] However, given the unsuitability of linseed oil

58 See n. 19.

59 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS McClean 201.11d. Morgan / Panayotova / Reynolds, Catalogue (cit. n. 21), no. 275. For mosaic gold identified in two other Italian manuscripts of *c.* 1300, see Marina Bicchieri et al.: Illuminations. Secrets, alchemy and conservation in three case studies. In: Revista de história da arte ser. W/1 (2011), pp. 175–181. For an earlier Italian example, a Bolognese leaf from the third quarter of the thirteenth century (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 95.MS.70 (MS 62), see Nancy Turner: Reflecting a Heavenly Light. Gold and other Metals in Medieval and Renaissance Manuscripts. In: Panayotova / Ricciardi, Manuscripts (cit. n. 5), pp. 78–94, at p. 90.

60 Stella Panayotova / Lucía Pereira-Pardo / Paola Ricciardi: Illuminators' Materials and Techniques in Fourteenth-Century English Manuscripts. In: Panayotova / Ricciardi, Manuscripts (cit. n. 5), pp. 46–64.

61 Daniel Thompson / George Hamilton: *De Arte Illuminandi*, New Haven 1933, pp. 2, 12–14. Mark Clarke: Mediaeval Painters' Materials and Techniques. The Montpellier *Liber diversarum arcium*. London 2011, pp. 117–119.

62 Paola Ricciardi et al.: Near Infrared Reflectance Imaging Spectroscopy to Map Paint Binders In Situ on Illuminated Manuscripts. In: Angewandte Chemie, International Edition 51 (2012), pp. 5607–5610.

63 Ricciardi et al., Near Infrared (cit. n. 62); Panayotova / Ricciardi, Secrets (cit. n. 4), pp. 125, 141–142, 151.

64 Helen Howard: Pigments of English Medieval Wall Painting. London 2003. Painted Altar Frontals of Norway 1250–1350, ed. by Unn Plahter et al., London 2004.

for parchment and its absence from illuminators' historic texts, egg yolk seems a likelier source of the lipids identified in manuscripts.

Egg yolk found in illuminations may suggest links with panel painting. Although not all painters-illuminators used it in their miniatures,[65] those who did employed it strategically. It has been identified in nine of the fifty manuscripts featured in this study.[66] In seven of them – from England (4), Germany (2) and Italy (1) – it was found with red lead, vermilion or a mixture of both, enhancing their warm lustre; vermilion with egg yolk was used for penwork initials in one case (FM, MS 12) and for red script in another (St John's MS K.30). Red areas aside, one of the manuscripts has egg yolk with ultramarine (FM, MS 246) and another with organic purple (FM, MS McClean 101). Egg yolk was also found with vermilion in flesh-tone mixtures in two of the seven manuscripts: a Missal made in Hildesheim *c*. 1200–1215[67] and the Breslau Psalter. In the latter, egg yolk features in six images: two by the Gaibana Master who worked on panel and four by the most accomplished Central European artist whose imposing figures and elaborately tooled gold suggest experience with monumental painting.[68]

Conclusion

The fifty manuscripts featured here are hardly sufficient for a comprehensive characterisation of illuminators' materials and techniques employed in the 1200s across Europe. The scarcity of published comparative data makes the task particularly daunting. Unlike early and late medieval material, thirteenth-century manuscripts have rarely been the focus of scientific examination and more rarely still of integrated technical, codicological and art-historical analyses. It is hoped that this preliminary survey may provide a basis for further cross-disciplinary studies and statistically robust overviews.[69]

The mounting evidence, only a fraction of which can be presented here, questions the habitual emphasis on minerals and precious metals in the art-historical literature as well as assertions that illuminators, unlike painters, favoured single layers of pure, unmixed pigments. By the 1200s multiple layers, complex mixtures (real and optical), organic colourants and glazes played a major role in manuscripts,

65 Panayotova / Ricciardi, Secrets (cit. n. 4), p. 125.

66 This survey and the table include only secure identifications of lipidic binders. They exclude cases where traces were detected, although these may suggest mixed binders, as there is no certainty about the amount of lipid present or its intentional use. The seven secure identifications are: Cambridge, St John's College, MS K.30, Trinity College, MS R.16.2, and Fitzwilliam Museum, MSS 12, 246, 36–1950, CFM 3, McClean 44, McClean 101, McClean 201.11d.

67 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS CFM 3. Morgan / Panayotova, Catalogue (cit. n. 22), no. 71.

68 Panayotova / Morgan / Ricciardi, Breslau Psalter (cit. n. 30), pp. 77, 80, 82, 260, 263, 265.

69 *The Pigments of British Illuminators*, an AHRC-funded project (2018–2020) undertaken by Durham University's Team Pigment in collaboration with the MINIARE project is conducting a systematic analysis of English manuscripts, including thirteenth-century examples.

and egg yolk was used strategically alongside other binders. Illuminators employed these materials to diversify their palette, to simulate a range of optical effects and to create a rich sensory experience. Their success depended on the viewers' capacity to appreciate subtle variations between different grounds, pigment saturations and application methods. Visual literacy and thoughtful looking were paramount to the efficacy of the images and still are. Integrated art-historical, scientific, textual and cultural analyses allow us to glance over artists' shoulders and witness the trials and errors, curiosity and experimentation, technical skill and inspired vision that transformed the raw materials into artworks.

Photo rights: Pl. 1a: The Master and Fellows of Trinity College, Cambridge; pl. 1b: The Syndics of Cambridge University Library; pl. 1c: His Grace the Archbishop of Canterbury and the Trustees of Lambeth Palace Library, London; pl. 2a: Bibliothèque nationale de France, Paris; pl. 2b–3a, 10, 13a: The Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge; pl. 3b–8e, 11a–12g, 13b–15d: The MINIARE project, the Fitzwilliam Museum, Cambridge; pl. 9: The Master and Fellows of St John's College, Cambridge.

Table of materials identified in fifty manuscripts *c*.1200-*c*.1300

LW	lead white
RL	red lead
+	mixtures
/	layers
?	likely presence of material not securely identified

English Manuscripts

colour	materials	Cambridge St John's College MS K.30	FM MS 12	FM MS 254	FM MS 330	FM MS 246	Cambridge UL MS Ee.3.59	Cambridge Trinity College MS R.16.2	London Lambeth Palace MS 209
		1190–1200	1200–1225	1220–1230	1230–1250	c.1250	1255–1260	1255–1260	1260–1267
white	LW	√	√		√	√		√	√
	bare parchment						√		
black	carbon		√	√	√		√	√	√
	bone				√				
	iron-gall		√ only in penwork						
	organic				√				
	black earth				√				
	mixtures / layers						iron + copper + potassium compound		
grey	carbon-based							√	
	indigo								√
	lapis			√					
	azurite								
	mixtures / layers		LW + copper-based pigment		organic black + LW azurite + earth + LW			lapis + LW + organic?	
red	RL	√	√		√	√		√	√
	vermilion	√	√	√	√	√	√	√	√
	red earth / ochre			√	√		√		
	organic			√ insect		√			
	mixtures / layers				RL + vermilion + red earth				
yellow	orpiment							√	
	yellow earth / ochre			√	√			√	√
	organic	?	√		√		√	?	
	mosaic gold								
	mixtures / layers				yellow earth + organic + LW organic + gypsum				
blue	lapis	√	√	√		√	√	√	√
	azurite		√		√		√	√	
	indigo						√	√	√
	mixtures / layers				azurite + LW + earth				

	FM MS 253	FM MS 85–1972	Cambridge Emmanuel College MS II.1.6	FM MS McClean 44	FM MS Marlay Add.1	FM MS 370	Cambridge St John's College MS K.26	Cambridge Corpus Christi College MS 49	FM MS 2–1954	FM MS 46–1980
	1250–1275	c.1260	1260–1270	1265–1270	1265–1270	c.1270	1270–1280	1270–1280	1280–1290	1291
	√	√	√	√	√		√	√	√	√
			√	√					√	
					√					
									√	
			LW + lapis?						carbon black + LW	indigo + LW
		√	√	√	√		√	√	√	
	√					√			√	
		√								
					√			√	√	
	√						?			
		√								
				√			√			
					√			√	√	√
		√	√	√	√	√	√		√	
	√			√			√		√	√
							√			√
			lapis + azurite							

colour	materials	Cambridge St John's College MS K.30	FM MS 12	FM MS 254	FM MS 330	FM MS 246	Cambridge UL MS Ee.3.59	Cambridge Trinity College MS R.16.2	London Lambeth Palace MS 209
		1190–1200	1200–1225	1220–1230	1230–1250	c.1250	1255–1260	1255–1260	1260–1267
green	verdigris	√	√	√	√		√	√	√
	green earth								
	mixtures / layers				azurite + organic + orpiment azurite + organic + LW				
purple / violet	organic			√ insect					√
	lapis			√					
	azurite								
	mixtures / layers					organic red / lapis		lapis / organic red organic red / lapis + LW	organic red / lapis
pink	organic	√	√ insect			√ insect	√ insect	√ insect	√
brown	brown earth / ochre		√	√	√			√	√
	mixtures / layers				vermilion + earth + RL + LW + organic + copper-based pigment		copper + iron + mercury + lead compound	earth + chalk + gypsum+ organic + vermilion + carbon black + RL + LW	iron-gall ink + organic red?
flesh tones	parchment base						√	√	√
	LW base					√		√	
	green base		√ verdigris?						
	blue base								indigo
	mixtures / layers		vermilion+ LW / earth / vermilion / LW		earth + LW + vermilion		vermilion / lapis	vermilion / LW	vermilion / RL / LW
black / brown script	iron-gall ink	√	√	√	√	√	√	√	√
red script	RL								
	vermilion	√		√		√	√	√	√
blue script	lapis	√		√		√	√	√	√
	azurite					√		√	
gold	gold leaf	√	√		√	√	√	√	√
	shell gold								
silver	silver leaf		√		√			√	√
	shell silver								

	FM MS 253	FM MS 85–1972	Cambridge Emmanuel College MS II.1.6	FM MS McClean 44	FM MS Marlay Add.1	FM MS 370	Cambridge St John's College MS K.26	Cambridge Corpus Christi College MS 49	FM MS 2–1954	FM MS 46–1980
	1250–1275	c.1260	1260–1270	1265–1270	1265–1270	c.1270	1270–1280	1270–1280	1280–1290	1291
		√	√	√	√	√	√	√	√	√
							√			
									√	
									√	
		lapis / organic red	azurite + organic red	lapis / organic red			lapis + organic red lapis / organic red			
	√ insect	√ insect	√	√ insect	√ insect	√	√ insect		√	√
						√				√
			carbon-black + RL?				iron-gall ink? + arsenic sulphide? + lead-based pigment?			
						√			√	
		√	√	√	√		√	√	√	
							green earth			
							LW / RL			
	√	√	√	√	√	√	√		√	√
	√	√	√	√	√	√				
		√	√	√	√					
						√	√			
		√	√	√	√		√	√	√	
									√	

colour	materials	Cambridge St John's College MS K.30	FM MS 12	FM MS 254	FM MS 330	FM MS 246	Cambridge UL MS Ee.3.59	Cambridge Trinity College MS R.16.2	London Lambeth Palace MS 209	
		1190–1200	1200–1225	1220–1230	1230–1250	c.1250	1255–1260	1255–1260	1260–1267	
bole	gypsum		√		√		√			
	chalk									
	LW				√					
	with red earth		√		√		√		√	
	with yellow earth				√				√	
	with RL									
	with vermilion				√	√				

French Manuscripts

colour	materials	FM MS McClean 11	FM MS 2–2011	FM MS McClean 14	FM MS 2	FM MS 333	FM Marlay cutting Fr. 1A	
		1210–1230	c.1220	1230–1250	1240–1250	1240–1250	c.1250	
white	LW	√	√	√	√	√	√	
black	carbon						√	
	iron-gall	√ in marginal drawing						
grey	carbon-based							
	indigo							
	lapis					√		
	mixtures / layers		azurite + LW				lapis + chalk or gypsum? organic red + carbon-black	
red	RL	√	√	√	√	√	√	
	vermilion	√					√	
	organic	√ insect					√	
	mixtures / layers							
yellow	orpiment					√		
	organic							
blue	lapis	√		√	√	√	√	
	azurite		√	√				
	indigo							
	mixtures / layers							

	FM MS 253	FM MS 85–1972	Cambridge Emmanuel College MS II.1.6	FM MS McClean 44	FM MS Marlay Add.1	FM MS 370	Cambridge St John's College MS K.26	Cambridge Corpus Christi College MS 49	FM MS 2–1954	FM MS 46–1980
	1250–1275	c.1260	1260–1270	1265–1270	1265–1270	c.1270	1270–1280	1270–1280	1280–1290	1291
							?			
		√					?			
		√					√			
							?			

	FM MS 1	FM MS 1060–1975	FM MS 35–1950	FM MS 300	Paris BnF MS lat. 10525	FM MS McClean 137	FM Marlay cutting Fr. 1	FM MS 192, MS 368
	1250–1260	1250–1275	1250–1275	1265–1270	1265–1270	c.1270	1270–1280	1290–1295
	√	√	√	√	√	√	√	√
				√	√			√
				√	√			
					√	√		
				carbon-black + LW earth + LW lapis + LW organic red + indigo	indigo + RL lapis + organic red		carbon-black? + LW?	RL + LW + azurite
	√		√	√	√		√	√
		√			√		√	
			√ insect	√ insect		√ insect	√	
				organic + vermilion + LW				
					√			
	√	√		√	√	√	√	√
			√					√
				√	√			√
		lapis + azurite					lapis + LW	

colour	materials	FM MS McClean 11	FM MS 2–2011	FM MS McClean 14	FM MS 2	FM MS 333	FM Marlay cutting Fr. 1A	
		1210–1230	c.1220	1230–1250	1240–1250	1240–1250	c.1250	
green	verdigris	√	√	√	√	?	√	
	mixtures / layers							
purple /violet	organic							
	mixtures / layers	lapis + LW		lapis + organic red?				
pink / tan	organic	√ insect	√ plant	√ insect	√ insect	√ plant	√	
	mixtures / layers							
brown	brown earth / ochre							
	mixtures / layers						vermilion + carbon-black + LW + organic red	
flesh tones	bare parchment base							
	LW base	√	√	√	√	√	√	
	mixtures / layers							
black / brown script	iron-gall ink	√	√	√	√	√		
red script	RL							
	vermilion	√	√	√	√	√		
blue script	lapis	√		√	√	√		
	azurite		√					
gold	gold leaf	√	√		√	√	√	
	shell gold							
silver	silver leaf							
	shell silver							
bole	gypsum							
	chalk							
	LW							
	with red earth							
	with indigo						√	
	with azurite							
	black - with copper-containing pigment							

	FM MS 1	FM MS 1060–1975	FM MS 35–1950	FM MS 300	Paris BnF MS lat. 10525	FM MS McClean 137	FM Marlay cutting Fr. 1	FM MS 192, MS 368
	1250–1260	1250–1275	1250–1275	1265–1270	1265–1270	c.1270	1270–1280	1290–1295
	√	√	√	√	√			√
			verdigris + LW					
				√ insect				
	lapis + organic red	lapis + organic red + LW		lapis + organic red + LW + gypsum	lapis + organic red			
	√ insect		√ insect	√ insect	√ insect	√ insect	√	√
			organic red + gypsum + LW	organic red + gypsum + LW				
								√
				indigo + RL + organic red + LW	indigo + RL			earth + LW
	√	√	√	√		√		
				LW + vermilion	LW + RL LW + vermilion		LW + lapis traces / organic glaze	
	√	√	√	√	√	√		√
	√	√		√	√	√		√
	√	√		√	√	√		
	√	√	√	√	√	√	√	√
	√							
								√
				√				√
				√				√
			√					
			√					
							√	√
								√
				√	√			

Flemish Manuscripts

colour	materials	FM MS McClean 42	FM MS 248
		1250–1275	1270–1300
white	LW	√	√
black	carbon		
grey	carbon-based		
	mixtures / layers	azurite + organic red?	azurite + LW
red	RL	√	√
blue	lapis	√	
	azurite		√
	mixtures / layers		
green	verdigris	√	√
pink	organic	√ insect	√ insect
flesh tones	bare parchment base		
	LW base	√	√
black / brown script	iron-gall ink	√	√
blue script	lapis	√ with azurite traces?	
gold	gold leaf	√	√
	shell gold		

Mosan Manuscripts

colour	materials	FM MS McClean 43	FM MS 288
		1275–1280	1280–1290
white	LW	√	√
black	carbon		
grey	carbon-based		
	mixtures / layers		azurite + lapis + LW + bone black?
red	RL	√	√
	organic	√ insect	√ insect
yellow	orpiment		√
blue	lapis	√	√
green	verdigris	√	√
pink	organic	√ insect	√ insect
brown	brown earth / ochre		
	mixtures / layers		RL + orpiment + bone black
flesh tones	bare parchment base		
	LW base	√	√
black / brown script	iron-gall ink	√	√
red script	RL		
	vermilion	√	√
blue script	lapis	√	√
	azurite		
gold	gold leaf	√	√
	shell gold		√
silver	silver leaf		√
	shell silver		√
bole	gypsum		√
	with red earth		√
	with vermilion		√
	black - with copper-containing pigment		√

German manuscripts

colour	materials	FM MS McClean 101	FM MS CFM 3	FM MS 238	FM Marlay cutting G.1	FM MS 36–1950	FM MS 239
		c.1200	1200–1225	1200–1225	1225–1250	1260–1265	1270–1280
white	LW		√	√	√	√	√
black	carbon			√		√	√
	bone				√		
grey	carbon-based						
	lapis	√					
	mixtures / layers				bone black + LW		
red	RL			√	√		√
	vermilion	√	√	√		√	√
	red earth / ochre				√		
	organic	√ plant			√ plant		
	mixtures / layers				red earth + organic red earth + RL		
yellow	orpiment				√		√
	realgar					√	
	yellow earth / ochre					√	
	organic			√		√	
	mixtures / layers						orpiment + LW
blue	lapis					√	
	azurite		√	√		√	√
	indigo					√	
green	verdigris	√	√	√	√	√	√
purple / violet	organic						
	mixtures / layers				lapis + organic red + LW	lapis + azurite + vermilion + organic red	
pink	organic	√ plant			√ plant	√	
	mixtures / layers				red earth + LW / organic glaze	organic + LW	
brown	brown earth / ochre				√		√
	mixtures / layers					indigo + vermilion	

colour	materials	FM MS McClean 101	FM MS CFM 3	FM MS 238	FM Marlay cutting G.1	FM MS 36–1950	FM MS 239
		c.1200	1200–1225	1200–1225	1225–1250	1260–1265	1270–1280
flesh tones	bare parchment base	√					
	LW base					√	
	green base						
	blue base					indigo or azurite	
	mixtures / layers		LW / vermilion / brown earth		LW / green earth / brown earth	indigo or azurite / vermilion + LW / vermilion / LW	LW / vermilion / brown earth
black / brown script	iron-gall ink	√	√	√	√	√	√
red script	RL						
	vermilion	√	√	√	√		√
blue script	lapis				√		
	azurite		√				√
gold	gold leaf		√	√	√	√	√ rich in silver
	shell gold						
	shell silver						
bole	gypsum				√		√
	with red earth				√		

Italian manuscripts

colour	materials	FM MS McClean 201.9m	FM MS McClean 201.9g	FM MS 1056–1975	FM MS CFM 6	FM MS 36–1950 fol. 23v	FM MS McClean 201.9a	FM MS McClean 10	FM MS McClean 201.11d
		1200–1250	c.1250	c.1260	c.1260	1260–1265	1250–1275	1275–1300	c.1300
white	LW	√	√	√	√	√	√	√	√
black	carbon		√						
	mixtures / layers			earth + RL + copper-based pigment + bone black?					
grey	carbon-based								
	mixtures / layers				azurite + lapis + LW	lapis + LW		azurite + LW + lapis traces	azurite + LW
red	RL	√	√	√			√	√	
	vermilion					√			
	red earth / ochre					√			
	organic						√	√ insect	
	mixtures / layers								RL + vermilion traces
yellow	orpiment								
	yellow earth / ochre								
	organic	√		√			√		
	mosaic gold								√
blue	lapis		√	√		√		√	
	azurite						√		√
	indigo								
	mixtures / layers	lapis + azurite			azurite + lapis		azurite + lapis	azurite + lapis	
green	verdigris	√	√	√	√	√			
	green earth					√			
	organic								
	mixtures / layers							vergaut	
purple / violet	organic								
	mixtures / layers					lapis + vermilion			

colour	materials	FM MS McClean 201.9m	FM MS McClean 201.9g	FM MS 1056–1975	FM MS CFM 6	FM MS 36–1950 fol. 23v	FM MS McClean 201.9a	FM MS McClean 10	FM MS McClean 201.11d
		1200–1250	c.1250	c.1260	c.1260	1260–1265	1250–1275	1275–1300	c.1300
pink	organic				√ insect	√	√ insect	√ insect	√ insect
	mixtures / layers					vermilion + LW			
brown	brown earth / ochre								
	organic		√						
	mixtures / layers	RL + azurite			organic red + LW	indigo + vermilion		earth + LW + azurite traces	
flesh tones	bare parchment base								
	LW base				√				
	green base					green earth			
	blue base	azurite	lapis	lapis				lapis	
	mixture / layers	vermilion / LW	RL / LW	lapis / vermilion / LW		green earth / vermilion + LW / vermilion / LW / red earth / organic red / carbon black / brown earth	green-blue base / brown earth + vermilion + LW / vermilion / earth / LW	lapis / LW / red earth	vermilion + earth + LW / vermilion earth / LW
black / brown script	iron-gall ink	√	√	√	√	√	√	√	√
red script	RL								
	vermilion			√	√		√	√	√
blue script	lapis			√					
	azurite				√			√	√
gold	gold leaf			√		√		√	√
	shell gold								

Register

Erwähnte Handschriften und Archivalien

Aachen, Stadtbibliothek
– Hs. Wings Nr. 2: 234
Aarau, Kantonsbibliothek
– Ms. Wett F 9: 87
Admont, Stiftsbibliothek
– Cod. 16: 86 f.
Amiens, Bibliothèque municipale
– Ms. 355: 109
– Ms. 359: 109
Aschaffenburg, Hofbibliothek
– Ms. 13 (Mainzer Evangeliar): 49 f., 74, 234 f.
Assisi, Biblioteca del Sacro Convento
– Mss. 1–7: 135
– Mss. 9–13: 135
– Ms. 15: 135
Athos, Moni Dionysiou
– Ms. 20: 126
Augsburg, Universitätsbibliothek
– Cod. I.2.4° 19: 227
– Cod. I.2.8° 6: 234
Baltimore, The Walters Art Museum
– W.78: 228
– W.796: 145
Bamberg, Staatsbibliothek
– I Qa 2 (Einzelblatt aus dem Komburger Psalter): 204
– Msc. Bibl. 48 (Bamberger Psalter): 201–223
Berlin, Kupferstichkabinett
– 78 A 8: 211
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
– Ms. 40608: 121
– Ms. Phill. 1538: 124
– Theol. lat. oct 81: 234
– Theol. lat. oct 82: 234
Bern, Burgerbibliothek
– Cod. 28: 87, 89
– Cod. 524A: 85
Brandenburg, Domstiftsarchiv
– Brandenburger Evangelistar (ohne Signatur): 73
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
– Inv. Nr. MA 56: 211
Brugge (Bruges, Brügge), Bibliothèque Publique
– Ms. 352: 96, 98
Brussel (Bruxelles, Brüssel), Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque Royale
– Ms. 7453: 113
– Ms. 21190: 93–115
– Ms. 466/9222 (Evangelistar aus Groß St. Martin in Köln): 73
Cambridge, Corpus Christi College
– MS 49: 263, 269, 271, 273
Cambridge, Emmanuel College
– MS II.1.6: 269, 271, 273
– MS 252: 54
Cambridge, Gonville and Caius College
– Ms 8/8: 95 f.
– Ms 10/10: 96 f.
Cambridge, Pembroke College
– Ms. 183: 113 f.
Cambridge, Peterhouse
– Ms. 80: 96
Cambridge, St John's College
– MS K.26: 250 f., 255 f., 259, 269, 271, 273
– MS K.30: 265, 268, 270, 272
Cambridge, The Fitzwilliam Museum
– MS 1: 273, 275
– MS 2: 272, 274
– MS 12: 52, 54, 251 f., 265, 268, 270, 272
– MS 192: 256 f., 261, 273, 275
– MS 238: 278 f.
– MS 239: 278 f.
– MS 246: 265, 268, 270, 272
– MS 248: 276
– MS 253: 269, 271, 273
– MS 254: 246, 268, 270, 272
– MS 288: 248, 261 f., 277
– MS 300: 246 f., 253 f., 260 f., 273, 275
– MS 330: 248, 262, 268, 270, 272
– MS 333: 272, 274
– MS 368: 256 f., 258 f., 261 f., 264, 273, 275
– MS 370: 269, 271, 273
– MS 2–1954: 248, 263 f., 269, 271, 273
– MS 2–2011: 272, 274
– MS 35–1950: 273, 275

- MS 36–1950: 252, 265, 278–281
- MS 46–1980: 269, 271, 273
- MS 85–1972: 269, 271, 273
- MS 1056–1975: 248, 251, 258, 280 f.
- MS 1060–1975: 248, 273, 275
- MS CFM 3: 265, 278 f.
- MS CFM 6: 280 f.
- MS McClean 10: 251, 280 f.
- MS McClean 11: 272, 274
- MS McClean 14: 272, 274
- MS McClean 42: 276
- MS McClean 43: 277
- MS McClean 44: 265, 269, 271, 273
- MS McClean 49: 123 f.
- MS McClean 101: 265, 278 f.
- MS McClean 136: 94
- MS McClean 137: 273, 275
- MS McClean 201.9a: 251 f., 280 f.
- MS McClean 201.9g: 280 f.
- MS McClean 201.9m: 251, 280 f.
- MS McClean 201.11d: 251, 258 f., 263 f., 265, 280 f.
- MS Marlay Add. 1: 263, 269, 271, 273
- MS Marlay cutting Fr. 1: 249, 251, 258, 262, 264, 273, 275
- MS Marlay cutting Fr. 1A: 262, 272, 274
- MS Marlay cutting G. 1: 260, 278 f.

Cambridge, Trinity College
- B.11.4: 53, 55
- R.16.2: 244 f., 259–261, 265, 268, 270, 272

Cambridge, University Library
- MS Ee.3.59: 244 f., 250 f., 268, 270, 272

Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library
- MS Typ 997: 230

Cesena, Biblioteca Malatestiana
- Ms. D.XXV.I: 110 f.

Chantilly, Musée Condé de Chantilly
- Ms. 65 (Les Très Riches Heures du Duc de Berry): 41

Città del Vaticano (Vatikanstaat), Biblioteca Apostolica Vaticana
- Pal. gr. 431 (Josua-Rolle): 43, 45
- Reg. gr. 1 (Leobibel): 81
- Ross. 181 (Erfurter Missale): 73, 75
- Ross. 299: 135
- Ross. 300: 135
- Ross. 613: 135
- Ross. 616: 135
- Vat. gr. 1613: 43–45
- Vat. gr. 1754: 81
- Vat. lat. 17: 100

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale
- Ms. 137 (Elisabethpsalter): 73, 202 f., 213, 217, 221

Dijon, Bibliothèque municipale
- Ms. 448: 149, 156

Douai, Bibliothèque municipale
- Ms. 17: 132
- Ms. 797: 37

Dublin, Chester Beatty Library
- W 40: 228, 230

Durham, Cathedral Library
- Ms. C.I.3: 94
- Ms. C.I.6: 94
- Ms. C.I.9: 94, 113 f.

Engelberg, Stiftsbibliothek
- Cod. 3–5: 85
- Cod. 16: 85–87, 89
- Cod. 22: 85
- Cod. 46: 85
- Cod. 47: 85
- Cod. 1008: 85

Firenze (Florenz), Biblioteca Medicea Laurenziana
- Conv. Soppr. D. 5 221: 117
- Plut. 1 dex. 5–10: 119, 132, 135
- Plut. 3 dex. 1–11: 117–138
- Plut. 7 dex. 9: 117
- Plut. 6 28: 129
- Plut. 73.22: 110

Firenze (Florenz), Biblioteca Riccardiana
- Ms. 323: 121, 126

Frankfurt (a. M.), Historisches Museum
- C 72–75: 230

Frankfurt (a. M.), Universitätsbibliothek
- Barth 9: 113

Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek
- Aa 6: 75, 80
- Aa 14: 80
- Aa 16: 80
- Aa 21 (Fuldaer Judith-Evangeliar): 77, 83
- Aa 32: 75, 80
- Aa 35: 80
- Aa 56: 83
- Aa 57: 85
- Aa 72: 82
- D 5: 86
- D 11 (Weingartener Welfenchronik): 78

Gerona, Arxiu capitular de la Catedral
- Ms. 10: 135 f.

Goslar, Stadtarchiv
- B 4387 (Goslarer Evangeliar): 74

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
– 2° Cod. Ms. theol. 231 Cim (Fuldaer Sakramentar): 149
– Theol. 107: 63
Göttweig, Stiftsbibliothek
– Cod. 190: 233 f.
Graz, Universitätsbibliothek
– Cod. 32: 93–115
– Cod. 63: 114
Heiligenkreuz, Stiftsarchiv
– Urkunde 1275 IV 3: 169–172
– Urkunde 1275 IV 11: 170, 172
– Urkunde 1279.2: 169, 171
– Urkunde 1279 XII 15: 169 f.
– Urkunde 1280 IV 4: 169, 171
– Urkunde 1285 IV 3: 169–171
– Urkunde 1286 XII 24–1: 172
– Urkunde 1286 XII 24–2: 172
– Urkunde 1286 XII 24–3: 169, 171 f.
– Urkunde 1286 XII 24–4: 169–172
– Urkunde 1287 X 13–1: 169 f., 173, 175
– Urkunde 1287 X 13–2: 169, 173–175
Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek
– Cod. 89: 169
– Cod. 136: 169
– Cod. 227: 169
– Cod. 291: 169 f., 174
– Cod. 309: 168 f., 174
Herzogenburg, Stiftsbibliothek
– Cod. 95: 42–44
Hildesheim, Dombibliothek
– St. God. Nr. 1 (Albani-Psalter): 62
Klosterneuburg, Stiftsbibliothek
– CCl 696: 154
Kraków (Krakau), Biblioteka Jagiellońska
– Cod. Berl. 939: 149
Le Puy-en-Velay, Bibliothèque municipale
– Ms. 1: 124, 130
Lilienfeld, Stiftsbibliothek
– Cod. 103: 168
Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek
– Cod. 390: 154
– Cod. 490: 139–166
Lisboa (Lissabon), Museu de Fundação Calouste Gulbenkian
– Gulbenkian-Apokalypse (ohne Signatur): 87
London, Lambeth Palace Library
– MS 209 (Lambeth Apocalypse): 244–246, 250 f., 255, 258 f., 261–263, 268, 270, 272
– MS 233 (Vaux-Bardolf Psalter): 94
London, Society of Antiquaries
– MS 59: 52 f., 61
London, The British Library
– Add. 44874: 59
– Add. 54180: 257, 261
– Cotton Vespasian A I: 52, 54
– Cotton Vespasian A III: 63
– Egerton 1139 (Melisende-Psalter): 202 f.
– Harley 957: 66 f.
– Harley 5234: 63 f.
– Royal 1 B XII: 58
– Royal 2 A XII: 64 f.
– Royal 2 B III: 64
London, Victoria & Albert Museum
– Ms. Salting 1121: 41
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
– 95.MS.70 (MS 62): 264
Lyon, Bibliothèque municipale
– Ms 445: 140, 151–154, 156, 159–165
Madrid, Biblioteca Nacional de España
– Ms. Vitr. 21–4 (A 25): 136
Manchester, The John Rylands Library
– Latin MS 24 (Sarum-Missale): 54, 56 f.
Melk, Stiftsarchiv
– Urk. 1273 IX 15: 170 f., 174
München, Bayerische Staatsbibliothek
– Clm 4: 109, 111
– Clm 2640: 207, 231 f.
– Clm 2641 (Aldersbacher Psalter): 206, 208, 234, 236
– Clm 2660: 158–161, 163–165
– Clm 7384: 237
– Clm 9502: 96
– Clm 12201b: 219, 221
– Clm 13029: 237
– Clm 13112: 226
– Clm 14034: 237
– Clm 16137: 228, 230 f.
– Clm 17161: 83
– Clm 17176: 83
– Clm 23127: 234
– Clm 28320: 234 f., 237
– Clm 28472: 96
– Clm 28802: 237
– Clm 30055 (Evangeliar Heinrichs des Löwen): 74
Münster, Staatsarchiv
– Ms. VII, 1315: 211
New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection
– Acc. No. 54.1.2 (Stundenbuch der Jeanne d'Evreux): 25 f.
New York, Public Library, Spencer Collection
– Ms. 1: 80, 85

New York, The Morgan Library & Museum
– MS M. 275: 230
– MS M. 280: 230
– MS M. 619: 109
– MS M. 645: 85
– MS M. 708: 77, 79
– MS M. 709 (Evangeliar der Herzogin Judith von Flandern): 77, 79, 210
– MS M. 710 (Berthold-Sakramentar): 73–90
– MS M. 711 (Messbuch des Hainricus Sacrista): 75, 79
– MS M. 729 (Psalter Hours of Yolande de Soissons): 95
– MS M. 855: 141
– MS M. 870: 238
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
– Graphische Sammlung, Bredt 19, Kapsel 1593: 230
– Hs. 56632: 228, 230 f.
– Hs. 156142 (Codex Aureus von Echternach): 212
Nürnberg, Stadtbibliothek
– Solg. Ms. 2.4°: 228, 230
Oxford, All Souls College
– MS 6: 54, 58
Oxford, Bodleian Library
– MS. Auct. T. inf. I. 10: 124
– MS Douce 180 (Douce Apokalypse): 255
– MS. Liturg. 402: 234
– MS. Rawl. G. 11: 130
– MS. Rawl. G. 12: 130
Oxford, Keble College
– MS 49: 235 f.
Padova (Padua), Biblioteca Capitolare
– Ms. C.12: 128
– Ms. E.2: 119, 122, 124
Padova (Padua), Pontificia Biblioteca Antoniana
– Ms. 267: 133
– Ms. 274: 133
– Ms. 276: 133
– Ms. 279: 133
– Ms. 280: 133
– Ms. 283: 123, 132 f.
– Ms. 284: 133
– Ms. 285: 133
– Ms. 296: 133
– Ms. 309: 133
– Ms. 310: 133
– Ms. 313: 133
– Ms. 314: 133
– Ms. 316: 133
– Ms. 317: 133
– Ms. 342: 133
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
– Ms. 5211: 128
Paris, Bibliothèque Mazarine
– Ms. 766: 100–102, 106, 115, 136 f.
Paris, Bibliothèque nationale de France
– fr. 403: 59 f.
– fr. 12473: 130
– gr. 139: 81
– lat. 18: 100, 136 f.
– lat. 22: 135
– lat. 1141 (Metzer Sakramentarfragment): 215
– lat. 3898: 96
– lat. 6917: 100
– lat. 8926: 101
– lat. 8936: 95
– lat. 9384: 210
– lat. 9428 (Drogo-Sakramentar): 60
– lat. 9453: 213
– lat. 10525: 246 f., 253 f., 255, 273, 275
– lat. 12056: 123
– lat. 14392: 110
– lat. 16943: 165
– nouv. acq. lat. 772: 238
– nouv. acq. lat. 3184: 132
Parma, Biblioteca Palatina
– Ms. Parm. 80: 130
Perugia, Capitolo della Cattedrale
– Ms. 6: 128
Plzeň (Pilsen), Knihovna Západočeského muzea v Plzni
– 510 B 057: 101 f.
Praha (Prag), Knihovna Národního muzea (Bibliothek des Nationalmuseums)
– XIV E 3: 230
– XVII A 5: 110
Praha (Prag), Národní knihovna České republiky (Nationalbibliothek)
– XIV A 13 (Krönungsevangeliar Vratislavs II. von Böhmen): 219 f.
Privatbesitz
– Antiphonar: 121, 126 f.
– Einzelblatt mit Weltdarstellung (Jörn Günther): 161
– St.-Blasien- oder Dyson-Perrins-Psalter: 75 f.
Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
– Ch 364: 237 f.
Roma (Rom), Biblioteca Angelica
– Ms. D.7.3: 123
St. Florian, Stiftsbibliothek
– Cod. III 2: 109
– Cod. XI 157: 162
– Cod. XI 216: 154, 162

– Cod. XI 217: 233
St. Gallen, Stiftsbibliothek
– Csg 53 (Evangelium longum): 215
St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek
– F. V. I. 133: 80
St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv
– RegA, Urk. Nr. 15: 172
Schaffhausen, Stadtbibliothek
– Min. 97: 87, 89
Schlägl, Prämonstratenserstift, Bibliothek
– Cod. 4: 98, 102
Split, Dominikanerkloster
– Graduale (ohne Signatur): 110
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
– Cod. Bibl. 2° 46 (Komburger Psalter): 204 f., 207
– Cod. Hist. 2° 411: 87
– HB I 55: 85
– HB I 236: 85
– HB I 240: 85
– HB II 24 (Landgrafenpsalter): 74
– HB II 46: 85
Torino (Turin), Biblioteca Nazionale
– Ms. D V 32: 132
Tours, Bibliothèque municipale
– Ms. 568: 113
Troyes, Bibliothèque municipale
– Ms. 89: 95 f., 114
Udine, Museo Diocesano
– Antifonario I: 120, 136
– Graduale I: 120, 136
Venezia (Venedig), Biblioteca Nazionale Marciana
– Lat. I, 1–4=2108–2111: 121 f., 126, 131
– Lat. III, 98–100=2427–2429: 121
– Lat. IV, 109 (2434): 101
Wien, Diözesanarchiv
– Urk. 1290 IX 15: 172 f.
Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
– Erzstift Salzburg, AUR 1297 IX 24: 172
Wien, Österreichische Nationalbibliothek
– Cod. 363: 154, 155
– Cod. 364: 158 f., 161, 163 f., 165
– Cod. 378: 146, 148, 153–159, 162–165
– Cod. 1101: 130
– Cod. 1939: 234, 237
– Cod. 1965: 234
– Cod. 1978: 233
– Cod. 1987: 234
– Cod. 2286: 110
– Cod. 2554: 211
– Cod. 12538: 150
Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv-Urkunden
– Urkunde 1284 IX 16: 175
Wien, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz
– Gebetbuch der Königin Elisabeth: 206, 234
Winchester, Cathedral Library
– Ms. 17 (Winchester Bible): 109
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
– Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8 (Wolfenbüttler Musterbuch): 42, 44, 46
– Cod. Guelf. 105 Noviss. 2° (Evangeliar Heinrichs des Löwen): 74
Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu (National- und Universitätsbibliothek)
– MR 72, I–II: 130
Zwettl, Stiftsarchiv
– Urkunde 1265 V 25: 175
– Urkunde 1283 XI 03: 175 f.

Erwähnte Kunstwerke

Anagni, Krypta der Kathedrale
– Deckenfresko: 149
Arezzo, San Francesco, Bacci-Kapelle
– Fresken von Piero della Francesca: 83
Berlin, Bode-Museum
– Schrein mit heiligem Pankratius aus Lübben-Steinkirchen: 185
Berlin, Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)
– Gnadenstuhl-Tafel aus Soest (ursprünglich Wiesenkirche), Inv.-Nr. 1216B: 194
Bratislava, Slovenská národná galéria (Slowakische Nationalgalerie)
– Madonna aus Ruskinovce (Rissdorf) (Inv.-Nr. P 1700): 185
– Madonna aus Strážky (Nehre) (Inv.-Nr. P 137): 185
– Madonnenskulptur (Inv.-Nr. P 2699): 193

- Tabernakel aus Vojňany (Kreig, Slowakei; Inv.-Nr. P 131–134): 181–200
- Zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen und andere Kunstwerke aus Vojňany (Kreig, Slowakei; Inv.-Nr. P 135–136, P 141–142): 183, 186, 188 f.

Bratislava, Slovenské národné múzeum (Slowakisches Nationalmuseum)
- Skulptur des heiligen Nikolaus (UH 154): 182, 186

Bredon (Worcestershire), St Giles
- Grabplatte: 62 f.

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie) bzw. Szépmüvészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste)
- Madonna aus Toporec (Toppertz) (Inv.-Nr. 55.900): 185
- Reliefs der hll. Katharina, Margarete und Agnes(?) aus dem Dorf Podhorany (Maldur; Inv.-Nr. 55892.1–3): 188
- Flügel eines Reliquiar-Triptychons des Dominikanerklosters von Košice (Kaschau) (Inv.-Nr. F 6524): 189

Canterbury, Kathedrale
- Glasfenster N. IV. 8 (Behandlung der Etheldreda von Canterbury): 54 f.

Chester Castle, Kapelle des Agricola Tower
- Wandmalerei (Visitation): 54, 56

Cismar
- Retabel: 199

Dädesjö (Schweden, Småland), Alte Kirche (Gamla Kyrka)
- St. Olof Seitenaltar: 195

Doberan
- Klosterkirche/Retabel: 188, 199

Dravce (Drautz)
- Wandmalerei: 181

Erfurt, Angermuseum
- Schrein-Madonna: 185

Erfurt, Dom
- Nordportal: 24 f., 27

Firenze (Florenz), Baptisterium
- Kuppelmosaik: 33–50

Firenze (Florenz), Galleria degli Uffizi
- Ognissanti-Madonna von Giotto di Bondone: 196

Firenze (Florenz), Santa Maria Novella
- Capella della Pura, Holzkreuz, bemalt (13. Jahrhundert): 63
- Spanische Kapelle, Fresko des Andrea Bonaiutis: 39
- Strozzi-Kapelle, Höllen-Fresko: 40

Fontevraud (Fontevrault), Abtei
- Portal mit Jüngstem Gericht (Fragment): 20 f., 27

Hedalen, Stavkirke (Stabkirche)
- Tabernakelaltar: 193

Hildesheim, Dom
- Bernwardstür: 61

Hronský Beňadik (St. Benedikt, Slowakei), Klosterkirche
- Pfeilernischen: 185

Köln, St. Maria im Kapitol
- Gabelkreuz: 65

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
- Weltgerichtstafel von Stefan Lochner: 41

Košice (Kaschau), Východoslovenské múzeum (Ostslowakisches Museum)
- Mittelteil eines Reliquiar-Triptychons des Dominikanerklosters von Košice (Kaschau; Inv.-Nr. S 2397): 189

Kraków, Muzeum Archidijecezalne (Erzdiözesanmuseum)
- Fragment eines Tafelbildes mit Heiligen aus Dębno Podhalańskie, Pfarrkirche St. Michael: 184

Krížová Ves (Kreuz, Slowakei)
- Dorfkirche: 187

Lincoln, Kathedrale
- Fassade: 18

Lomnička (Kleinlomnitz)
- Dorfkirche: 187

London, Victoria & Albert Museum
- Kreuz (No. 7938–1862): 62

London, Westminster Abbey
- Schlusssteinrelief (Kampf zwischen Wassermann und Mann): 58 f.
- Westminster Retabel: 253–255

Magdeburg, Dom
- Paradiesportal: 27

Matiašovce (Matzan)
- Dorfkirche: 187

Monreale, Dom
- Apsis: 215

Naumburg, Dom
- Westchor: 48

New York, Metropolitan Museum of Art
- Elfenbeintabernakel: 196

Norra Ny (Schweden, Värmland), Pfarrkirche
- Marienschrein, Seitenaltar: 195

Nowgorod, Sophienkathedrale
- Bronzetür aus Płock: 61 f.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
– Reliquienaltar von ca. 1360 (Inv. KG 1): 193
Oslo, Kulturhistorisk museum
– Holzkreuz: 62 f.
Padova (Padua), Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle)
– Weltgerichts-Fresko von Giotto di Bondone: 40
Padova (Padua), San Benedetto
– Wandmalerei, Kreuzabnahme: 131
Padova (Padua), Santa Sofia
– Wandmalerei, Madonna mit Kind: 130 f.
Pisa, Camposanto
– Höllen-Fresko: 40
Podolínec (Pudlein), Kirche
– Wandmalerei: 197 f.
Předklášteří u Tišnova (Tischnowitz), Kirche des Zisterzienserinnenklosters
– Westportal: 195
Reims, Kathedrale
– Westfassade: 31
Ripoll, Santa Maria
– Fassade: 18
Roma (Rom), San Paolo fuori le mura
– Apsismosaik: 39
Roma (Rom), Santa Balbina
– Wandaltar mit thronender Madonna: 196
Salisbury, Kathedrale
– Gewölbemalereien (nicht mehr vorhanden): 56
Santiago de Compostela, Kathedrale
– Pórtico de la Gloria: 31
Šiba (Scheibe)
– Kosmas- und Damian-Altar: 189
Siena, Santa Maria dei Servi
– Madonnentafel des Coppo di Marcovaldo: 40
Spišská Kapitula (Zipser Kapitel)
– Propsteikirche St. Martin/Wandmalerei: 181, 187, 199
Spišský Štiavnik (Schevnyk)
– Zisterzienserabtei: 187, 199 f.
Stockholm, Statens Historiska Museum (Staatliches historisches Museum)
– Schreinaltar aus Fröskog, Inv.-Nr. 14965: 195
Toledo, Kathedrale
– Virgen Blanca (Muttergottes mit Kind): 29
Toporec (Toppertz)
– Kirche: 187
Torcello, Santa Maria Assunta
– Weltgerichtsmosaik: 40
Toro, Kollegiatkirche
– Pórtico de la Majestad: 19
Urnes, Stabkirche
– Portal: 16
Veľká Lesná (Richwald)
– Dorfkirche: 187
Veľká Lomnica (Großlomnitz), Pfarrkirche St. Katharina
– Kirche/Wandmalereien: 184, 187
Venedig, San Marco
– Mosaiken (Ölberg-Mosaik, Moseskuppel): 46 f.
Viterbo, Santa Maria Nuova
– Salvator-Triptychon: 194
Weingarten, Kloster
– Heilig-Blut-Reliquie und andere Reliquien: 77, 79
– Klosterkirche St. Martin: 77
Wells, Kathedrale
– Westfassade: 18 f.
Wien, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie
– Weltgerichtstriptychon des Hieronymus Bosch: 41
Žilina (Sillein), Pfarrkirche, St. Stephan
– Wandmalerei mit Apostelreihe: 197