

# Die Mainzer Karmeliter-Chorbücher

**Studien zur mittelrheinischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Akademischen Grades  
eines Dr. phil.,  
vorgelegt dem Fachbereich 7  
der Johannes Gutenberg-Universität  
Mainz

von

**Judith König**  
aus Bonn

Mainz, 2006

Referent:

Korreferent:

Tag der mündlichen Prüfung: 23. April 2008

Meinen Eltern und meinem Mann in großer Dankbarkeit  
gewidmet

# Inhalt

<b><u>EINLEITUNG</u></b>	<b>1</b>
<b><u>FORSCHUNGS-LAGE</u></b>	<b>6</b>
<b><u>DER KARMELITERORDEN</u></b>	<b>11</b>
<b><u>DIE MAINZER KARMELITER</u></b>	<b>14</b>
<b><u>DIE „KUNSTLANDSCHAFT MITTEL-RHEIN“ UND DIE KARMELITERCHORBÜCHER</u></b>	<b>17</b>
<b><u>DAS ANTIPHONAR</u></b>	<b>21</b>
<b>DER STIFTER JOHANNES FABRI</b>	<b>28</b>
Die Stifterwappen	35
<b>EINBÄNDE</b>	<b>38</b>
<b>BESCHLÄGE UND SCHLIEßEN</b>	<b>49</b>
<b>PERGAMENT</b>	<b>57</b>
<b>AUFBAU UND ENTSTEHUNGSSCHRITTE</b>	<b>58</b>
<b>SCHRIFT UND NOTATION</b>	<b>61</b>
<b>KENNZEICHNUNG UND REIHENFOLGE DER BÄNDE</b>	<b>63</b>
<b>DEKORATIONSSYSTEM</b>	<b>66</b>
<b>EINZEILIGER INITIALSCHMUCK: KADELLEN UND LOMBARDEN</b>	<b>67</b>
Drôlerie-Initialen	69
Silhouetteninitialen	85
Fleuronnée-Initialen	88
Lineamentinitialen	90
<b>ORNAMENTALE DECKFARBENINITIALEN</b>	<b>96</b>
Einzeilige Deckfarbeninitialen mit Fleuronnée	96
Mustergrundinitialen	100
Die Musterbücher aus Göttingen und Berlin	110
<b>BILDINITIALEN</b>	<b>114</b>
Einzelblatt mit einer Verkündigungsdarstellung	116
Johannes auf Patmos	123
Ausgießung des Hl. Geistes	128
<b>INITIALMINIATUREN</b>	<b>131</b>
Verkündigung	132
Auferstehung	142
Überlegungen zum Stil	152
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>154</b>

<b>DAS GRADUALE</b>	<b>157</b>
<b>DIE STIFTER</b>	<b>160</b>
<b>EINBAND</b>	<b>162</b>
<b>BESCHLÄGE UND SCHLIEßEN</b>	<b>165</b>
<b>PERGAMENT</b>	<b>167</b>
<b>AUFBAU UND ENTSTEHUNGSSCHRITTE</b>	<b>167</b>
<b>SCHRIFT UND NOTATION</b>	<b>168</b>
<b>DAS DEKORATIONSSYSTEM</b>	<b>169</b>
<b>EINZEILIGER INITIALSCHMUCK: KADELLEN UND LOMBARDEN</b>	<b>169</b>
Drôlerie-Initialen	170
Fleuronnée-Initialen	175
<b>BILDINITIALEN</b>	<b>178</b>
König David mit Verkündigung	180
Geburt Christi	186
Epiphanie	190
Auferstehung	195
Christi Himmelfahrt	199
Ausgießung des Hl. Geistes und Dreifaltigkeit	204
Tricephalus	208
Prophet	212
Singende Fratres	214
<b>ÜBERLEGUNGEN ZUM STIL</b>	<b>216</b>
<b>DATIERUNGSVERSUCH</b>	<b>222</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>224</b>
<b><u>EINE MALERWERKSTATT IM MAINZER KARMELITERKLOSTER?</u></b>	<b><u>227</u></b>
<b><u>EXKURS: DER FALL BODMANN</u></b>	<b><u>237</u></b>
<b><u>ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG</u></b>	<b><u>240</u></b>
<b><u>KATALOG</u></b>	<b><u>245</u></b>
<b>ANTIPHONAR, BAND A</b>	<b>247</b>
<b>EINZELBLATT MIT EINER VERKÜNDIGUNG</b>	<b>250</b>
<b>ANTIPHONAR, BAND E</b>	<b>252</b>
<b>ANTIPHONAR, BAND B</b>	<b>255</b>
<b>ANTIPHONAR, BAND C</b>	<b>258</b>
<b>ANTIPHONAR, BAND D</b>	<b>261</b>
<b>GRADUALE</b>	<b>264</b>
<b><u>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS</u></b>	<b><u>268</u></b>
<b><u>LITERATURVERZEICHNIS</u></b>	<b><u>268</u></b>

I cannot see, however, that one can explore a chain of mountains by jumping from one peak to another; it can only be done by climbing the knolls, hills and heights which are crowned by the peaks.

L.M.J. Delaissé<sup>1</sup>

## Einleitung

Das bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum in Mainz beherbergt einen Schatz, den es noch zu entdecken gilt: sechs große, zum Teil reich illuminierte Karmeliterchorbücher aus dem 15. Jahrhundert, die in der Kunstgeschichtsforschung nur bruchstückhaft bekannt sind. Sie stammen aus dem Mainzer Karmeliterkloster, von wo aus sie im Zuge der Säkularisation zum Domschatz kamen und dort heute unter der Signatur B 331a-f aufbewahrt werden.

Es handelt sich, wie sich zeigen wird, um zwei eigenständige Werke: ein fünfbandiges Antiphonar und ein Graduale, die in der Literatur meist gemeinsam genannt werden, ohne dass ihr künstlerischer Zusammenhang näher erläutert wird.<sup>2</sup>

Beide Choralhandschriften ergänzen sich für die gemeinsamen Gebete der Karmelitermönche: während im Graduale die Gesänge der Messe stehen, enthält das Antiphonar die Gesänge der Stundengebete, die achtmal am Tag zu den festgesetzten Zeiten<sup>3</sup> von den Mönchen gesungen wurden. Die Bücher waren einst reich illuminiert. Heute sind nur noch 19 große Schmuckinitialen erhalten: 14 Bild- und fünf Mustergrundinitialen, alle mit teilweise mehrseitigen Rankenausläufern, die im Graduale zusätzlich noch mit Drölerien geschmückt sind.

Mehr als 50 Blätter fehlen, die teilweise nachweislich umfangreicheren Initialschmuck trugen. Wahrscheinlich hat sie der Mainzer Jurist und Geschichtsforscher Josef Bodmann entwendet, durch dessen Hände als Leiter und Konservator der Mainzer Stadtbibliothek auch ein bedeutender Teil des Säkularisationsgutes der Mainzer Stifts- und Klosterbibliotheken ging.<sup>4</sup> Welcher Schaden durch diesen Diebstahl verursacht wurde, wird im Laufe dieser Arbeit noch ersichtlich werden.

Heute noch erhalten - jedoch von der Forschung bislang ignoriert - sind Tausende von einzeiligen Initialen, deren Gestaltung mit teilweise farbig lavierten Zeichnungen von Menschen, Tieren und Architekturen in immer neuen Varianten weit über die normale Ausstattung solcher Handschriften hinausgeht. Wie dargelegt werden kann, sind sie Arbeiten der jeweiligen Schreiber Frater Nycolaus, einem Anonymus und der beiden Hauptschreiber des Graduales.

---

<sup>1</sup> Delaissé 1970, S. 209.

<sup>2</sup> Sie werden mal als „mehrere Psalterien“ bezeichnet (Müller 1832, S. 59, Falk 1871, S. 95 und Koch 1889, S. 49), mal als fünf- oder sechsbändiges „Graduale“ (Stange 1955, S. 119, Kaemmerer 1896, S. 148) oder einfach „sechs riesige Folianten [...] zum Chorgebrauche“ (Schneider 1879, S. 22).

<sup>3</sup> Sie beginnen mit dem Mitternachtsgebet (Matutin), auf das das Morgengebet (Laudes) folgt. Die nächsten vier Gebete sind nach den Stunden des Tages benannt (Prim, Terz, Sext, Non), worauf das Abendgebet (Vesper) und das Nachtgebet (Komplet) folgen.

<sup>4</sup> Siehe dazu den Exkurs „Der Fall Bodmann“, S. 237.

Darüber hinaus gibt es im Antiphonar 48 einzeilige Initialen, die ganz oder teilweise mit Deckfarben und Gold gearbeitet sind. Auch diese, sowie die aufwändigen Einbände der Bücher, deren Langriemenschließen und Messingbeschläge mit den Wappen der Stifter verziert sind, wurden bislang in der Literatur nicht beschrieben.

Zwei nahezu identische Dedikationen in Band A und B des Antiphonars datieren diese beiden Bücher in die Jahre 1430 und 1432. Damit fällt die Entstehung der Handschriften in eine Zeit, aus der nur wenige mittelrheinische Kunstwerke erhalten sind. Wegen der gesicherten Datierung wurde die Gruppe deshalb in der kunstgeschichtlichen Literatur oft zum Vergleich herangezogen, wobei wichtige Themenkomplexe angerissen worden sind, jedoch nie ein auch nur annähernd geschlossenes Bild entstand.

Einige der Bildinitialen sind zwar in der Literatur ausführlicher beschrieben, doch scheinen die Handschriften kaum im Original untersucht worden zu sein. Stattdessen hat man sich wohl mit Photographien beholfen, die hauptsächlich die zwar zahlreicheren, aber künstlerisch schwächeren Bildinitialen des Graduales zeigten. Dieses wird jedoch bis in die jüngste Literatur hinein<sup>5</sup> mit dem Antiphonar gleichgesetzt, wodurch ein verworrenes und unausgewogenes Bild der Handschriftengruppe entstanden ist. Im Wesentlichen sind die Handschriften also bis heute unbearbeitet geblieben.

Die Aufgabe dieser Arbeit soll es daher sein, sie erstmals monographisch vorzustellen und den wissenschaftlichen Kernbestand zu sichern.

Dafür mussten sie zunächst kodikologisch bzw. bucharchäologisch<sup>6</sup> untersucht werden. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind in einem Katalog am Ende der Arbeit zusammengefasst. Die für die kunsthistorische Betrachtung interessanten Aspekte fließen in den Hauptteil der Arbeit mit ein, in dem erstmals alle 19 großen Deckfarbeninitialen beschrieben und stilistisch eingeordnet werden sollen, wobei einigen bedeutenderen „Initialminiaturen“<sup>7</sup> mehr Platz eingeräumt wird als anderen Bildinitialen, die nach herkömmlichen Vorbildern geschaffen wurden.

Da es sich bei den Karmelitern um einen der weniger bekannten Bettelorden handelt, wird seine Ordensgeschichte kurz und unter dem Aspekt der liturgischen Gepflogenheiten vorangestellt.

Des Weiteren wird versucht, ausgehend von einem Aufsatz von Fritz Arens, der zwei der drei in den beiden Widmungen des Antiphonars genannten Stifternamen quellenkundlich belegt hat,<sup>8</sup> ein Bild von den Auftraggebern zu entwerfen, die diese auffallend kostbare Handschrift finanziert haben.

Woher die Künstler kamen, die die beiden Chorbücher illuminiert haben, kann wegen fehlender Quellen zunächst nur anhand stilistischer Überlegungen untersucht werden. Weitere Aufschlüsse ergibt die Erörterung der in der Literatur viel diskutierten Idee einer Klosterwerkstatt,<sup>9</sup> an deren Existenz, wie sich zeigen wird, erhebliche Zweifel

---

<sup>5</sup> **Gast 2000**, S. 535.

<sup>6</sup> Zur Begriffsdefinition siehe **Dürrfeld 2000**, S. 5.

<sup>7</sup> Zur Begriffsdefinition siehe S. 131.

<sup>8</sup> **Arens 1958**.

<sup>9</sup> Zuletzt bei **Gast 2000**, S. 527.

angebracht sind. Demgegenüber haben sich die von Vaassen in die Diskussion gebrachten Verbindungen einerseits zur Lauber-Werkstatt, andererseits zu den Musterbüchern aus Göttingen und Berlin als fruchtbare Hinweise entpuppt.<sup>10</sup>

Liturgische Handschriften führen immer noch ein Schattendasein neben den sogenannten Prachthandschriften, jenen von einer wohlhabenden und gesellschaftlich bedeutenden Persönlichkeit in Auftrag gegebenen, und zur privaten Andacht bestimmten Kleinodien, deren künstlerisch hochrangige Miniaturen das gesellschaftliche Selbstbewusstsein und den geistigen Anspruch des Auftraggebers mit dem Genius des Malers glücklich vereinen.

Liturgische Handschriften dagegen mussten als Bücher für den täglichen Gebrauch einer - oft zu den Bettelorden gehörenden - Klostergemeinschaft streng pragmatischen Erfordernissen unterliegen und waren nicht primär auf große Prachtentfaltung angelegt. Bei der Ausschmückung solcher Handschriften war eine sehr große Anzahl einzelner Initialen zur Hervorhebung der Satzanfänge notwendig, mit denen den Mönchen die Orientierung beim Singen erleichtert wurde. Solche Initialen konnten zwangsläufig nicht alle aufwändig mit Deckfarben und größeren Ranken oder Ornamenten versehen werden, sondern wurden in der Regel von den Schreibern mehr oder weniger laienhaft und schematisch ausgeführt. Da außerdem die wenigen Bildinitialen eine konservative Klientel bedienten und eher traditionellen Vorbildern folgen, fand bisher lediglich ein geringer Teil dieser Handschriftengruppe die Beachtung der Kunsthistoriker.<sup>11</sup>

Die Mainzer Karmeliter-Handschriften stammen darüber hinaus aus einer Zeit, in der der gotische Stil seinen Höhepunkt überschritten hatte und das Formengut der Vergangenheit teilweise beliebig weiterverwendet wurde. So finden sich in der Buchmalerei bei der Ornamentierung der einzeligen Initialen immer noch Formen, die sich bereits im 13. Jahrhundert entwickelt hatten. Sind sie für die Zeit des frühen und hohen Mittelalters gut erforscht,<sup>12</sup> so haben die Kunsthistoriker den Ausprägungen des 15. Jahrhunderts bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl sich hier gewandeltes Formempfinden äußert und stilistische Weiterentwicklungen stattgefunden haben.

Der Schwerpunkt bei der kunsthistorischen Betrachtung sogenannter Prachthandschriften liegt auf den hochwertigen Miniaturen und deren ikonographischem Programm. Für die Beurteilung der künstlerischen Ausstattung von Liturgika dagegen müssen andere Bewertungsmaßstäbe aufgestellt werden, die die Beziehung zum Text stärker berücksichtigen. Leider gibt es eine solche von Euw/Plotzek schon vor 30 Jahren geforderte „Übersicht über die künstlerische Entwicklung der Antiphonarien und Gradualien im hohen und späten Mittelalter“<sup>13</sup> immer noch

---

<sup>10</sup> **Vaassen 1973**, Sp. 1154. Siehe **Saurma-Jeltsch 2001**.

<sup>11</sup> Das gilt nicht nur für die kunsthistorische Forschung; wie schon Vähth ausführt, blieben liturgische Bücher auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen aus vielfältigen Gründen bislang eher unbeachtet (**Vähth 1993**, S. 2/3). Siehe auch **Hughes 1982**, Nr. 603.

<sup>12</sup> Siehe hierzu die Kurzbibliographie von **Jakobi-Mirwald 1997**, S. 223/224.

<sup>13</sup> **Euw/Plotzek 1979**, S. 260.



nicht, weshalb in dieser Arbeit auf eine Reihe mehr oder weniger ausführlicher Einzeldarstellungen ähnlicher Handschriften zurückgegriffen wird, worunter die Bearbeitung der liturgischen Handschriften des Klosters Salem von Paula Väth<sup>14</sup> und die der Chorbücher des Münchner Angerklosters von Charlotte Schoell<sup>15</sup> besonders hilfreich waren.<sup>16</sup>

Für das Antiphonar konnte kein in Umfang und Ausstattung ähnliches Vergleichsbeispiel aus der Zeit gefunden werden: ein vierbändiges Antiphonar mit dazugehörigem zweibändigem Graduale der Dominikaner aus Bad Wimpfen am Neckar (um 1500) ist ohne nennenswerten Initialschmuck<sup>17</sup> und ein ebenfalls gleich großes, sechsbändiges Antiphonar mit dazugehörigem Graduale aus dem Dominikanerkloster Landshut stammt leider ebenfalls erst aus der Zeit um 1490.<sup>18</sup> Die beiden Beispiele zeigen lediglich, dass auch ein halbes Jahrhundert später noch große Anstrengungen bei der Anfertigung liturgischer Handschriften unternommen wurden.

Für das Graduale dagegen fanden sich zahlreiche Vergleichsbeispiele, darunter ein Graduale aus Zittau von 1435<sup>19</sup> und ein Mainzer Lektionar um 1400<sup>20</sup>, sowie die stilistische Verwandtschaften aufweisende Pessach Haggadah von 1415<sup>21</sup>, die in Heidelberg entstanden ist.

Terminologisch wird auf die Arbeiten von Herbert Köllner<sup>22</sup> und Christine Jakobi-Mirwald zurückgegriffen,<sup>23</sup> wobei dort, wo es nötig erschien, eigene Begriffe eingeführt werden. Darüber hinaus wird zurückhaltend mit den bei der Beschreibung von Handschriften beliebten Begriffen „primärer“ und „sekundärer“ Initialschmuck umgegangen, da damit nicht nur die Texthierarchie, sondern in der Regel auch eine qualitative Unterscheidung des Initialschmucks von Haupt- und Nebentexten gemeint ist, die zwar grundsätzlich auch für die Mainzer Karmeliterchorbücher gilt, jedoch den Anteil der einzeiligen Initialen an der künstlerischen Gesamtausstattung in diesem Fall zu gering gewichtet.

Um die Fülle des Materials übersichtlicher darzustellen, sind vereinzelt Tabellen in den Text eingefügt und Schlüsselwörter in den Beschreibungen fett hervorgehoben. Auch sind kleinere s/w-Abbildungen in den Text integriert worden.

Die vielen Kürzungen der zitierten lateinischen Texte sind der besseren Verständlichkeit wegen in runden Klammern lesbar gemacht worden. Ausgelassene oder ergänzte Stellen in Zitaten sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet. Ebenfalls der besseren Lesbarkeit wegen werden die drei aufeinandertreffenden Vokale in Fleuronnée-Initiale und Drôlerie-Initiale mit Bindestrich getrennt.

---

<sup>14</sup> **Väth 1993.**

<sup>15</sup> **Schoell 1976.**

<sup>16</sup> Des weiteren siehe die Bearbeitung der Utrechter Karthäuserhandschriften aus dem frühen 15. Jahrhundert von **Gumbert 1974** und diejenige des Wolfgang-Missale von Rein von **Sieveling 1986.**

<sup>17</sup> Darmstadt, ULB, HS 89.

<sup>18</sup> München, UB, 2°Cod.ms.159-165, bearbeitet von **Gottwald 1968** und **Statnik 2009**, S. 166-175.

<sup>19</sup> Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms.A.V.

<sup>20</sup> Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11.

<sup>21</sup> Darmstadt, ULB, Cod. or 8.

<sup>22</sup> **Köllner/Borries/Knaus 1963**, S. 138-154.

<sup>23</sup> **Jakobi-Mirwald 1997.**

Die Angaben und Zitate aus der Bibel richten sich nach der Vulgata.<sup>24</sup> Die in den Fußnoten genannten Aufbewahrungsorte der im Text erwähnten Kunstwerke sind mit den offiziellen Kürzeln (BM = British Museum, ULB = Universitäts- und Landesbibliothek usw.) benannt. Obwohl Buch E sowohl inhaltlich als auch stilistisch der Nachfolge - bzw. Parallelband von Buch A ist, soll die Bezeichnung der Bände entsprechend ihrer älteren Signatur,<sup>25</sup> die sich auch in der jüngeren Literatur durchgesetzt hat, beibehalten werden. Die in dieser Arbeit erstmals erfassten Details von Antiphonar und Graduale liefern eine Fülle aufschlussreicher Beispiele für die künstlerische Situation am Mittelrhein. So wird sich dann am Ende der Untersuchung herauskristalisieren, ob die Karmeliterchorbücher tatsächlich eine „Schlüsselstellung“ im mittelrheinischen Kontext innehaben, wie Arens sie einst postuliert hat.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Dabei ist zu beachten, dass die Zählung der Psalmen in der Vulgata anders ist, als die in der deutschen Einheitsübersetzung der Bibel, nach der die deutschen Übersetzungen zitiert werden.

<sup>25</sup> Zu den verschiedenen Signaturen siehe S. 63.

<sup>26</sup> **Arens 1958**, S. 346.

## Forschungslage

Das Stadtarchiv Mainz bewahrt noch weit über hundert Urkunden aus dem 15. Jahrhundert auf, die das Karmeliterkloster betreffen, worin die Handschriften jedoch mit keinem Wort erwähnt werden. Auch sonst existieren keine Quellen mehr, die mit den Handschriften in direktem Zusammenhang stehen.

Die Sekundärliteratur näherte sich den Handschriften auf Umwegen. Zunächst beschäftigten sich lokale Forscher und Kunstinteressierte mit einzelnen Blättern, die wahrscheinlich während der Säkularisation aus den Büchern herausgeschnitten worden waren und im Kunsthandel wieder aufgetaucht sind.

Die erste Erwähnung findet sich im Bericht des „Vereins der Freunde der Literatur und Kunst“, erschienen zu Mainz im September 1827, wo von der „Ausstellung zweier alter Miniaturgemälde auf Pergament in den Anfangsbuchstaben zweier Psalterienblätter“ berichtet wird.<sup>27</sup> Das eine Blatt mit einer Gnadenstuhldarstellung ist verschollen. Das andere wird heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt und zeigt „in einem runden E“ den „englischen Gruß“ (Verkündigung) und eine „Unterschrift auf der anderen Seite“.<sup>28</sup> Die damit gemeinte Dedikation wird im Vereinsbericht im originalen lateinischen Wortlaut abgedruckt und kurz erläutert: der „Verfertiger“ des Werkes sei ein „Religiose aus dem hiesigen Karmeliterkloster Namens Johannes Faber, genannt Carnificus (Fleischer)“.<sup>29</sup>

Diese Verkündigungsinitiale beschreibt fünf Jahre später auch der großherzoglich-hessische Galeriedirektor Dr. Franz Hubert Müller in seinen „Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde“ und bildet sie in einem technisch aufwändigen Farbdruck ab.<sup>30</sup> Der damals allgemein vorherrschenden Auffassung von der Allgegenwärtigkeit des Kölner „Styls“ folgend, bezeichnet er sie als „ganz dem der Kölner Schule“ angenähert, „die um diese Zeit noch blühte“.<sup>31</sup>

1958 widmete der Mainzer Kunstgeschichtsprofessor Fritz Arens dem Blatt noch einmal einen kurzen Aufsatz, in dem er es dem ersten Band des Antiphonars zuordnete und die in der Widmung genannten Namen des Auftraggebers und einiger seiner Verwandten urkundlich belegte.<sup>32</sup> Außerdem weist er auf den Mainzer Historiker Bodmann hin, der wahrscheinlich dieses und weitere Blätter entwendet habe.<sup>33</sup>

Mit den Handschriften selbst beschäftigte sich erstmals der Mainzer Domkapitular und Prälat Friedrich Schneider in seinem 1879 verfassten Buch über „Mittelalterliche Ordensbauten in Mainz“<sup>34</sup>, wobei ihm zahlreiche Fehler unterliefen: so beschreibt er die mit roter Farbe auf das helle Pergament geschriebene Widmung in Band B als „auf rothem Grunde [ ... ] mit Gold geschriebene [ ... ] Urkunde“, löst den

<sup>27</sup> **Verein 1827**, ohne Seitenzahl.

<sup>28</sup> München, BSB, Clm 29316(144, vormals Clm 29164-13.

<sup>29</sup> **Verein 1827**, ohne Seitenzahl.

<sup>30</sup> **Müller 1832**. Die Handschriften, die Müller noch mit dem alten Sammelnamen „Psalterien“ bezeichnet, sind „jetzt im Dome daselbst aufbewahrt“ (Ebenda, S. 59).

<sup>31</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>32</sup> **Arens 1958**, S. 341-346.

<sup>33</sup> Siehe hierzu S. 237.

<sup>34</sup> **Schneider 1879**.

Titulus (Kürzungsstrich) über dem Namen des „fr nycola“ am Ende des Textes nicht auf und liest die Jahreszahl am Ende der Widmung als „1420“, weswegen er in „Bruder Nycola“ den Prior des Klosters vermutet, der im Jahre 1422 Nicolaus Oppenheim hieß.<sup>35</sup> Er weist auf Drölerien hin, erkennt, dass mehrere Maler am Werk gewesen waren und schreibt den „trefflichen Miniaturen“ eine nicht zu verkennende „Anlehnung an die Kölner Schule“ zu, die sich seiner Meinung nach in der „Haltung der figürlichen Darstellungen“ äußert.<sup>36</sup>

Kurz erwähnt werden die Handschriften im Sammelband „Der Dom zu Mainz“ von Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb, die in Frater Nycolaus einen „fertigen Buchkünstler“ sehen.<sup>37</sup> Sie erkennen, dass das heute mit „E“ als letzter Band des Antiphonars markierte Buch die „unmittelbare Fortsetzung“ von Band A darstellt, bezeichnen jedoch immer noch, wie in der älteren Literatur allgemein üblich, das Graduale als den letzten Band des Antiphonars.<sup>38</sup>

Am 12. Juni 1925 öffnete das Bischöfliche Dom- und Diözesan-Museum in Mainz seine Pforten mit einer Ausstellung, zu der auch eine Vitrine in der Kapitelstube gehörte, in der die Karmeliterhandschriften zusammen mit spätgotischen Paramenten ausgestellt waren. Der Mainzer Kunsthistoriker Franz Theodor Klingelschmitt listet die sechs Bücher im Museumsführer unter der Einheitsgröße „0,58 x 0,40 m“ auf, ohne die von Kautzsch/Neeb verwendeten näheren Bezeichnungen A, B und E zu verwenden.<sup>39</sup> Mit je einem Satz charakterisiert er fünf der Bücher: ein Band wird als „bemerkenswert durch seine grotesken Initialen“ beschrieben, „die eine Vorstufe zu der Kunst des Meisters E.S. bilden.“ Ein anderer, vermutlich das Graduale, hat „die reichste und phantastischste Ausstattung, ist aber schlechter erhalten. Die Malerei ist teilweise gröber“. Wieder ein anderer sei in seiner „sehr feinen Ornamentik strenger als die anderen Codices und ohne direkten Zusammenhang mit ihnen.“<sup>40</sup>

Einige Arbeiten bringen die Handschriften in Verbindung mit dem um die Jahrhundertwende geborenen Begriff der „Kunstlandschaft Mittelrhein“, deren eigene, von der Kölner Malerei unterschiedliche Stilmerkmale man auch in den Mainzer Karmeliterchorbüchern zu finden glaubte.<sup>41</sup>

Als erster weist Ludwig Kaemmerer 1896 in seinem Aufsatz „Der Kupferstecher E.S. und die Heimat seiner Kunst“ auf „völlige“ Übereinstimmungen einzelner Rankenfiguren des Mainzer Graduales mit Gestalten aus den Kupferstichen des Meisters E.S. hin, die sich sozusagen nur über den gemeinsamen Nährboden Mittelrhein erklären ließen, da die Handschriften früher entstanden seien.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> **Schneider 1879**, S. 22.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> **Kautzsch/Neeb 1919**, S. 372.

<sup>38</sup> Ebenda. Sie bezeichnen das Graduale als Band „E“, woraus man schließen kann, dass die kleinen weißen Papierschildchen, die heute auf den meisten Bänden kleben und die das Graduale als Band „F“ sowie den zweiten Band des Antiphonars als Band „E“ bezeichnen, erst nach 1919 angebracht worden sind.

<sup>39</sup> **Klingelschmitt<sup>1</sup> 1925**, S. 45/46.

<sup>40</sup> Alle Zitate ebenda, S. 46.

<sup>41</sup> Zur Problematik der „Kunstlandschaft Mittelrhein“ siehe S. 17.

<sup>42</sup> **Kaemmerer 1896**, S. 148.

Gut zehn Jahre später stellte der damalige Direktor der Kunsthistorischen Abteilung am Landesmuseum in Darmstadt, Friedrich Back, in seinem Buch über „Mittelrheinische Kunst“<sup>43</sup> erstmals eine Reihe von mittelrheinischen Altären<sup>44</sup> vom ausgehenden 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zusammen - die in den folgenden Jahren noch um den Utrechter Altar ergänzt wurden<sup>45</sup> - und ordnete sie verschiedenen stilistischen Entwicklungen zu, wobei er bewusst den Begriff einer „mittelrheinischen Schule“ vermied.

Die Karmeliterchorbücher rückt er stilistisch pauschal in die Nähe des Siefersheimer Altars<sup>46</sup> - den Gerhard Bott jedoch später mit stichhaltigen Argumenten dem Kölner Raum zuordnet<sup>47</sup> und vermutet, dass der in Band B genannte Frater Nycolaus identisch sein könnte mit dem Karmeliter Nicolaus Sublin.<sup>48</sup> Dieser hat 1436 einen zu Backs Zeiten schon zerstörten Hauptaltar für die Kirche im rheinhessischen Gabsheim gemalt, von dem nur noch die Inschrift überliefert ist,<sup>49</sup> was in der Literatur immer wieder als Anhaltspunkt für die Existenz einer Malerwerkstatt im Mainzer Karmeliterkloster gewertet wird.<sup>50</sup>

Gut 20 Jahre später erkennt Back dann in seiner für heutige Leser pathetisch klingenden Untersuchung über „Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein“ „Einflüsse der kölnischen Kunst“, die in den Chorbüchern „zum ersten Mal“ in der Mainzer Malerei zu beobachten seien.<sup>51</sup>

Kurz zuvor hatte Aenne Liebreich in ihrem Aufsatz über den „Mittelrheinischen Altar im erzbischöflichen Museum zu Utrecht“ den weitschweifigen Gedanken der mittelrheinischen Kunstlandschaft konkretisiert, und die Idee einer Mainzer „Malerwerkstätte“ geboren, die „die nähere und weitere Umgebung“ mit ihren Erzeugnissen versorgt und auch den Utrechter Altar geschaffen haben könnte.<sup>52</sup> Die Verbindung der Chorbücher zum einige Jahrzehnte älteren(!) Utrechter Altar zeigt sich ihrer Meinung nach im Kompositionellen sowie im Figurenstil.<sup>53</sup>

Alfred Stange bestätigt den Mainzer „Initialbildchen“ „des fünfbändigen Graduales“ zehn Jahre später in seinem mehrbändigen Standardwerk über die „Malerei der Gotik“, dass sie „in der Erfassung der Wirklichkeit

---

<sup>43</sup> **Back 1910.**

<sup>44</sup> Großer Friedberger Altar, Kleiner Friedberger Altar, Siefersheimer Altar, Schottener Altar, Obersteiner Altar und Ortenberger Altar.

<sup>45</sup> Über die stilistische und zeitliche Einordnung dieser Altäre siehe die Dissertation von Uwe Gast (**Gast 1998**).

<sup>46</sup> **Back 1910**, S. 50.

<sup>47</sup> **Köln 1974**, S. 46-49.

<sup>48</sup> **Back 1910**, S. 10.

<sup>49</sup> „Haec pictura completa est anno Dni M.CCCC.XXXVI. ipso die Annu[n]ciationis Virginis gloriosae, per manus fratris Nicolai Sublin, ordinis Beatae Mariae de monte Carmeli.“ (zitiert nach **Gast 2000**, S. 527, der nicht den leicht ungenau wiedergegebenen Text von **Back 1910**, S. 10 übernimmt, der normalerweise in der Literatur als Quellenangabe dient, sondern das Original aus Hs 225, pag. 64 der Martinus-Bibliothek in Mainz zitiert).

<sup>50</sup> Zuletzt bei **Gast 2000**, S. 527. Siehe hierzu Seite 227ff.

<sup>51</sup> **Back 1932**, S. 83. Diese Einflüsse glaubt er vermittelt „durch Konventualen, die der Orden, auf die wissenschaftliche Ausbildung seiner Glieder bedacht, an der Kölner Universität hatte studieren lassen.“ (Ebenda, S. 83).

<sup>52</sup> **Liebreich 1926/27**, S. 139.

<sup>53</sup> Ebenda.

einen bedeutenden Schritt weiter getan haben<sup>54</sup> und durch ihre Verbindungen zu zahlreichen anderen mittelrheinischen Werken auf eine „gesicherte mittelrheinische Tradition“ schließen lassen.<sup>55</sup>

Speziell mit Karmeliterkunst am Mittelrhein beschäftigt sich Eleonore Güse in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1943 über den „Bilderschmuck der Zwingenberger Bergkapelle im Rahmen der Wandmalereien und der Karmeliterkunst am Mittelrhein“.<sup>56</sup> Die schwierigen Forschungsbedingungen zu Kriegszeiten erlaubten es ihr teilweise nur mit „Photographien“<sup>57</sup> der Wandmalereien zu arbeiten, was sie jedoch durch phantasiereiche Mutmaßungen auszugleichen versucht. Mehrfach zieht sie in ihrer Arbeit zum Vergleich die Mainzer Handschriften heran und beschreibt einzelne Initialen. Dabei bezieht sie sich besonders auf die „Miniaturen“ des Graduales, das von ihr als „Band E“ eines „fünfbändigen Graduales“<sup>58</sup> bezeichnet wird und das sie wegen der „Inschrift“ in Band B in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts datiert glaubt.<sup>59</sup> Ihre immer wieder auffallende ungenaue Betrachtungsweise führt sie zu der kaum nachvollziehbaren Annahme, dass „Frater Nikolaus“ der Maler aller Bildinitialen in Antiphonar und Graduale sei,<sup>60</sup> weshalb ihre zahlreichen stilistischen Überlegungen zu den Handschriften nicht im einzelnen erwähnt werden sollen. Gut erkannt hat sie jedoch die „weittragende Bedeutung“ der Landschaftsdarstellungen, die „in einer Geschichte der Entwicklung der mittelalterlichen Landschaft nicht zu übersehen sein“ werden.<sup>61</sup> Die hauptsächlich auf ihren Thesen aufbauende Idee einer Malerwerkstatt im Mainzer Karmeliterkloster wird in einem gesonderten Kapitel behandelt.

Neben Eleonore Güse hat sich Elgin Vaassen am ausführlichsten mit den Karmeliterchorbüchern beschäftigt. In ihrer 1973 erschienenen Dissertation über „Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel und ihr Umkreis“ versucht sie, eine Malerwerkstatt um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Mainz zu rekonstruieren, deren Rankenformen stilistisch unter anderem anknüpfen an die der Karmeliterhandschriften.<sup>62</sup> Im Gegensatz zu Güse unterscheidet sie acht verschiedene Hände, die an den Chorbüchern gearbeitet haben könnten, wovon die Rankenformen zweier Meister ihrer Meinung nach noch bei mindestens 13 späteren Handschriften auftauchen, darunter auch im Göttinger Musterbuch (GMB).<sup>63</sup>

Dieses Musterbuch mit Anleitungen zum Malen von Ranken und Hintergründen hat zur gleichen Zeit auch Helmut Lehmann-Haupt untersucht und ebenfalls zahlreiche Beispiele für die GMB-Ranken bei den Mainzer Chorbüchern gefunden.<sup>64</sup>

---

<sup>54</sup> **Stange 1938**, S. 141.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 138.

<sup>56</sup> **Güse 1943**.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 143.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 150.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>62</sup> **Vaassen 1973**.

<sup>63</sup> Ebenda, Sp. 1150.

<sup>64</sup> **Lehmann-Haupt 1972**, S. 88/89. Daneben erwähnt er die Handschriften auch kurz in seinen Arbeiten über den Meister der Spielkarten (**Lehmann-Haupt 1962** und **Lehmann-Haupt 1966**).

Zehn Jahre später vergleicht Gisela Höhle im Rahmen einer Dissertation das GMB mit einem wenig bekannten, nahezu identischen Musterbuch in Berlin (BMB) und nennt unter den nun 14 Handschriften, die solche Laubwerkkranken enthalten, ebenfalls die Karmeliterchorbücher. Allerdings erwähnt auch sie lediglich die in der Literatur als Abbildung kursierende „Initiale D“ „aus Band B“, die sich tatsächlich in Buch E befindet.<sup>65</sup> Die weiteren 17 Musterbuch-Initialen der Chorbücher waren ihr offenbar unbekannt.

Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen GMB/BMB und den Karmeliterchorbüchern werden vom Chemiker Robert Fuchs und der Kunsthistorikerin Doris Oltrogge in ihren „Untersuchungen rheinischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts“ auch hinsichtlich der Maltechnik und der chemischen Zusammensetzung der verwendeten Farben bestätigt.<sup>66</sup>

Die jüngste kunsthistorische Arbeit schließlich, die sich auf die Karmeliterchorbücher bezieht, ist die Dissertation von Julia Zipelius über den „Utrechter Altar“ und die Malerei um 1400 am Mittelrhein“, worin sie im Wesentlichen zu den gleichen Schlussfolgerungen kommt, wie zuvor schon Liebreich. So erwägt auch sie wegen der unter anderem „zwingenden Übereinstimmungen“ in der Art der Raumwiedergabe und der realistischen Detailbeobachtung zwischen dem Utrechter Altar und den rund 30 Jahre jüngeren Karmeliterchorbüchern eine Entstehung des Altars im „Mainzer Raum“.<sup>67</sup>

Neben den Kunsthistorikern haben sich auch eine Reihe von Karmelitern mit den Mainzer Chorbüchern beschäftigt.

Clemens Martini erwähnt sie 1922 in seinen lose zusammengestellten Beschreibungen der niederdeutschen Karmeliterklöster und bildet elf der großen „Bilderinitialen“ schwarzweiß ab.<sup>68</sup>

Paschalis Kallenberg beschreibt 1962 die liturgische Zusammensetzung der sechs Bücher in seiner Sammlung „Fontes Liturgiae Carmelitanae“.<sup>69</sup>

Darauf aufbauend hat James John Boyce in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation die liturgischen Traditionen des Karmeliterordens anhand der Mainzer Chorbücher untersucht und gibt darin eine detaillierte Beschreibung des Inhaltes der Bücher, an der sich diese Arbeit orientiert.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Höhle 1984, S. 208.

<sup>66</sup> Fuchs/Oltrogge 1991, S. 66.

<sup>67</sup> Zipelius 1992/93, S. 99. Trotz zahlreicher Korrekturen der maschinenschriftlichen Version der Dissertation ist auch in der publizierten Fassung die Auferstehungsinitiale aus Band B noch fälschlich Band C zugeordnet.

<sup>68</sup> Martini 1922, S. 210.

<sup>69</sup> Kallenberg 1962, S. 240/241 und 256-259.

<sup>70</sup> Boyce 1984. Deutsche Zusammenfassung: Boyce 1987.

## Der Karmeliterorden

Die Anfänge des Karmeliterordens liegen fernab der Städte in einer losen Gemeinschaft von Einsiedlern auf dem Berg Karmel, einem bis zu 500 Meter hohen Gebirgsrücken, der bei der Hafenstadt Haifa ins Meer ragt.<sup>71</sup> An einer der historischen Wirkungsstätten des Propheten Elias<sup>72</sup> lebten der Überlieferung nach seit jenen Zeiten Einsiedler, zu denen sich im 12. Jahrhundert ehemalige Kreuzfahrer gesellten, um in Einsamkeit und Stille zu leben.

Die zunächst lose Gemeinschaft schloss sich fester zusammen, baute ein gemeinschaftliches Gotteshaus und wendete sich bald an den Patriarchen Albert von Jerusalem, um von ihm eine Ordensregel zu erbitten, die dieser zwischen 1207 und 1214 erteilte. Diese Regel basiert nicht auf einer der drei kirchlich anerkannten „regulae“, die von den Heiligen Benedikt, Augustinus oder Basilius stammen, sondern ist vom Bischof und Augustiner-Chorherren Albert in Anlehnung an die Augustinerregel und Anordnungen aus dem Kirchenrecht und den allgemeinen Ordenstraditionen verfasst worden. Papst Honorius III. bestätigte die Regel 1226.<sup>73</sup> Der neue Orden wird „Brüder der seligen Jungfrau Maria vom Berge Karmel“ genannt, nach der Marienkapelle, die den Mittelpunkt ihrer Niederlassung bildete und deren Namenspatronin neben Elias noch heute die zentrale Gestalt im Ordensleben ist.<sup>74</sup>

Trotz des gemeinsamen Gotteshauses hatte jedoch die Einzelzelle weiterhin den Vorrang vor dem *officium* der liturgischen Gemeinschaft: Einsamkeit, Stillschweigen, Fasten und beständiges Gebet in der Nachfolge Jesu Christi standen im Mittelpunkt der Gemeinschaft auf dem Berg Karmel.<sup>75</sup>

„Das Leben in der ‚Wüste‘ war durch eine, wie man annahm, schon vorchristliche Tradition geheiligt, und das zurückgezogene Leben an den ‚Brunnen des Elias‘ von daher in seinem Sinn unbestritten.“<sup>76</sup>

Des Lesens Kundige wurden dazu angehalten, zu den festgesetzten Zeiten des Stundengebets die Psalmen zu rezitieren, die sie in der Regel auswendig konnten. Des Lesens unkundige Brüder sollten eine bestimmte Anzahl Vaterunser beten. Einmal täglich sollten sich alle Fratres zur Messe versammeln.

Bedroht durch die Einfälle der Sarazenen und daraus resultierender wirtschaftlicher Not, kehrten ab 1238 einzelne Karmeliter zurück in ihre euro-

---

<sup>71</sup> Zum folgenden siehe **Smet/Dobhan 1981** und **Jantsch/Butterweck 1986**.

<sup>72</sup> Das Wirken des israelitischen Propheten Elias, der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts vor Christus den Ausschließlichkeitsanspruch Jahwes verteidigte, ist für den Karmel nur an einer Stelle in der Bibel erwähnt: „versammle mir ganz Israel auf dem Karmel“ befiehlt er im ersten Buch der Könige und besiegt vor dem versammelten Volk durch ein Gotteswunder die heidnischen Baalspropheten (1Kön 18, 19ff).

<sup>73</sup> Er bezeichnete sie zunächst noch nicht als *regula*, sondern nur als *vivendi norma* und *vitae formula*. Papst Gregor IX., der ein großer Freund der Bettelorden war, schrieb aber drei Jahre später in einem Brief an die Karmeliter von der *regula approbata*, womit sie dann endgültig ihre Anerkennung gefunden hatte (**Jantsch/ Butterweck 1986**, S. 39).

<sup>74</sup> Fast alle nachfolgenden Karmeliterkirchen sind Maria geweiht.

<sup>75</sup> Kapitel 7 der Regel lautet: „Jeder einzelne soll in seiner Zelle oder in ihrer Nähe bleiben, Tag und Nacht über das Gesetz des Herrn meditieren und im Gebet wachen.“

<sup>76</sup> **TRE** 17, S. 658.



päische Heimat und gründeten dort Niederlassungen.<sup>77</sup> Zunächst führten sie auch hier ihr Einsiedlerleben fern menschlicher Ansiedlungen in getrennten Behausungen rund um eine Kapelle fort. Die Bevölkerung unterstützte die Gemeinschaft jedoch kaum mit Almosen, sondern trug ihre Gaben lieber zu den aufstrebenden Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner, die sich in den Städten der Seelsorge widmeten.

Da den Karmelitern das Betteln nicht erlaubt war, entstand der Wunsch, auch in Städten und Ortschaften Klöster zu gründen, weshalb sie Papst Innozenz IV. um eine Änderung der Ordensregel baten. Am 1. Oktober 1247 wurden die Karmeliter rechtlich den Bettelorden eingegliedert und öffneten sich mit ihrer Hinwendung zur Stadt nun auch nach und nach der aktiven Seelsorge. Fortan waren sie nicht mehr zu strengem Schweigen verpflichtet, aßen gemeinsam und durften sich zu bestimmten Stunden außerhalb ihrer Zellen und in der Umgebung des Klosters aufhalten.

Zu den Neuerungen im Klosterleben gehörte auch das gemeinsame Stundengebet für alle, die lesen konnten. Ein Ordinale von 1312 regelte die Liturgie für den gesamten Orden: es legte die Antiphonen, Responsorien, Gebete und Lesungen für jedes Stundengebet und jede Messe an jedem einzelnen Tag des Jahres fest.<sup>78</sup> Kontrollen in den Klöstern sorgten für die strikte Einhaltung der Regel.

In Deutschland entstanden in vielen Orten Karmelniederlassungen. Bei der Gründung des Mainzer Klosters 1285 bestanden in der Nachbarschaft bereits die Klöster in Köln (1249), Boppard (1265), Frankfurt (1270), Kreuznach (1281) und Trier (1283).<sup>79</sup>

Im Laufe des 13. Jahrhunderts passten die Karmeliter ihre Ordensstruktur immer mehr derjenigen der anderen Bettelorden an und bildeten einen Personalverband, bei dem der einzelne Bruder nicht geloben musste, in dem Kloster zu bleiben, in das er eingetreten war, wodurch er im ganzen Orden je nach Bedarf eingesetzt werden konnte.

Mit den übernommenen pastoralen Aufgaben wurde eine intellektuelle Ausbildung der Karmeliter nötig. Der Orden fand Anschluss an die Studien von Bologna, Paris, Oxford und Cambridge. 1281 wurde ein „studium generale“ für Theologie in Paris eingerichtet und in den Provinzen entstanden zentrale Studienhäuser zum Studium der „artes“<sup>80</sup>, die im Laufe der Zeit auch Fakultäten für Theologie erhielten. Die Provinzen wurden aufgefordert, so viele Studenten zu schicken, wie sie unterhalten konnten. Neben Paris war Toulouse der wichtigste Studienort. Das Zentrum der niederdeutschen Provinz (Rheinland, heutiges Belgien, Niederlande), zu der Mainz gehörte, lag in Köln.

---

<sup>77</sup> Zunächst auf Zypern, Sizilien, bei Marseille und ab 1242 in England.

<sup>78</sup> Ordinale des Sibertus de Beka († 1332), das bis 1580 (!) in Gebrauch blieb. Während die Texte reguliert waren, konnte jeder Konvent seine eigenen Melodien wählen (Vgl. **Boyce 1997**, S. 158 und 170).

<sup>79</sup> Weitere sind: Würzburg (1252), Bamberg (1273), Augsburg (1274), Eßlingen (1275), Nürnberg (1287), Vogelsburg und Weinheim (1288), Rottenburg (1289), Regensburg (1290), Dinkelsbühl (1291), Speyer (1292), Kassel (1293), Worms (1299) und Marienau (1310).

<sup>80</sup> Unter den *artes* verstand man die sieben 'freien Künste' Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie.

Zum Prior konnte nur gewählt werden, wer einen wissenschaftlichen Grad in Theologie erlangt hatte.<sup>81</sup>

1324 ordnete das Generalkapitel von Barcelona die Einrichtung lokaler Schreibstuben in den einzelnen Klöstern an.<sup>82</sup>

In ihren liturgischen Bräuchen unterscheiden sich die Karmeliter von den anderen mittelalterlichen Orden. Von Anfang an sahen sie sich in einer Tradition, die vom Alten Testament mit den Propheten Elias und Elischa über das Neue Testament bis in ihre Tage hineinreichte, was sich aufs Engste in ihrer Liturgie widerspiegelt.<sup>83</sup> Sie entwickelte sich in einer einmaligen Mischung östlicher und westlicher Elemente aus zwei Hauptströmungen: zum einen orientierte man sich am Ritus der Grabeskirche, unter deren liturgischer Hoheit der Berg Karmel einst lag, zum anderen hatte der Kult um die Jungfrau und Gottesmutter Maria von Anfang an einen bedeutenden Anteil am Leben der Karmeliter, wie ja auch schon aus ihrem Namen hervorgeht.

Die auch in den Mainzer Karmeliterchorbüchern vorkommenden Feste der drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob, des hl. Kleophas, des hl. Lazarus und des hl. Zachäus<sup>84</sup> gehen auf den Einfluss der Liturgie der Grabeskirche zurück. Auch die Marienverehrung äußert sich in einer Reihe von Festen, die ebenfalls in den Mainzer Karmeliterchorbüchern vorkommen: zu den frühen, bereits 1312 im Ordinale des Sibert de Beka festgelegten, gehören Mariä Geburt, Verkündigung, Empfängnis, Lichtmess und Himmelfahrt<sup>85</sup>. 1393 ergänzt das Generalkapitel von Frankfurt sie noch um die Feste Mariä Opferung<sup>86</sup>, Heimsuchung<sup>87</sup> und Maria Schnee<sup>88</sup>. Darüber hinaus kennzeichnen das hier untersuchte Antiphonar zwei Reimoffizien<sup>89</sup>, die nur in karmelitischen Quellen überliefert sind: das erste steht am Ende des Festes der Drei Marien,<sup>90</sup> das zweite zu Beginn der Verklärung des Herrn<sup>91</sup>.

Die Karmeliter tragen den braunen Habit der Bettelmönche, darüber einen grauen Skapulier mit Kapuze. Der ursprünglich braun-weiß gestreifte Mantel für feierliche Anlässe wurde 1287 durch einen weißen ersetzt, da er zu sehr an eine Laienbruderschaft erinnerte und im Volk verspottet wurde.

Bedeutende Künstler unter den Ordensbrüdern waren u.a. Masaccio und Filippo Lippi.

---

<sup>81</sup> Güse 1943, S. 136.

<sup>82</sup> Zimmermann 1907, S. 26.

<sup>83</sup> Vgl. hierzu Boyce 1996, S. 34-36. Interessanterweise etabliert sich der Elischakult erst im 15. Jahrhundert, der um Elias sogar erst im 16. Jahrhundert (Boyce 1997, S. 158).

<sup>84</sup> In dieser Reihenfolge: 6. Oktober, Band D fol. 101r; 25. September, Band D, fol. 91v; 17. Dezember, Band E, fol. 329r; 23. August, Band C, fol. 308r.

<sup>85</sup> In dieser Reihenfolge: Band D, fol. 66v; Band E, fol. 423r; Band E, fol. 308r; Band E, fol. 382v; Band C, fol. 288v.

<sup>86</sup> Band D, fol. 152r.

<sup>87</sup> Band C, fol. 196r.

<sup>88</sup> Band C, fol. 259v.

<sup>89</sup> Diese in poetischem Versmaß geschriebenen Reime mit außerordentlich ornamentierter Melodie waren im Mittelalter wichtiger literarischer und musikalischer Bestandteil einer solchen Handschrift.

<sup>90</sup> Band E, fol. 506r.

<sup>91</sup> Band C, fol. 255v.

## Die Mainzer Karmeliter

Die Karmeliter treten in Mainz urkundlich zum ersten Mal 1285 in Erscheinung.<sup>92</sup> Wahrscheinlich lebten sie zu diesem Zeitpunkt aber bereits seit einigen Jahren in einem einfachen Bürgerhaus im nördlichen Bezirk der Stadt,<sup>93</sup> in dem sie für ihre Gottesdienste eine kleine Kapelle eingerichtet hatten. Als Bettelorden, der außer dem eigenen Haus keinen weiteren Besitz haben wollte, bestritten die Karmeliter, wie dargelegt, ihren Lebensunterhalt durch Almosen, die ihnen gebracht wurden. Außerdem sammelten sie mit Erlaubnis des Mainzer Erzbischofs an bestimmten Tagen Geld und Naturalien in der Stadt und ihrer Umgebung, sowie im Rheingau. 1290 nahm der Mainzer Erzbischof Gerhard II. von Eppstein die Karmeliterklöster seiner Diözese (Mainz, Frankfurt und Kreuznach) unter seinen besonderen Schutz und erlaubte den Fratres, zu predigen und die Beichte zu hören. Darüber hinaus gestattete er ihnen, sich aller ihrer päpstlichen Privilegien zu bedienen - unter anderem der Erlaubnis, eine Kirche mit Glockenturm und Glocke als Zeichen für ein öffentliches Gotteshaus zu bauen, einen eigenen Friedhof zur Bestattung ihrer Mitbrüder einzurichten und Laien in ihren Klosterkirchen zu bestatten.<sup>94</sup>

1322 und 1326 kauften die Mainzer Karmeliter die benachbarten Häuser ihres bisherigen Domizils und errichteten nach deren Abriss auf dem freigewordenen Grundstück das Klostergebäude und die heute noch bestehende kleine Basilika mit Dachreiter.

Wie integriert die Kongregation zu diesem Zeitpunkt schon in das Mainzer Stadtleben war, zeigt die finanzielle Unterstützung des Baus durch Mainzer Bürger: neben dem Mainzer Doppelrad-Wappen am ersten Schlussstein des Chorraumes finden sich im Mittelschiff das Wappen des Dompropstes und Verwesers des Erzbistums Mainz, Kuno von Falkenstein, am Aufzugsring das des Mainzer Bürgers Simon Boes und im nördlichen Seitenschiff das der Mainzer Patrizierfamilie von Bechtelmünzer.<sup>95</sup>

Die Kirche ist bereits um die Mitte des Jahrhunderts bis auf die Gewölbe fertig gestellt, eingewölbt wird sie jedoch erst 1404, woraufhin bald auch das Chorgewölbe ausgemalt wird. Es ist gut vorstellbar, dass im Zuge dieser endgültigen Fertigstellung der Kirche der Wunsch nach adäquaten Chorbüchern entstand.

---

<sup>92</sup> Am 24. Februar 1285 erhalten sie von Gisela, der Witwe des Mainzer Bürgers Ernst von Eberbach, testamentarisch eine halbe Silbermark für ihr „Gebäude“ (Urkunden des Stadtarchivs Mainz). Zum folgenden siehe **Raczek 1985**.

<sup>93</sup> Den Karmelitern war der Pfarrbezirk St.Christoph zugewiesen worden, in dessen Umfeld sich zwei Jahrhunderte später auch die Mainzer Universität ansiedeln sollte.

<sup>94</sup> Auch in den Chorbüchern macht sich die enge Beziehung zur Diözese an einer Stelle bemerkbar: in Band D des Antiphonars weicht die Handschrift inhaltlich von den liturgischen Vorgaben des Ordinales Siebert de Bekas ab und folgt der Tradition der Diözese Mainz (**Boyce 1996**, S. 28).

<sup>95</sup> Auf die Unterstützung der Mainzer Bettelorden durch die „patrizischen Kreise des Bürgertums“ weist auch Hecker hin (**Hecker 1981**, S. 70). Dass die Karmeliterkirche trotz dieser Unterstützung nur in bescheidenen Ausmaßen (ca. 35 Meter Länge) entstand, wertet Arens als „das Nachlassen des ersten Schwunges der Begeisterung und Spendefreudigkeit für die neuen Orden, auch durch den Niedergang der politischen und wirtschaftlichen Macht von Mainz“ (**Arens 1974**<sup>2</sup>, S.1). Innerhalb eines halben Jahrhunderts waren rund 20 größere Kirchen in Mainz erbaut worden.

Auch das Chorgestühl wurde in diese Zeit angefertigt; es soll nach einem Reisebericht von 1660 von hervorragender Arbeit gewesen sein.<sup>96</sup>

Wie zu erwarten, findet sich in den zahlreichen mittelalterlichen Quellen über das Mainzer Karmeliterkloster nirgends ein Hinweis auf eine eventuelle künstlerische Tätigkeit des Konvents.<sup>97</sup> Wohl aber erhält man einen Einblick in das rege geistige Leben des Klosters: der Lektor, Prediger und Prior (1436-39) Johannes Gawer beispielsweise schrieb etwa zur gleichen Zeit, in der die Chorbücher entstanden sind, ebenfalls fünf Bücher, darunter Kommentare zu den Sentenzen des Lombarden und zum Buch Exodus.<sup>98</sup>

Franz-Bernard Lickteig stellt in seiner Studie über die deutschen Karmeliter an den mittelalterlichen Universitäten fest, dass im Mainzer Konvent bereits vor Gründung der Mainzer Universität 1477 nach akademischen Traditionen Theologie gelehrt wurde.<sup>99</sup> So sind die Verbindungen der neuen Universität zum Karmeliterkloster von Beginn an eng, zumal beide im gleichen Pfarrbezirk St. Christoph angesiedelt sind: wichtige Veranstaltungen der Universität wie Rektoratswahlen, Eröffnungsgottesdienste zum Sommersemester, Totenämter für verstorbene Universitätsangehörige usw. finden in der Karmeliterkirche statt und den ersten Lehrstuhl für Bibelwissenschaft erhält der zwei Jahre zuvor bereits zum Weihbischof ernannte Karmeliter Matthias Ehmich aus Andernach.<sup>100</sup>

Obwohl der Konvent also eine wichtige Rolle im Mainzer Stadtgeschehen spielte, war er nie besonders groß: im Jahr 1430, in dem das erste Chorbuch angefertigt worden ist, zählt er 19 Brüder, drei Jahre später 21 und wiederum drei Jahre später 16 Brüder.<sup>101</sup> Hauptsächlich gebürtige Mainzer traten in das Kloster ein. Die theologischen Lehrer dagegen stammten meist aus anderen Klöstern, beispielsweise aus Speyer, Düsseldorf, Ortenberg und Wetzlar.<sup>102</sup>

Die Bibliothek war 1434 auf stattliche 173 Bände angewachsen.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> **Arens 1961**, S. 484. Das Kölner Karmeliterkloster erhielt 1441 zugleich mit den neuen Sitzbänken ein Pult für die Chorbücher (**Vogts 1932**, S. 158).

<sup>97</sup> Neben rund 160 erhaltenen Urkunden im Mainzer Stadtarchiv gibt vor allem die Milenduncksche Chronik von 1635 des Frankfurter Stadtarchivs Auskunft über die Biographien Mainzer Karmeliter (**Milendunck 1635**).

<sup>98</sup> Zuvor schrieb er bereits ein Buch über das Konstanzer Konzil (1414-1418) und nahm am Baseler Konzil teil (Trithemius, zit. nach **Falk 1894**, S. 2).

<sup>99</sup> **Lickteig 1981**, S. 307. Auch die Kölner Universität ging aus dem *studium generale* der Bettelorden hervor (**Hecker 1981**, S. 87).

<sup>100</sup> **Raczek 1985**, S. 19.

<sup>101</sup> **Milendunck 1635**, o.S. Zum Vergleich: in den Jahren von 1430 bis 1433 schwankte die Zahl der Brüder in Trier zwischen 18 und 31, in Aachen zwischen 10 und 26 und in Brüssel zwischen 23 und 45. Der größte Konvent war der in Köln mit 92 Mitgliedern. Kleine Konvente wie Hirschhorn und Speyer umfaßten 9 bis 15 Brüder (**Schmidt 1986**, S. 189). Die starken Schwankungen sind charakteristisch für die Mobilität der Bettelorden.

<sup>102</sup> **Milendunck 1635**, o.S.

<sup>103</sup> Ebenda. Zum Vergleich: Schreiber rekonstruiert für die Klosterbibliothek der Mainzer Karthäuser, deren Bibliotheken allgemein zu den größten des Mittelalters zählen, um 1436 mindestens 90 Bände, wobei die Signaturen einzelner Bände in die Hunderte gehen (**Schreiber 1927**, S. 194). Ein Bücherverzeichnis von 1444 nennt rund 60 Bücher für die Bibliothek des Mainzer Benediktinerklosters St. Jakob, wobei anonyme Traktate, biblische Bücher und deutschsprachige Werke nicht aufgeführt sind (**Schillmann 1913**, S. 27). Das Trierer Karmeliterkloster besaß im Jahr 1434 schon 224 Bände, das Straubinger besaß 176 Bände im Jahr 1414 (**Straubing 1986**).

Im Juli 1798 wurde die Klosterkirche in ein Militärmagazin der Franzosen umfunktioniert und am 9. Juni 1802 wurde der Karmeliterkonvent aufgelöst. Die Kirche und das Klostergebäude kamen in den Besitz der Stadt Mainz, ihr Inventar wurde zum Teil versteigert. Die Handschriften, die wahrscheinlich in der Sakristei und nicht in der Bibliothek aufbewahrt wurden,<sup>104</sup> gelangten vermutlich zunächst in die Hände des damaligen Leiters der Städtischen Bibliothek, Professor Franz Joseph Bodmann, der wohl für ihre Plünderung verantwortlich ist, und wurden später dem Dom übergeben.

Mit der Eröffnung des bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums am 12. Juni 1925 finden sie ein neues Zuhause und werden in einer Vitrine ausgestellt.

Wie lange die Chorbücher im Kloster in Gebrauch waren, lässt sich nicht mehr genau sagen. Mindestens bis zum 18. Jahrhundert wurde aber wohl aus ihnen gesungen, da aus dieser Zeit die letzten Korrekturen und Indexe stammen.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup>Vergleiche dazu **Schreiber 1927**, S. 48/49.

<sup>105</sup>Diesen Zeitraum nennt auch **Schwaiger** allgemein für die Benutzung einstimmiger Choralhandschriften (**Schwaiger 1993**, S. 130). Auch vier Soester Antiphonarien aus dem 14. Jahrhundert sind bis zur Säkularisation gebraucht worden (**Löer 1997**, S. 33).

## Die „Kunstlandschaft Mittelrhein“ und die Karmeliterchorbücher

Bei der Frage nach der stilistischen Zugehörigkeit der Mainzer Karmeliterhandschriften taucht immer wieder der Begriff der „Kunstlandschaft Mittelrhein“ auf, weshalb die seit langem andauernde Diskussion zur Klärung dieses Begriffs, die bis in die jüngste Zeit hinein reicht, hier kurz zusammengefasst werden soll, bevor die Karmeliterchorbücher in diesem Kontext betrachtet werden können.

Der Begriff, mit dem man das Phänomen zu erklären versuchte, dass zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Gebiet ein ähnlicher Stil auftritt, kommt ursprünglich aus dem Dunstkreis der Blut- und Bodenideologien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, als man die Vorstellung eines historisierten Stammes-Begriffes auch auf das Kulturschaffen übertrug.

Der geographische Mittelrhein wurde als eine auch im künstlerischen Schaffen mehr oder weniger einheitliche Landschaft betrachtet, die ihre eigenen Stilmerkmale entwickelt hatte und sich so von anderen „Kunstlandschaften“ unterschied.<sup>106</sup>

Was zunächst „Tummelplatz völkischen Gedankenguts“<sup>107</sup> war und dem „geheimnisvollen Einfluss von Landschaft und Rasse um den mittleren Rhein“<sup>108</sup> galt, entwickelte sich zu einem oft bemühten Topos in der Kunstgeschichte, wobei man bei der Bestimmung der Stilmerkmale noch Anfang der 60-er Jahre Allgemeinplätze wie „die Grundstimmung der mittelrheinischen Kunst ist leicht und heiter“<sup>109</sup> bemühte.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup>Die um die Jahrhundertwende zunächst verwendeten Begriffe einer „mittelrheinischen Schule“ oder „mittelrheinischen Schulen“ wandelten sich bald terminologisch zum „Mittelrhein“. „Aus Kunstschulen wurden Kunstlandschaften“ (Haussherr 1969, S. 38).

<sup>107</sup>Stamm 1981, S. 37.

<sup>108</sup>Braune-Plathner 1934, S. 5. Um den Geist jener Tage des großen Pathos lebendig werden zu lassen, soll hier aus dem reichen Fundus an heutzutage peinlich anmutenden Deutschümeleien stellvertretend aus dem kurzen Aufsatz „Kultur und Kunst am Mittelrhein“ des geheimen Regierungs-Rates Professor Dr. Paul Clemen, Vorsitzender des Denkmalrates der Rheinprovinz, zitiert werden:

„Und es ist Deutschlands heiliger Strom, der diese bindende Kraft hat, wie für die Ägypter der Nil, für die Inder der Ganges, Träger aller zeugenden Kräfte des deutschen Genius [...] durch acht Jahrhunderte bleibt das Becken von Mainz der Gärkessel, in dem die von allen Seiten zuströmenden Elemente der geistigen und der künstlerischen Kultur in die rheinische Seele eingeschmolzen werden, von der rheinischen Sonne durchglüht werden, bis alle Schlacken zu Boden sinken und nur übrigbleibt, was der rheinischen Natur gemäß und zu ihrer Vollendung notwendig ist. So hat die mittelrheinische Kultur eine größere Blutwärme als die niederrheinische, einen beglückenderen Reichtum als die oberrheinische. Es ist mythischer Boden Deutschlands: im Norden sind die echtsten aller Rheinheiligen, St. Castor und St. Goar zuhause, der Süden mit Worms ist der Hintergrund zu dem großen Drama des Nibelungenliedes - hier hat die tief sinnige Visionärin Hildegard von Bingen gedichtet, hier hat am Hofe Friedrich Barbarossas der „Erzpoët“ der Staufer gesungen, in dem zum ersten Male die ganze leidenschaftliche Weltfreudigkeit des Mittelalters einen Ausdruck findet“. (Clemen 1927, S. 5-8).

<sup>109</sup>Jung 1961, S. 69.

<sup>110</sup>Lediglich Aenne Liebreich hat sich innerhalb der älteren Literatur um objektivere Kriterien bemüht. Sie sieht beispielsweise in der Verwendung von Weiß „als selbstständigem Farbkomplex“ ein Charakteristikum mittelrheinischer Malerei (Liebreich 1926/ 27, S. 135).

Solche vermeintlichen Stilmerkmale wurden umgekehrt auch zur Lokalisierung von Kunstwerken herangezogen, ohne dass die Abhängigkeiten beider jedoch näher bestimmt waren.

Die geographischen Abgrenzungsversuche der „Kunstlandschaft Mittelrhein“ waren zahlreich und ähnlich dubios wie die der Stilmerkmale. Zurecht weist Christina Cantzler in ihrer Dissertation über „Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein“ darauf hin, dass „die in der Literatur häufig geforderte Eingrenzung des Mittelrheingebietes auf den kurzen Rheinabschnitt zwischen Oberwesel und Oppenheim [...] durch die tatsächliche Verbreitung der als mittelrheinisch bezeichneten Kunstwerke in Frage gestellt“ wird.<sup>111</sup>

Bereits in den 60er Jahren erkannten erste kritische Stimmen, dass „das Koordinatensystem von Zeit- und Ortsstilen versagt vor der Frage nach Entstehung und Ausbreitung bestimmter Stilformen“<sup>112</sup>, die vielmehr von einzelnen Personen oder vorbildhaften Werken ausgingen.

Zu Beginn der 90er Jahre formuliert Wolf Goeltzer dann lapidar: „Der Mittelrhein als Kunstlandschaft ist weitgehend eine Wunschvorstellung.“<sup>113</sup> In seiner Dissertation über den „Fall Hans Backoffen“ untersucht Goeltzer die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Entwicklung einer mittelrheinischen Kunst und kommt zu dem Schluss, dass Mainz und Frankfurt als europäische Handelszentren eher überregional und international orientiert waren und deshalb „als Kunstzentren nicht in Frage“ kämen.<sup>114</sup> Auch „die politische und territoriale Zersplitterung am Mittelrhein“ und „das Fehlen einer regionalen Vormacht“ trügen zu der Schwierigkeit bei, „am Mittelrhein ein ausgebildetes eigenständiges Kunstleben zu fassen“, ohne jedoch dafür der „Hauptgrund oder gar die Ursache“ zu sein.<sup>115</sup>

Nach Arens wurde „die Kunstproduktion in Mainz und Frankfurt fast ausschließlich von auswärtigen Künstlern getragen. Sie werden von der Stadt aufgesogen und münden in ihren Stil ein.“<sup>116</sup> Auch Goeltzer spricht von einem „im wesentlichen empfangenden Mittelrhein“.<sup>117</sup>

Soviel man über die geographische Abgrenzung diskutierte, so wenig hat man sich interessanterweise mit der zeitlichen Komponente befasst. Lediglich Keller bemerkt, dass sich der Begriff einer mittelrheinischen Kunst „fast stets an Werken aller Kunstgattungen aus der Zeit von 1400-1430“<sup>118</sup> entzündet. Gerade diese Jahre aber zählen zur Kernphase des Internationalen Stils, der sich, wie Gerhard Schmidt es

---

<sup>111</sup> **Cantzler 1990**, S. 182.

<sup>112</sup> **Haussherr 1969**, S. 39f.

<sup>113</sup> **Goeltzer 1989/90**, S. 15.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 25. „Während das produzierende Bürgertum im wesentlichen lokal beziehungsweise regional verhaftet blieb, orientierte sich das Patriziat aus dem Mittelrheingebiet hinaus und wurde weltläufig“ (Ebenda, S. 20).

<sup>115</sup> Ebenda, S. 18. Als Beweis dafür, dass sich trotz starker Zersplitterung ein reiches Kunstleben ausbilden kann, nennt Goeltzer Schwaben.

<sup>116</sup> **Arens 1969**<sup>1</sup>, S. 51. Gleiches konstatiert Bernd Konrad für die Konstanzer Buchmalerei, wo sich viele Zugewanderte assimilierten, selbst stilbildend wurden und somit nicht mehr vom Erscheinungsbild der Konstanzer Kunst getrennt werden konnten (**Konrad 1997**, S. 143).

<sup>117</sup> **Goeltzer 1989/90**, S. 25.

<sup>118</sup> **Keller 1968**, S. 25.

ausdrückt, „sozusagen im Gespräch zwischen mehreren gleichberechtigten Zentren entwickelt“<sup>119</sup>, die er mit „Paris und Dijon, Köln und Lübeck, Mailand und Florenz, Prag und Wien, Flandern und Oberrhein“ weiträumig benennt.<sup>120</sup>

Auch der Versuch, zwischen den einzelnen Kunstgattungen zu unterscheiden, bringt keine Klärung: während Cantzler für mittelrheinische Bildteppiche kein Zentrum ausmachen kann, benennt Arens für die Herstellung von Glocken Mainz und Frankfurt als mittelrheinische Kunstzentren.<sup>121</sup>

Bei Werken der Buchmalerei ist die Situation noch komplizierter, handelt es sich doch darüber hinaus durch die hohe Fluktuation der Bücher an sich schon um ein Medium großer Stilvielfalt, die durch die weite Verbreitung der kursierenden Musterbücher noch erhöht wurde.

Entsprechend vorsichtig ist daher der von Ulrike Frommberger-Weber in ihrer Dissertation über „Spätgotische Buch- und Tafelmalerei in den Städten Speyer, Worms und Heidelberg“ gemachte Vorschlag zu beurteilen, den Mittelrhein in mehrere Zentren aufzugliedern, „als deren bedeutendstes Mainz anzusehen ist.“<sup>122</sup>

Eberhard König konstatiert diese Stilvielfalt auch für jene Gruppe von Gutenbergbibeln, die rund zwei Jahrzehnte nach den Karmeliterchorbüchern wahrscheinlich in Mainz illuminiert worden sind: es „ergibt sich für die Mainzer Buchmalerei der Mitte des 15. Jahrhunderts ein äußerst buntes Bild: „Stilgegensätze, wie sie krasser kaum zu denken sind, existierten offensichtlich nebeneinander“.<sup>123</sup>

Den bislang überzeugendsten Erklärungsversuch für das Phänomen der mittelrheinischen Kunst liefert Winfried Wilhelmy, der vermutet, dass am Mittelrhein „durch regen Kunstaustausch, Kunsthandel und Messegeschäft und nicht zuletzt ein- oder abwandernde Künstler ein stets sich wandelnder ‚Durchgangsstil‘ geprägt wurde, den es im Abstand von zwei bis drei Dekaden immer wieder neu zu bestimmen gilt.“<sup>124</sup>

Dieser „Durchgangsstil“ lässt sich innerhalb der Mainzer Karmeliterhandschriften am ehesten im homogener gestalteten Graduale ablesen, dessen Auftraggeber, wie es scheint, auf Altbewährtes vertraut haben, das stilistisch noch ganz der Formensprache des Internationalen Stils verpflichtet ist.

Schon 1969 beschreibt Delaissé treffend die Prinzipien für die Entstehung solcher Bücher: „Die von bestimmenden Mäzenen unabhängigen Zentren [...] ließen wahrscheinlich den Künstlern eine größere Ausdrucksfreiheit. An diesen Orten war die Mehrzahl unter ihnen, zumindest die

---

<sup>119</sup> Schmidt 1990, S. 36.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>121</sup> Arens 1969<sup>1</sup>, S. 50/51.

<sup>122</sup> Frommberger-Weber 1973, S. 38.

<sup>123</sup> König 1979, S. 99.

<sup>124</sup> Wilhelmy 2000<sup>2</sup>, S. 27. Dass dies kein singuläres Phänomen darstellt, zeigt die schon vor 20 Jahren beschriebene Situation der Nürnberger Buchmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die ebenfalls durch „die Aneignung von Motivvorlagen verschiedenster Herkunft, aus Böhmen, Burgund, Frankreich und vom Oberrhein und ihre Einarbeitung in eine mittlerweile lokale Tradition“ geprägt war (Nürnberg 1986, S. 148).



weniger originellen, sicherlich damit zufrieden, so zu malen, wie es ihre Umgebung von ihnen erwartete.“<sup>125</sup>

Das Antiphonar jedoch steht in seiner Stilvielfalt geradezu exemplarisch für die „Kunstlandschaft Mittelrhein“: wie unter anderem die Erörterung der beiden Verkündigungsdarstellungen zeigen wird, spiegelt sich hier die ganze Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten wider, die in der geringen Zeitspanne weniger Jahre an einem Ort wie Mainz möglich war.

Von dem beliebten Stilkriterium des feinen „Strichelns in der Modellierung“, das für Kautzsch/Neeb noch einen eindeutigen Hinweis auf den Zusammenhang der Karmeliterchorbücher „mit der einheimischen rheinischen Buchmalerei“ darstellte,<sup>126</sup> gilt es sich zu verabschieden. Wie man heute durch Vergleich leicht feststellen kann, wurde auch an anderen Orten, beispielsweise in Paris, zu dieser Zeit „gestrichelt“ (Boucicaut-Werkstatt, Egerton-Meister), womit dieses Pseudo-Kriterium der mittelhheinischen Malerei endgültig hinfällig geworden ist. Hätte es noch eines letzten Beweises hierfür bedurft, so liefern ihn die Bildinitialen im Graduale, in denen keine einzige Strichelung zu finden ist.

---

<sup>125</sup> Delaissé 1969, S. 42.

<sup>126</sup> Kautzsch/Neeb 1919, S. 372.

## Das Antiphonar

Die fünf großen und relativ gut erhaltenen Bände des Antiphonars waren einst reich und kostbar ausgestattet und überraschen noch heute durch die Qualität der erhaltenen Miniaturen, zumal es sich „nur“ um die Handschrift eines kleinen Klosters von Bettelmönchen handelt und nicht um das Exemplar aus einem prachtliebenden, reichen Benediktinerkonvent.

Im Gegensatz zu den Miniaturen in Stundenbüchern und Brevieren, die den einzelnen Leser zum andächtigen Meditieren anregen sollen, hat der Buchschmuck eines Antiphonars - bei allem Sinn für das Dekorative - in erster Linie rein praktisch-liturgische Aufgaben: er muss den Text in überschaubare Abschnitte gliedern, die die Wechselgesänge wiedergeben, und für die Fratres auch noch auf Distanz gut erkennbar sein. Dabei scheinen Antiphonarien - wie ein Überblick über die für diese Arbeit gesichteten Handschriften ergab - generell weniger reich illuminiert worden zu sein, als ihr Pendant für die Messe, das Graduale, das ganz im Mittelpunkt des „Gottes-Dienstes“ steht.

Schon das Schreiben und Ausschmücken dieser Bücher, die Begegnung mit dem Wort Gottes, bedeutete für die Fratres die Teilhabe am Officium divinum, dem göttlichen Dienst, der später im Chorgebet mit den Büchern seinen liturgischen Höhepunkt fand.

Bei der handwerklichen Herstellung dieser ungewöhnlich großen Handschriften - die größte misst 65 x 45 x 16 Zentimeter und wiegt geschätzte 20 Kilogramm - waren erfahrene Meister am Werk, die gute Materialien großzügig und sorgfältig verarbeitet haben. So leuchten noch heute, mehr als ein halbes Jahrtausend nach ihrer Herstellung, die Farben der Bildinitialen in kräftigen, wenn auch oft milchigen Tönen auf den dicken Pergamentblättern. Besondere Leuchtkraft behalten hat das Azuritblau, mit dem etwa die Hälfte der einzeiligen Lombarden gemalt ist und das oft wie eine dicke Paste auf den Blättern liegt, die im Gegenlicht funkelt (Abb. 1).

Auch die schwarze Tinte hat auf vielen Blättern ihren satten, samtigen Farbton bewahrt und ist nur an wenigen Stellen vom Tintenfraß getilgt worden. Da kein Silber verwendet wurde - das schwarz oxydiert - verleiht das gut erhaltene Gold der Heiligenscheine und punzierten Hintergründe den Handschriften immer noch die Aura des Kostbar-Sakralen.

Die folgende Übersicht zeigt die Aufteilung der Texte des Antiphonars auf die einzelnen Bände:

A	E	B	C	D
Temporale 1. Teil	Sanktorale 1. Teil	Temporale 2. Teil	Temporale 3. Teil Sanktorale 2. Teil	Temporale 4. Teil Sanktorale 3. Teil Kommune Sanktorum

Die ersten beiden Bände A und E sind von einem Anonymus geschrieben und mit einzeiligem Initialschmuck versehen, die nachfolgenden Bände B bis D mit den entsprechenden Initialen stammen von Frater Nycolaus.<sup>127</sup>

Heute noch erhalten sind fünf Bildinitialen mit bis zu vierseitigen Ranken (Abb. 2) und ebenso viele mehrzeilige Mustergrundinitialen mit Gold und ebenfalls bis zu vierseitigen Ranken (Abb. 3), die eine den Bildinitialen gleichwertige Funktion im Text besitzen. Zahlreiche der heute fehlenden Blätter haben Farbspuren auf den anschließenden Seiten hinterlassen (Abb. 4), woraus man auf mindestens 13 weitere Deckfarbeninitialen schließen kann, darunter Bildinitialen zu den Texten Geburt Christi, Epiphanie, Christi Himmelfahrt, Johannes des Täufers, Geburt Marias, Dreifaltigkeit und Himmelfahrt Marias.<sup>128</sup> Da beispielsweise jedoch die große Verkündigungsinitiale in Buch E mitsamt ihrer dreiseitigen Ranke bis auf einen kleinen, schwachen blauen Fleck keinerlei Spuren auf dem gegenüberliegenden Blatt hinterlassen hat, kann man wohl davon ausgehen, dass auch einige der übrigen herausgetrennten Blätter Initialschmuck trugen.

Weil die Bände weitgehend nach den gleichen Prinzipien gestaltet sind, werden sie im folgenden nicht einzeln beschrieben, sondern die jeweiligen Arten ihres Buchschmucks gemeinsam, nach stilistischen Kriterien geordnet, untersucht. Zuvor sollen die recht unterschiedlichen Bücher jedoch noch - einer abgerundeten Darstellung wegen - kurz einzeln vorgestellt werden. Zum besseren Verständnis werden dafür bisweilen die Grenzen der klassischen Kunstgeschichte überschritten und kodikologische sowie liturgische Aspekte miteinbezogen.

## **Band A**

Obwohl alle Bildinitialen und Teile der einzeiligen Deckfarbeninitialen aus Band A herausgeschnitten worden sind, vermitteln allein schon die erhaltenen einzeiligen Initialen ein eindrucksvolles Bild von der kostbaren ursprünglichen Ausstattung der fünf Bände (Abb. 5). Neben rund 300 farbig lavierten Drôlerie-Initialen (Abb. 6) und rund 500 teils aufwändig mit Fleuronné umspinnenen Lombarden (Abb. 7) existieren noch 19 einzeilige Deckfarbeninitialen mit Blattausläufern und Fleuronné (Abb. 8) sowie zehn weitere mit Gold und ganzseitigen Ranken, die in zwei Fällen Mustergründe des GMB zeigen (Abb. 9). Bis auf vier Lagen, die ein Zeichner aus dem Umkreis der Lauber-Werkstatt mit Drôlerie-Initialen ausgestattet hat (Abb. 10), sowie einige wenige Initialen von drei weiteren Händen, stammt der Großteil des einzeiligen Initialschmucks vom Schreiber Anonymus.

Von den herausgeschnittenen Blättern ist bislang lediglich eines mit einer Verkündigungsdarstellung wieder aufgetaucht, das sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet.<sup>129</sup> Mindestens sieben weitere Blätter

---

<sup>127</sup>Zur Reihenfolge der Bände siehe S. 63.

<sup>128</sup>Zu den Details siehe Katalog.

<sup>129</sup>München, BSB, Clm 29316(144).

trugen größere (Bild-)Initialen mit Ranken, deren Farbabdruck sich noch auf der jeweils gegenüberliegenden Seite erhalten hat.<sup>130</sup>

Drei weitere Blätter trugen wahrscheinlich ebenfalls größeren Initialschmuck, weil hier der Beginn des 3. Adventssonntags sowie jener von Epiphanie und des Hauptresponsoriums der Feria Quinta lagen.

Am Anfang von Band A gibt es mehrere Ungereimtheiten, die nur schwer erklärbar sind. Er beginnt mit einem unterschiedlich gestalteten Doppelblatt (Binone) *Frater Nycolaus'*, das, wie es zunächst scheint, im Zuge der Neubindung seinen Weg hierher gefunden haben muss und zu diesem Zeitpunkt auch gemeinsam mit den anderen Blättern foliiert worden ist. Das erste Blatt (fol. 2, Abb. 11), das mit einem Schriftspiegel von 38 x 26 cm und sechs Systemen von keinem der anderen Bände stammen kann,<sup>131</sup> beginnt auf der Vorderseite mit der Antiphon zu Christi Himmelfahrt *O rex glorie domine*, die von ihrer zeitlichen Einordnung eigentlich in Buch C gehört und dort auf fol. 50 auch noch einmal steht (Abb. 12). Unerklärlicherweise fehlt das letzte Wort des ersten Satzes *ascendisti*, was die Melodie der Antiphon, die an dieser Stelle zu einer musikalisch bedeutsamen Vokalise anhebt, abrupt abbrechen lässt. Laut Rubrik folgt darauf ein Vers, der mit einer - wie später noch erläutert wird - andersartigen Initiale optisch von einer Antiphon unterschieden wird. Tatsächlich wird hier jedoch der Text der Antiphon weitergeführt, deren Melodie zwar korrekt notiert ist, nach wenigen Worten jedoch wiederum unversehens endet. Die letzten anderthalb Zeilen der Seite füllt der Beginn einer Antiphon aus der Pfingstzeit: *Non vos relinquam orphanos*.

Auf die leere Rückseite dieses Blattes folgt auf dem nächsten, fol. 3 (Abb. 13), in wesentlich längerem Schriftspiegel (44 x 26 cm, sechs Systeme), der den Maßen von Buch C entspricht, das Responsorium eines Jungfrauenoffiziums aus dem Kommune, das seinerseits in Buch D gehört und dort auf fol. 234r ebenfalls noch einmal steht. Es ist ähnlich verkürzt wiedergegeben: nach den ersten beiden Systemen mit dem Beginn des Responsoriums zeigen die beiden darauffolgenden seine Schlussworte, denen wiederum eine eigentlich für Verse vorgesehene Initiale voransteht. Darauf schließt sich der an das Responsorium folgende Vers an. Das Blatt ist in Teilen unvollendet geblieben: es ist nicht rubriziert und die beiden Lombarden tragen kein Fleuronné.

Die Folierung dieser Blätter korrespondiert mit den darauffolgenden, weswegen sie sich spätestens seit der zweiten Bindung an diesem Ort befinden dürften.

Eine Erklärung für die prominente Position dieser beiden Blätter könnten deren Texte liefern, da die beiden Antiphontexte einander zuspieren:<sup>132</sup> nach der Anrufung Gottes *O rex glorie* wird die Bitte *Ne derelinquas nos orphanos* „Laß uns nicht als Waisen zurück“ im ersten Teil des Textes

---

<sup>130</sup>Sie leiteten die liturgischen Hauptgesänge - meist das erste Responsorium der Matutin - des ersten Advents, des Weihnachtstages, des Festes der Beschneidung, des ersten Sonntags nach der Oktav zu Epiphanie, der Zeit nach dem Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie und des Sonntags Quinquagesima ein.

<sup>131</sup>Siehe Übersichtstabelle S. 246.

<sup>132</sup>Ich danke dem Liturgiewissenschaftler Prof. Dr. Hansjakob Becker (Uni Mainz) für die Zuordnung dieser unvollständigen Texte und deren Erläuterung.

vorgetragen, der mit der zweiten Antiphon *Non vos relinquam orphanos* „Ich lasse Euch nicht als Waisen zurück“ beantwortet wird. Die Kommunität bittet hier um die Präsenz des Geistes und erhält die Zusage *Non vos relinquam orphanos* „Ich lasse Euch nicht als Waisen zurück“, was von den Fratres bei wichtigen Anlässen wie beispielsweise der Wahl des Priors gesungen worden sein könnte.

Auch das zweite Blatt weist in diese Richtung: das Responsorium mit dem Wortlaut „Ich habe das Königreich dieser Welt und allen weltlichen Schmuck verachtet, weil ich meinen Herrn Jesus Christus liebe, den ich gesehen habe, den ich geliebt habe, an den ich geglaubt habe und den ich hoch geachtet habe“, könnte bei der Ablegung der Profess verwendet worden sein, und so wegen seines häufigeren Gebrauchs ebenfalls an den Beginn der Handschrift geheftet worden sein.

Die wiederum leere Rückseite dieses Blattes gibt jedoch weitere Rätsel auf: hier befinden sich die spiegelverkehrten Abdrücke einer Mustergrund-Initiale in Orange-Blau mit Kreuzchen (Abb. 14) und ihrer Ranke mit Körbchen (Abb. 15), die sich um einen blauen Stab windet. Sie stammen von der Initiale auf dem Blatt der Münchner Staatsbibliothek (Abb. 16), das als fol. 4 ursprünglich folgte und an eben jenen Stellen verschmiert ist. Außer den Deckfarben einiger Mustergrundquadrate hat sich auch das schwarze Gittergerüst des Mustergrundes und der mit schwarzer Tinte gezogene Rahmen um den Buchstaben auf fol. 3v in gestochen scharfer Qualität übertragen. Die beiden Blätter müssen also unmittelbar nach Fertigstellung der Initiale miteinander in Berührung gekommen sein. Dass die Position des Abdrucks sich – sofern dies beurteilt werden kann – direkt gegenüber dem Ort befindet, wo einst die Initiale war, kann eigentlich nur bedeuten, dass die Handschrift schon gebunden war, als es zu dem Abdruck kam. Ob zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits auch die Texte *Frater Nycolaus die Binone* füllten, scheint mehr als fraglich, wenngleich genau so unklar ist, wo zu jenem Zeitpunkt die drei Blätter waren, die die Anfangstexte des Antiphonars beinhalteten.<sup>133</sup>

Kurioserweise hat auch die das Jungfrauenoffizium einleitende blaue Lombarde auf fol. 3 wiederum auf die Rückseite des ersten Blattes der *Binone* abgefärbt, die dann unbeschriftet blieb, was bedeutet, dass auch hier das hintere Blatt zuerst geschrieben worden sein dürfte.

Da *Frater Nycolaus* – wie später deutlich wird – nicht in Zusammenhang mit den Mustergrundinitialen gebracht werden kann, sondern vielmehr zu überlegen sein wird, ob diese nicht ebenfalls vom Anonymus stammen, scheint er die mit dem Abdruck verdorbene *Binone* wohl erst zu einem späteren Zeitpunkt beschriftet zu haben.

Unklar bleibt die Stelle mit den fehlenden drei ersten Blättern auf jeden Fall: die Verbindung zweier eigentlich nicht zusammengehöriger Texte auf einem Doppelblatt könnte durch ihre jeweilige Funktion zwar erklärt werden, und ihre Anordnung zu Beginn des Antiphonars mag unter pragmatischen Gesichtspunkten durchaus sinnvoll gewesen sein;

---

<sup>133</sup>Falls - was kaum vorstellbar ist - zum Zeitpunkt des Schreiberwechsels, als die Bände A und E fast fertig waren, der Beginn des Antiphonars tatsächlich bereits abhanden gekommen oder zerstört gewesen wäre, hätte man sicherlich adäquaten Ersatz geschaffen.

es ist jedoch andererseits kaum vorstellbar, dass ein so qualitativvoll hergestelltes, fünfbändiges Antiphonar nach einem wahrscheinlich prachtvollen ersten Blatt mit zwei auf der Rückseite verschmierten und unvollständigen Blättern beginnen sollte. Das käme einem ungeheuerlichen Triumph des Pragmatismus über den Gestaltungswillen gleich.

### **Band E**

Der ebenfalls größtenteils vom Anonymus geschriebene Band E beginnt ungewöhnlich mit fol. 278 und stellt so recht eindeutig die Fortsetzung von Band A dar, der mit fol. 277 endet. Dafür sprechen auch die gleiche Größe und Anlage der beiden Bücher und die durchgängige Art der Schmuckelemente.

Außer einer Verkündigungsdarstellung (Abb. 17) sind in diesem Band noch vier zweizeilige Mustergrundinitialen erhalten, für die reichlich Gold verwendet wurde: jene, die gleich zu Beginn des Buches die Antiphon zum Fest des Apostels Andreas (Abb. 18) einleitet, zeigt ein rundes, knopfartiges Motiv, das auch vielfach beim einzeiligen Initialschmuck des Anonymus vorkommt und in den folgenden Erörterungen ein zentrales Bindeglied zwischen den Initialarten darstellen wird. Bereits auf der Rückseite des nächsten Blattes leitet eine weitere Mustergrundinitiale das erste Responsorium des Apostels Andreas ein (Abb. 19), vier Lagen weiter das erste Responsorium aus dem Hohen Lied (Abb. 20) und ungefähr in der Mitte des Buches das erste Responsorium zu Mariä Lichtmess (Abb. 21). Darüber hinaus heben drei einzeilige Mustergrundinitialen mit Gold und ganzseitigen Stabranken sowie 16 Deckfarbeninitialen mit Blattausläufern und Fleuronné die wichtigsten Responsorien und Antiphonen hervor.

Die ersten beiden Drittel des Buches stammen vom Anonymus, das ab fol. 422 in nahtlosem Übergang von Frater Nycolaus bis fol. 506 fortgeführt wird. Lediglich die Text/Noten-Systeme sind von sechs auf fünf reduziert und die Blätter sind von anderer Hand foliiert. Danach folgen die laut ihrer Follierung ursprünglich an dieser Stelle befindlichen fol. 422 - 445 von der Hand des Anonymus, allerdings zunächst fol. 425 - 445 mit Invitatoriumshymnen und dann fol. 422 - 424 mit Magnifikat- und Benediktusantiphonen. Diese Blätter gehören inhaltlich ins Temporale zum 1. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie (Band A, fol. 201v f.), wo sie aber wiederum bereits vorhanden sind.

### **Band B**

Seine schon in den letzten Lagen von Band E deutlich erkennbare „persönliche Handschrift“ gibt dem gut erhaltenen Auftaktband von Frater Nycolaus ein anderes Gesicht (Abb. 22): klarer gestaltete Initialen und der großzügiger angelegte Schriftspiegel mit seinen fünf Systemen machen ihn noch übersichtlicher als die Bände des Anonymus. Den Hauptschmuck bilden die einfach gestalteten, schwarzen Silhouetteninitialen (Abb. 23) und die mit Lineament umspinnenen Lombarden (Abb. 24) Frater Nycolaus’.

Bis auf die prachtvolle Widmungsseite mit der Datierung in das Jahr 1432, den vier Stifterwappen und der Gruppe kniender Karmeliterfratres (Abb. 25) gibt es an größerem Buchschmuck nur noch eine, allerdings über 20 cm hohe, dreizeilige Auferstehungsinitiale (Abb. 26), was diesmal nicht durch herausgeschnittene Seiten bedingt ist, sondern damit zusammenhängt, dass Dreiviertel des Bandes die Periode der Fastenzeit umfassten, für die kein besonderer Initialschmuck zu erwarten ist. Nach zwei Dritteln des Bandes sind immer wieder ungelente und die Ästhetik der Blätter empfindlich störende, große schwarze Kreuze und „R“s in den Text eingefügt (Abb. 27), mit denen wahrscheinlich von späterer Hand die Stellen markiert sind, an denen das Responsorium nach dem Vers wiederholt wird.

**Band C** ist nicht nur die größte Handschrift der Gruppe sondern mit ursprünglich 335 Blatt zugleich auch die umfangreichste. Auf den beiden heute noch erhaltenen Bildinitialen „Johannes auf Patmos“ (Abb. 511) und „Ausgießung des Hl. Geistes“ (Abb. 28) sind lichte Landschaften dargestellt, die mit zur kunsthistorischen Bedeutung des Antiphonars beitragen. Leider sind mindestens vier weitere Bildinitialen, von denen Abdrücke auf den jeweils gegenüberliegenden Seiten künden, herausgeschnitten worden, die wahrscheinlich die Himmelfahrt Christi (Abb. 29), die Dreifaltigkeit (Abb. 30),<sup>134</sup> Johannes den Täufer und Mariä Himmelfahrt darstellten. Die solcherart ursprünglich reichlich ausgestattete Handschrift belegt, dass auch beim dritten Band des Antiphonars mit ungebrochener Schaffenskraft weitergearbeitet worden ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird wohl auch das heute fehlende erste Blatt mit einer Widmung oder Bilderschmuck versehen gewesen sein. Den auch hier weiterhin klaren und strengen einzeiligen Initialschmuck weitet Frater Nycolaus beim Responsorium zu Fronleichnam zu einer dreizeiligen Littera Duplex mit rot-blauem Polstergrund aus (Abb. 31).

**Band D** merkt man die Bemühungen an, das Antiphonar zu Ende zu bringen: bei nur geringfügig kleineren Außenmaßen als beim Vorgängerband hat Frater Nycolaus hier die Zahl der Systeme von fünf auf acht erhöht, um noch mehr Text unterzubringen (Abb. 32). Da er jedoch gleichzeitig auch noch die Minuskeln auf bis zu 2,5 cm Höhe vergrößert hat - womit sie fast die doppelte Größe derjenigen der Bücher A und E erreichen und besonders gut lesbar sind -, musste er allerdings den Schriftspiegel deutlich verlängern.

Wiederum sind Blätter herausgeschnitten worden und nur noch eine zweizeilige Mustergrund-Initiale (Abb. 33) ist erhalten. Unter den sieben fehlenden Blättern wird wohl mit relativ großer Wahrscheinlichkeit eine Darstellung des für die Karmeliter bedeutenden Festes der Geburt Mariä gewesen sein.<sup>135</sup> Auch das fehlende erste Blatt zu Dionysius und das zweite Blatt des Kommune der Apostel sowie ein herausgeschnittenes Blatt aus Allerheiligen könnten größeren Initialschmuck getragen haben. Nach

---

<sup>134</sup>Das Dreifaltigkeitsblatt mit einer Darstellung von Gottvater, „der den am Kreuz hängenden Sohn, über dem der h. Geist schwebt, in beiden Händen hält“, war 1827 im Kunsthandel aufgetaucht und gilt heute als verschollen (**Verein 1827**, ohne Seitenzahl).

<sup>135</sup>Dass die Antiphon *Scriptum est enim* mit entsprechender Seitenzahl noch im Index vermerkt ist, deutet darauf hin, dass Bodmann das Blatt herausgeschnitten hat (Siehe S. 237).

fol. 50v findet ein Schreiberwechsel statt (Abb. 34): die folgende, mit schmalere Feder und schwärzere Tinte geschriebene Quaternion, setzt den Text von fol. 50v mitten im Satz lückenlos fort. Auch die nahezu schmucklosen einzeiligen Initialen und die Rubrizierung stammen wohl von diesem Schreiber. Die Lage endet auf fol. 58v mit leeren Notenlinien, woraus man schließen kann, dass hier parallel gearbeitet worden ist, wohl um die Handschrift schneller fertig zu stellen.

Obwohl in Band D wenig Korrekturen gemacht worden sind und er genau so sorgfältig geschrieben worden ist, wie die anderen Bände, wirkt er schmutzig, wofür die teilweise schlechte Qualität des Pergaments verantwortlich ist, dessen bräunlich raue Haarseite die feinen Gespinste des Lineaments auseinanderreißt.



## Der Stifter Johannes Fabri

Über den Stifter<sup>136</sup> des Antiphonars geben zwei erhaltene Dedikationen Auskunft, die sich am Anfang von Band B (Abb. 25) sowie auf einem heute herausgeschnittenen Blatt befinden, das einst Folio 4 von Band A war (Abb. 35).<sup>137</sup>

Beide sind datiert: das Einzelblatt trägt das Datum in der Oktav der Himmelfahrt (1. Juni) 1430, die Widmung in Band B nennt das Jahr 1432.

Inhaltlich sind die Texte fast identisch, formal jedoch höchst unterschiedlich: während der Text des Einzelblattes in kleiner Schrift auf acht Zeilen an den Fuß der verso-Seite gedrängt ist, füllt er in Band B die ganze erste Seite in zwei monumentalen Kolumnen mit einer Buchstabenhöhe von einem Zentimeter, wodurch auch die rote Pigmentfarbe (Zinnober), in dem beide Widmungen geschrieben sind, prächtiger wirkt.

Vier große Wappen umgeben den Text in Band B, zwei davon sind auch auf der Rückseite des Einzelblattes dargestellt. Die beiden anderen Wappen, sowie Darstellungen der Stifter befanden sich auf dem heute verschollenen Nachfolgeblatt, das nur durch eine Beschreibung Müllers überliefert ist.<sup>138</sup>

Darüber hinaus sind in Band B unter der rechten Kolumne drei kniende Karmeliter in weißen Festtagsmänteln mit Spruchband dargestellt, die zum Text emporblicken. Unter der linken Kolumne ist ein entsprechend großes Stück Pergament herausgeschnitten; ein darüber erhalten gebliebenes Spruchband deutet darauf hin, dass auch dort eine Gruppe Karmeliter dargestellt war.

Zunächst sollen hier die Widmungstexte wiedergegeben werden, wobei sie der besseren Vergleichsmöglichkeit wegen einander gegenübergestellt sind. So lassen sich die von den Schreibern gemachten Fehler besser erkennen, die hier zusätzlich noch durch Fettdruck hervorgehoben sind. Sie sollen später Aufschluss über die Entstehung der Texte geben. Für diese Gegenüberstellung ist die originale Zeilenlänge verändert. Fehlstellen im Text sind mit dreieckigen Klammern markiert.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup>Siehe zur Begrifflichkeit 'Stifter-Auftraggeber' auch **Schmid 1994**, S. 20.

<sup>137</sup>München, BSB, Clm 29316(144).

<sup>138</sup>**Müller 1832**, S. 59/60. Siehe S. 116.

<sup>139</sup>Für seine Hilfe bei der Übertragung des Textes danke ich Dr. Rüdiger Fuchs von der Mainzer Akademie der Wissenschaften.

Text aus Band A (CIm 29316  
(144):

Hunc librum<sup>140</sup> fecit ac (com)p(ar)auit  
Religios(us) vir fr.(ater) Joh(ann)es  
fab(ri) alias d(i)c(tu)s Carnific(is) de  
magu(n)t(ia), ord(inis) b(ea)te ma(rie)  
dei ge(n)itric(is) de mo(n)te carmeli,  
p(ro)p(ri)is suis expe(n)s(is). Et  
desid(er)at exinde h(abe)re  
me(m)or(iam) sui, nec no(n)  
p(are)ntu(m) suor(um). Vi(delicet)  
m(a)g(ist)ri anshelmi fabri p(at)ris, (et)<sup>141</sup>  
elyzabeth matr(is) sue, ac friczonis  
haseney carnific(is) int(er) inferior(es)  
**macellas** sui vitrici. Et  
pet(ri) fabri d(i)c(t)i yppichin g(er)mani  
sup(er) sc(ri)pti f(rat)ris ioh(annis) (et)  
kather(ine) uxor(is) sue l(egi)ti(m)e, (et)  
f(rat)ris ioh(annis) d(i)c(t)i **roschin** filii  
eor(un)de(m) p(re)d(i)c(t)i ord(inis)  
b(ea)te ma(rie) de mo(n)te car(me)<sup>142</sup>,  
m(a)g(ist)ri hei(n)rici <**kirschenhach**  
**textoris**><sup>142</sup> (et) margarete uxoris sue  
f(ratris) hei(n)rici (et) f(ratris) pet(ri)  
kirsche(n)hach<sup>143</sup> **g(er)mani filii**<sup>144</sup>  
eor(un)d(em).  
ac b(e)n(e)factor(um) (et) a(m)icor(um)  
suor(um) (et) **fautorum**  
**p(re)d(i)c(t)e** ord(inis) b(ea)te marie  
X<sup>145</sup> p(re)d(i)c(t)i Quor(um) a(n)i(m)e  
requiesca(n)t in s(an)c(t)a pace.  
Ame(n). Anno d(omi)ni m°cccc°xxx°  
in oct(ava) ascen(sionis) d(omi)ni.

<sup>140</sup>Mit *librum* ist wahrscheinlich das ganze Antiphonar gemeint.

<sup>141</sup>Alle *et* sind durch ein dafür geläufiges Zeichen ersetzt.

<sup>142</sup>Nachname und Berufsbezeichnung sind hier vergessen worden.

<sup>143</sup>Der vorherige Text wurde wegrasiert und in der selben Handschrift mit dem hier unterstrichenen neu überschrieben, wobei „kirschenhach“ komplett über den Zeilenrand hinausreicht. Vielleicht ist der Name der Ehefrau vergessen worden, der genau die Länge des Zeilenüberstandes ausmacht.

<sup>144</sup>Syntaktisch korrekt lautet es *germanorum filiorum*.

<sup>145</sup>Korrekturzeichen.

Text aus Band B:

Hunc librum fecit ac comparauit  
religiosus uir frater Johannes fabri  
alias dictus carnificis de maguntia  
ordinis beate maRie dei genitricis de  
monte carmeli p(ro)priis suis  
exspens(is).  
Et desiderat exinde habere  
memoriam  
sui. Nec non parentum suorum  
uidelicet magistri anshelmi fabri  
p(at)ris, et elyzabeth matris sue, ac  
friczonis haseney carnificis inter  
inferior(es) **mancellas**<sup>146</sup> sui uitrici. Et  
pet(ri) fabri dicti yppichin germani  
sup(ra)scripti fratris Johannis et  
katherine uxoris sue legitime et  
fr(at)ris ioh(ann)is dicti **rocsthin**<sup>147</sup> filii  
eor(un)de(m) predicti ordinis beate  
maRie de monte carmeli. magistri  
heinrici **kirstenhach**<sup>148</sup> textoris (et)  
margarete uxoris sue fr(at)ris heinrici  
(et) fr(at)ris petri kirschenhach  
**germani filii**<sup>149</sup> eor(un)dem,  
ac b(e)n(e)factor(um) (et)  
amicoru(m) suor(um) (et)  
**fautorib(us)**<sup>150</sup> **p(re)d(i)c(t)e** ordinis  
beate marie uirginis **predicti**<sup>151</sup>.  
Q(uo)rum anime  
requiescant in sancta pace.  
Amen. Anno domini m°cc°cc°xx°xii°:  
f(rate)r nycola(us).

<sup>146</sup>Wahrscheinlich handelt es sich hier nur um einen Schreib- bzw. Verständnisfehler.

<sup>147</sup>Wiederum ein Schreib- bzw. Verständnisfehler.

<sup>148</sup>Vielleicht anders geschrieben, weil es neu eingefügt wurde und so von einer anderen Vorlage kam.

<sup>149</sup>Siehe Anm. 152.

<sup>150</sup>Ein Syntaxfehler, der korrekt *fautorum* lauten muß.

<sup>151</sup>Zu diesem Verständnisfehler siehe unten.

Übersetzt lautet der Text folgendermaßen:

„Dieses Buch hat der geistliche Bruder Johannes Fabri, sonst auch genannt Metzger, aus Mainz, vom Orden der Brüder der seligen Gottesmutter Maria vom Berge Carmel, hergestellt und auf eigene Kosten anfertigen lassen. Und er wünscht daher, dass man seiner gedenken möge und ebenso seiner Eltern, des Meisters Anshelm Fabri, seines Vaters, und seiner Mutter Elisabeth, und seines Stiefvaters Fritz Haseney, Metzger unter den Untermetzgern. Und Peter Fabri, genannt Yppichin, des leiblichen Bruders des obengenannten Bruder Johannes, und seiner rechtmäßigen Ehefrau Katherina und deren Sohn, Bruder Johannes, genannt Roschin, vom vorher erwähnten Orden der seligen Maria vom Berge Karmel; des Webermeister Heinrich Kirschenhach und seiner Ehefrau Margarete, und deren leibliche Söhne Bruder Heinrich und Bruder Petrus Kirschenhach, und seiner Wohltäter und Freunde und der Gönner des vorher erwähnten Ordens von der seligen Jungfrau Maria. Ihre Seelen mögen ruhen in heiligem Frieden. Amen. Im Jahre des Herrn 1430 in der Oktav der Himmelfahrt des Herrn.“ (Band A); „1432. Frater Nycolaus“ (Band B).“<sup>152</sup>

Über den in diesen Widmungen genannten Auftraggeber Johannes Fabri (= Schmied) und seine Familie geben verschiedene Quellen Auskunft, die teilweise schon Arens in einem kurzen Aufsatz zusammengetragen hat.<sup>153</sup> die Milenduncksche Karmeliterchronik weist einen „Johannes Fabri Schmied“ für den Zeitraum von 1447 bis 1454 als Prior aus,<sup>154</sup> was eine Urkunde des Mainzer Stadtarchivs für das Jahr 1449 bestätigt, in der ein Johannes Fabri als Prior des Mainzer Karmeliterklosters genannt wird.<sup>155</sup> Siebzehn Jahre zuvor also hat er - wahrscheinlich bei seinem Eintritt in das Kloster - das Antiphonar gestiftet. Wie alt er damals war, wissen wir nicht. Im Allgemeinen trat man in jener Zeit im Alter zwischen 14 und 17 Jahren in ein Kloster ein. Dass der in der Widmung erwähnte Neffe auch schon Mitglied des Karmeliterordens ist, bedeutet entweder, dass ein großer Altersunterschied zwischen Johannes Fabri und seinem Bruder bestand oder dass er erst in der Mitte seines Lebens dem Orden beigetreten ist, was beides nicht ungewöhnlich für die damalige Zeit war.<sup>156</sup>

Durchaus üblich war es wohl auch, beim Eintritt in ein Kloster Bücher mitzubringen und sie diesem entweder sofort zu schenken oder mit dem Tod zu vermachen, wie Schreiber dies ausführlich für die Mainzer Kartause beschrieben hat.<sup>157</sup> Bernhard Neidiger weist nach, dass es im 14. und 15. Jahrhundert bei den Mendikantenorden in Basel üblich war, hohe Aufnahmesummen von den Familien zu verlangen,<sup>158</sup> die wohl teilweise auch in Form von Schenkungen anlässlich des Klostereintritts

---

<sup>152</sup>Für ihre kritischen Anmerkungen zur Übersetzung danke ich Hans Sliwinski vom Fachbereich Theologie der Uni Mainz und Dr. Roman Fischer vom Stadtarchiv Frankfurt.

<sup>153</sup>Zum folgenden siehe **Arens 1958**.

<sup>154</sup>**Milendunck 1635**, o.S.

<sup>155</sup>Stadtarchiv Mainz, Urkunde vom 1. Juli 1449.

<sup>156</sup>Der Altersunterschied könnte auch daraus resultieren, dass mit dem in der Widmung genannten „leiblichen Bruder“ von Johannes Fabri ein Sohn der Mutter und des Stiefvaters gemeint ist.

<sup>157</sup>**Schreiber 1927**, S. 72. Ebenso **Wattenbach 1958**, S. 577-588.

<sup>158</sup>**Neidiger 1981**, S. 148.

beglichen wurden, wie Gumbert dies für die Utrechter Karthäuser im frühen 15. Jahrhundert belegt.<sup>159</sup>

Wenngleich in seinem Beispiel ebenfalls mehrere Bücher geschenkt worden sind - darunter ein dreibändiges Altes Testament, ein Brevier, ein Diurnale und ein Psalter -,<sup>160</sup> fällt das hier besprochene fünfbandige Antiphonar dennoch aus dem Rahmen, denn sein materieller und künstlerischer Wert waren außerordentlich hoch. Erhaltene Rechnungen für vergleichbare Werke zeigen, dass es sich hier um die Größenordnung beispielsweise mehrerer Jahresgehälter eines Professors oder des Preises kleinerer Ländereien handelt.<sup>161</sup> Eine grobe Umrechnung eines bei Knaus genannten Beispiels ergibt einen heutigen Preis von ca. 150.000 € für die Herstellung des fünfbandigen Antiphonars.<sup>162</sup> Selbst, wenn man annimmt, dass die Bücher im Kloster für „Gotteslohn“ geschrieben worden sind, bleiben noch die hohen Materialkosten, die beispielsweise alleine für das Pergament etwa ein Viertel der Gesamtsumme betragen<sup>163</sup> - Größenordnungen mithin, die vermuten lassen, dass schon im Mittelalter die Metzger in der Regel reicher waren als die Professoren.

Jüngere Forschungen haben ergeben, dass im 15. Jahrhundert bei den Bettelorden die Mitglieder aus Zunftfamilien überwogen;<sup>164</sup> so stammte beispielsweise auch der Prior des Mainzer Karmeliterklosters von 1433, Peter Färber, aus dem Handwerk. Demzufolge überrascht es nicht, dass auch ein Großteil der Stiftungen aus diesen Kreisen kam, besonders aus jenen der städtischen Handwerker.<sup>165</sup>

Dabei scheinen sich engere Kontakte zwischen bestimmten Zünften und bestimmten Bettelorden entwickelt zu haben, die je nach Stadt unterschiedlich waren. So unterhielten beispielsweise die Mainzer Augustiner-Eremiten enge Verbindungen zur Bäckerzunft,<sup>166</sup> während das Trierer Karmeliterkloster auffallend viele Personen aus den Metzger-

---

<sup>159</sup> **Gumbert 1974**, S. 47 ff., 128 und 184, wo er folgende Widmung aus einem Lyra von 1424 ergänzt: „Dieses Buch hat Otto während seines Noviziats [als Eintrittsgeschenk] für uns anfertigen lassen“. Siehe auch **Irsigler/Schmid 1992**, S. 53.

<sup>160</sup> Erhalten sind nur noch zwei der Handschriften ohne Deckfarbenmalerei (**Gumbert 1974**, S. 128-130).

<sup>161</sup> Eberlein widmet dem Wert mittelalterlicher Bücher ein ganzes Kapitel und nennt zahlreiche Beispiele (**Eberlein 1995**, S. 254-282).

<sup>162</sup> 22 Goldgulden kostete 1514 ein Psalter, der allerdings nur aus 176 Pergamentblättern bestand (Antiphonar Ø 280 Blätter), nur 43 x 29 cm groß war (Antiphonar Ø 60 x 40 cm) und dessen Miniaturen in zwei Fällen einen schwachen Goldgrund in den Bordüren besaßen. Knaus schätzt die Herstellungskosten dieses Psalters 1973 auf 22.000 DM, was heute rund 30.000 € entspricht (**Knaus 1973**, Sp. 1091).

<sup>163</sup> **Eberlein 1995**, S. 259.

<sup>164</sup> Diese zunächst von Bernhard Neidiger für die Basler Mendikanten (Dominikaner, Franziskaner und Augustiner-Eremiten) getroffene Feststellung (**Neidiger 1981**, S. 179) hat Hans-Joachim Schmidt kurze Zeit später auch für die Trierer Bettelorden bestätigt (**Schmidt 1986**, S. 229) und Rüther für die Straßburger Mendikanten (**Rüther 1997**, S. 144/145). Allgemein hierzu auch **Hecker 1981**, S. 174f.

<sup>165</sup> **Neidiger 1981**, S. 170/171. In die gleiche Richtung weisen die von Militzer gesammelten „Quellen zur Geschichte der Kölner Laienbruderschaften vom 12. Jahrhundert bis 1562/63“, die zeigen, dass die Bettelorden - und unter diesen die Karmeliter - die meisten Bruderschaften an sich ziehen konnten, deren Mitglieder sowohl „aus den vornehmsten Kreisen der Stadt“ als auch aus „anderen städtischen Gruppierungen“ kamen (**Militzer 1997**, Bd. 1, S. XLII). Dabei ergaben sich ebenfalls enge Verbindungen einzelner Zünfte zu bestimmten Bruderschaften, beispielsweise die der Lederbereiter zur Annenbruderschaft bei den Karmelitern (Ebenda, S. LII.).

<sup>166</sup> **Hecker 1981**, S. 116.

und Schuhmacherhandwerken zu seinen Stiftern zählte.<sup>167</sup> Darunter befindet sich auch ein ausgesprochen vermöglicher Metzger, der zur Trierer Oberschicht gehörte.<sup>168</sup>

In Mainz scheint eine solche Bindung sozusagen gut nachbarschaftlich<sup>169</sup> gewesen zu sein: der Stiefvater Johannes Fabris, der Metzger Fritz Hase-ney, wohnte „unter den Untermetzgern“, womit wahrscheinlich die Niederscham<sup>170</sup>, die heutige Löhrrstraße, gemeint ist, die unmittelbar an das Karmeliterkloster anschließt.<sup>171</sup>

Interessanterweise gehörten gerade die Weber und Metzger zu den zuerst organisierten Mainzer Gewerben,<sup>172</sup> und für die über 30 Zünfte der Stadt siegelten stellvertretend in einer wichtigen Verfassungsurkunde von 1437 sechs Zünfte, darunter die der Weber, Metzger und Schmiede.<sup>173</sup>

Des Weiteren ist bekannt, dass die Gewerbeordnung der Metzger aus dem Jahr 1377 mit gewissen Sonderrechten nicht vom Rat der Stadt, sondern direkt vom Erzbischof ausgestellt wurde, der sie 1432 nochmals bestätigte und fünf Jahre später um Hilfe gebeten wurde, als der Rat die Metzger mit neuen Steuern belasten wollte.<sup>174</sup>

Unter den Mainzer Handwerkszünften scheinen also die der Weber, Metzger und Schmiede, denen die Stifter des Antiphonars angehörten, eine privilegierte Stellung innerhalb der städtischen Gesellschaft gehabt zu haben.

Im Fall eines in der Widmung genannten Verwandten des Stifters konnte Arens sogar einen direkten Kontakt zur städtischen Führungsschicht nachweisen: in einer Urkunde aus dem Jahr 1432<sup>175</sup> wird „Heinrich Kirssenhach“ als Baumeister der Stadt Mainz genannt.<sup>176</sup> Dieses Baumeisteramt war zuständig für die Beaufsichtigung und Verwaltung der Bauausgaben der Stadt. Es wurde jeweils für ein Jahr einem der Ratsherren übertragen und war eines der höchsten städtischen Ämter. Der Name Kirssenhach könnte auf den heute noch in der Mainzer Altstadt befindlichen Kirsgarten zurückgehen.

In welcher Beziehung er zu Johannes Fabri stand, geht aus der Widmung leider nicht hervor, vielleicht war er der Taufpate des Stifters.

---

<sup>167</sup> Schmidt 1986, S. 229. Auch in Straßburg wurden die Karmeliter „möglicherweise“ gehäuft von Metzgern gefördert (Rüther 1997, S. 145).

<sup>168</sup> Schmidt 1986, S. 222.

<sup>169</sup> Zur „Verlokalisierung“ der Bettelordenskonvente im spätmittelalterlichen Mainz siehe Frank 1989/90, S. 140f.

<sup>170</sup> Mit dem Wort *Scham* („Schränne“) bezeichnete man die Fleischbänke der Metzger (Dertsch 1931, S. 29).

<sup>171</sup> Die Zunft der Metzger war im späten Mittelalter in Mainz aufgeteilt in die „Obermetzger“ und die „Niedermetzger“, benannt nach dem Gebiet, in dem sie wohnten und arbeiteten. Die Niederscham bezeichnet das Gebiet rheinabwärts vom Eisenturm, wo der Rhein „damals noch auf das Gebiet der heutigen Rheinstraße hereinbuchtete und sich deshalb für die rasche Beseitigung der Abfälle in günstiger Nachbarschaft befand.“ (Dertsch 1931, S. 29. Vgl. auch Falck 1975, S. 270 und 278).

<sup>172</sup> Ebenda, S. 269/270.

<sup>173</sup> Ebenda, S. 282.

<sup>174</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>175</sup> Mainz, Stadtarchiv, Urkunde vom 2. März 1432.

<sup>176</sup> Arens 1958, S. 345. Einen ähnlichen Fall gibt es auch in Trier, wo der Metzger Martin Quetzpenning 1489 und 1490 Baumeister war (Schmidt 1986, S. 225).

Auch der Stiefvater Johannes Fabris lässt sich in zwei Urkunden des Mainzer Stadtarchivs nachweisen: im Jahr 1420 wird ein „Metzeler“ „Frytschen Bock“ bzw. „Frytschebock“ „gen. Haseney“ wegen einer Erbschaftsangelegenheit aktenkundig.<sup>177</sup> Der Familienname Fabri, den Johannes von seinem vermutlich verstorbenen Vater übernahm, war geläufig in Mainz.<sup>178</sup>

Die Widmungen geben aber nicht nur über den Stifter Aufschluss, sondern auch über die Herstellung der Bücher.

Die Formulierung *fecit ac comparavit* lässt sich auch so lesen, dass Bruder Johannes Fabri die Bücher nicht nur in Auftrag gegeben und bezahlt hat, sondern auch an ihrer Herstellung beteiligt war.<sup>179</sup> Die exzellente Schrift der Bücher stammt jedoch sicher nicht aus der Feder eines 15-jährigen Jungen, so dass Johannes Fabri entweder schon älter gewesen sein müsste oder lediglich für ein paar schwächere Seiten verantwortlich zeichnen könnte.

Da Frater Nycolaus als Unterzeichner der zweiten Widmung als der Schreiber der Bände B, C und D gelten kann,<sup>180</sup> bleiben nur noch die beiden von einer anderen Hand geschriebenen Bücher A und E als mögliche Werke Johannes Fabris, was jedoch zunächst eher unwahrscheinlich erscheint: der große Unterschied in der Ausführung der beiden Dedikationen lässt sich eigentlich nur so erklären, dass der Auftraggeber mit der Ausführung der ersten in Band A unzufrieden war und eine angemessenere Präsentation verlangt hat, womit ihm dann in Band B Genüge getan wurde.<sup>181</sup> Wäre also Johannes Fabri der Schreiber, müsste er - aus welchen Gründen auch immer - gegen die Intentionen seiner Familie gehandelt haben. In diesem Fall könnte man ihn oder den Maler der Verkündigung dann auch gezwungen haben, zwei der Stifterwappen nachträglich über die Ranken am Fußsteg der Rückseite zu malen (Abb. 36), was einen besonders dicken Farbauftrag erforderte und für das linke Adlerwappen auch noch eine Rasur der Ranke.

Nach dieser Lesart wäre Johannes Fabri nach ungefähr zwei Jahren<sup>182</sup> in ein anderes Kloster gegangen, vielleicht, um dort zu studieren,<sup>183</sup> und Frater Nycolaus hätte bei der Übernahme der Arbeit noch einmal eine Widmung eingefügt.

Es ist also nicht gänzlich auszuschließen, dass es sich beim Schreiber der Bände A und E um den Stifter Johannes Fabri handelt. Dagegen spricht

---

<sup>177</sup> Stadtarchiv Mainz, Urkunden vom 16. Januar und 26. Juni 1420.

<sup>178</sup> Einige Jahrzehnte später beispielsweise findet sich ein „D. Johannes Fabri, in Mainz promoviert“ unter den Professoren der Medizinischen Fakultät der Universität Mainz (**Praetorius 1952**, S. 131).

<sup>179</sup> Auch Arens vermutet, dass er der Schreiber gewesen sein könnte, da er *frater nycolaus* auf Grund der Gabsheimer Inschrift als „Maler der Miniaturen“ ansieht (**Arens 1958**, S. 345).

<sup>180</sup> Dies kann man neben der paläographischen Analyse auch generell aus der großen Zahl solcher Namensnennungen schließen, die überwiegend von den Schreibern stammen (**Eberlein 1995**, S. 194).

<sup>181</sup> So wäre auch eine Erklärung dafür gefunden, dass nur die ersten beiden Bände - Band A und E waren ja zunächst als ein Band geplant - des Antiphonars eine Widmung tragen. Allerdings fehlt in Band C das erste Blatt. Kirschbaum nennt mehrere Beispiele von identischen Widmungen in zwei Gradualen oder Antiphonarien. Dabei handelt es sich jedoch häufig um zwei identische Bücher (**Kirschbaum 1972**, S. 41ff).

<sup>182</sup> So lange hat vermutlich die Anfertigung der Bände A und E gedauert, siehe S. 63.

<sup>183</sup> Prior konnte im Karmeliterorden nur werden, wer an einer öffentlichen Akademie studiert und den Grad eines Baccalaureus, Magisters oder Doktors der Theologie erlangt hatte.

jedoch, dass der Nachname und die Berufsbezeichnung eines der Stifter - sowie wahrscheinlich der Vorname seiner Frau - in der Widmung vergessen worden sind, was man Johannes Fabri als engem Verwandten oder Bekannten eigentlich nicht zutrauen mag. Aus dieser unklaren Situation heraus erscheint es korrekter, den Schreiber der Bücher A und E bis auf weiteres im folgenden weiterhin als Anonymus zu bezeichnen.

In beiden Dedikationen sind Fehler gemacht worden, woraus man schließen kann, dass die Schreiber ihr Latein nur mäßig beherrschten. Dies war jedoch im Mittelalter fast die Regel und spricht nicht für besonders mindere Fähigkeiten der Schreiber.

Frater Nycolaus unterlaufen neben kleineren Unregelmäßigkeiten, wie der unterschiedlichen Schreibweise von Namen innerhalb von nur drei Zeilen oder einfachen Rechtschreibfehlern, auch Verständnisfehler. Am auffälligsten ist jener am Ende der Widmung, wo er zwar korrekt das in Band A fehlende *virginis* hinter *marie* ergänzt, direkt danach aber brav noch einmal *predicti* abschreibt, was eine auf dem Einzelblatt mit einem entsprechenden Zeichen markierte Korrektur des zuvor falschen *predicte* ist. Da sich später bei der Betrachtung seines Lineaments zeigen wird, dass Frater Nycolaus zu kleineren Ungenauigkeiten neigt, war wohl auch hier mangelnde Konzentration für den Fehler verantwortlich.

Über die Gründe für seine Stiftung gibt Johannes Fabri in seiner Widmung selber Auskunft: er will mit diesen Büchern das Andenken seiner selbst und einer Reihe enger Verwandter erhalten. Wie bei den meisten Stiftungen jener Zeit steht damit die Sorge um das eigene Seelenheil und das der Familie eindeutig im Vordergrund, während der Wunsch, ein Kunstwerk zu fördern, als lediglich „indirekt und unbewusst“<sup>184</sup> anzusehen ist.

Hecker weist darauf hin, dass gerade die Mendikanten den religiösen Bedürfnissen der Gläubigen nach „zähl- und messbarem“ Seelenheildienst für die Gewissheit ihres individuellen Heils entgegenkamen, der sich in einer Flut von frommen Übungen und Stiftungen äußerte und die „ängstliche Hilflosigkeit“ der Menschen zum Ausdruck brachte; sie nahmen sich „der nach Gewissheit suchenden“ an, offerierten ihnen sozusagen ein „religiöses „Service“-Angebot“, derweil „die zur Innovation zu der Zeit nicht fähige Kirche“ dazu nicht in der Lage war.<sup>185</sup> Im Byzantinischen bildete sich für solche gestifteten Bücher schon früh der Begriff *sostron* (Rettungsunterpfand) heraus.<sup>186</sup>

Dass in diesem Fall nun gerade eine liturgische Handschrift, noch dazu eine fünfbändige, gestiftet wurde, hängt sicher damit zusammen, dass der Stifter als zukünftiger Mitbenutzer eine besonders enge Beziehung zu diesen Büchern hatte und um ihre wichtige Rolle im Leben der Klostergemeinschaft wusste.

Wie gezeigt stammte Johannes Fabri aus einer alteingesessenen Mainzer Familie. Er empfiehlt sich mit dieser Stiftung als Wohltäter des Klosters und ebnet sich wahrscheinlich so schon gleich zu Beginn den Weg zum Amt des Priors.

---

<sup>184</sup>Siehe Irsigler/Schmid 1992, S. 20ff.

<sup>185</sup>Hecker 1981, S. 118f.

<sup>186</sup>Eberlein 1995, S. 264.

Mit dieser Position hat er 17 Jahre nach seinem Klostereintritt eine der höchsten gesellschaftlichen Stufen erreicht, die einem Bürgerlichen seiner Zeit offenstanden. Er hatte das Amt sieben Jahre inne und damit eines der längsten Priorate in der Geschichte des Mainzer Karmeliterklosters während des 15. Jahrhunderts.

Dass man mit dem Eintritt ins Kloster nicht automatisch das angesehene soziale Milieu der Familie verlassen musste, hat Bernhard Neidiger für die Basler Bettelorden nachgewiesen.<sup>187</sup> So war Johannes Fabri wahrscheinlich sowohl innerhalb als auch außerhalb des Klosters ein geachteter Mann, mit einem erfüllten und erfolgreichen Leben.

### Die Stifterwappen

Die vier Stifterwappen zeigen einen auffliegenden Adler (Abb. 37), einen Ochsen im Dreiviertelprofil (Abb. 38), einen steigenden Hirschen (Abb. 39) - alle drei Gold auf rotem Grund - und einen silbernen Sparren auf blauem Grund, begleitet von drei goldenen Kleeblättern (Abb. 40).

Heraldisch sind die Stifterwappen korrekt dargestellt.<sup>188</sup> Auf den für die Spätgotik typischen Halbrundschilden ist die silhouettenhafte Seitenansicht der Tiere auf das unbedingt Notwendige vereinfacht. Wie vorgeschrieben wenden sich Ochse und Hirsch nach rechts ins Profil, wobei der brave Ochse mit allen Vieren fest auf dem Boden steht, während der angreifende Hirsch auf den Hinterbeinen stehend, mit emporgereckten Vorderläufen dargestellt ist. Die Farbgebung folgt der Regel, sich wenn möglich auf zwei Farben zu beschränken und immer Farbe und Metall im Wechsel zu verwenden.

In einer ausgesprochen heraldischen Fassung ist der **Adler** auf dem Widmungsblatt in Buch B wiedergegeben. Mit seiner für dieses Wappentier typischen ornamentalen Stilisierung ähnelt er Beispielen des Reichsadlers aus der Zeit um 1400.<sup>189</sup>

Stilistisch ist der Adler zusammengesetzt aus Stilelementen dreier Jahrhunderte: die Grundfigur mit den senkrecht hängenden Schwungfedern, die sich an den hochgestellten Flügelenden verdicken, stammt noch aus der Frühgotik, die weiteren Elemente, wie der flache Kopf, die halb-kreisförmig gewellten Flügelknochen, die von der Körperachse abge-spreizten Beine und die Befiederung von Hals und Beinen gehören dem Formenrepertoire des 14. und 15. Jahrhunderts an.

Die beiden anderen Tiere sind weniger heraldisch stilisiert dargestellt. Beim gegenüberliegenden **Ochsen** sind sein massiger Körper und der breitbeinige Stand gut getroffen. Sein hocherhobener Nacken und sein

---

<sup>187</sup> Neidiger 1981, S. 183ff.

<sup>188</sup> Zum Folgenden siehe Leonhard 1978, S. 182-197, mit zahlreichen Abbildungen.

<sup>189</sup> Besonders ähnlich: ebenda, S. 187, Abb. 2. Auch die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandenen Stadt- und Reichsadler des Frankfurter Stadtbaumeisters Madern Gerthener (abgebildet bei Haberland 1992) sind stilistisch nahe Verwandte des Widmungsadlers und der Adlerdarstellungen auf den Beschlägen.



kleiner Kopf erinnern allerdings eher an ein Pferd. Der Wappenschild ist hier mit kleinen goldenen Sternen bestreut.

Der körperlich gut durchgebildete **Hirsch** in Buch B, der mit seinem geöffneten Maul, dem zurückgebogenen Kopf und dem prächtigen Geweih mit 12 Enden einen wilden Eindruck macht, hat die Vorderläufe fast senkrecht nach oben aufgebäumt, was unnatürlich wirkt. Beim näheren Hinsehen ist erkennbar, dass der dem Betrachter zugewandte Lauf nachträglich von einer angewinkelten in eine komplett gestreckte Position mit nochmals leicht nach oben gebogenen Hufen geändert worden ist, was die Hauptursache für den ungelungenen Eindruck ist, da das hintere Bein mit leicht gebeugtem Knie und geraden Hufen natürlich wirkt.<sup>190</sup>

Bei den gut getroffenen Tieren auf dem Adler- und Ochsenwappen des Einzelblattes (Abb. 36) sind mit sehr fein gestrichelter, schwarzer Binnenzeichnung auch noch Feder- und Haarkleid (Stirnlocke) der Tiere wiedergegeben. Der Adler trägt zusätzlich einen Hammer auf der Brust und eine blaue, quer entlang der Schultern bis nach oben in die Flügelspitzen laufende Linie. Der dunkelbraune Ochse hat ein dreiblättriges grünes Kleeblatt im Maul.

Drei der vier Wappen lassen sich dank einer Urkunde von 1444,<sup>191</sup> die von allen Mainzer Zünften mit ihren Siegeln beglaubigt worden ist, den an der Stiftung beteiligten Personen zuordnen, da die Zunftwappen anscheinend in leichten Abwandlungen als Familienwappen geführt wurden (Abb. 40 a). Zu sehen sind unter anderem das Wappen der Metzger der oberen Scharn, der niederen Scharn und der Schmiede (v.l.n.r.):



Abb. 40 a: Zunftwappen der Mainzer Metzger und Schmiede

Dies bestätigt, dass der Adler - mit dem Hammer auf der Brust als Zeichen der Schmiede - für die Familie Fabri steht, während der Ochse als Metzgerswappen der niederen Scharn der Familie Haseney zugeordnet werden kann. Der Hirsch als Wappen der Oberscharn könnte Petri Fabri zugeordnet werden, dem Bruder Johannes Fabris, wogegen allerdings sein in der Widmung erwähnter Namenszusatz „Yppichin“ spricht, dessen Diminutiv „chin“ darauf hindeuten könnte, dass es sich hier um ein Kind handelt. Da das Adler- und das Ochsenwappen sowohl bei der Widmung in Buch A textnah vorkommen, als auch in derjenigen in Buch B oben stehen und auch bei den Buchschließen<sup>192</sup> am häufigsten und an prominenter Stelle vorkommen, handelt es sich bei diesen beiden Familien wohl um die Hauptstifter.

<sup>190</sup> Auch die anderen beiden Tierwappen sind geringfügig korrigiert worden, was aber nur noch sehr schwer zu erkennen ist.

<sup>191</sup> Stadtarchiv Mainz. Das Original ist leider verschollen und nur noch in einer Kopie erhalten. Siehe hierzu auch **Falck 1975**.

<sup>192</sup> Siehe S. 49ff.

Der Familie des Webers Kirschenhach gehört somit wohl das **Sparrenwappen** mit begleitenden goldenen Kleeblättern, das die Autorin auch als das Wappen des Geschlechts der Weinsbergs aus Köln ausmachen konnte, zu denen bislang jedoch trotz intensiver Bemühungen auch von Tobias Wulf vom Institut für Geschichtliche Landeskunde in Bonn keine Verbindung hergestellt werden konnte.<sup>193</sup>

Aus der Tatsache, dass die Stifter Wappen führten, können keine weiteren Rückschlüsse gezogen werden, da Hausmarken und bürgerliche Wappen seit dem 13. Jahrhundert existieren und zu Beginn des 15. Jahrhunderts weit verbreitet waren. Die jedoch auch in den Wappen zur Schau gestellte enge Verbindung zu den Zünften bestätigt die im vorangegangenen Kapitel gemachten Beobachtungen.

---

<sup>193</sup>Der aus dem im heutigen Baden-Württemberg liegenden Ort Weinsberg stammende Mainzer Erzbischof Konrad von Weinsberg († 1396) steht hiermit in keinem Zusammenhang.

## Einbände

Das heutige äußere Erscheinungsbild der Bücher ist - wie fast immer bei derartigen alten Handschriften - nicht mehr das originale (Abb. 41). Zwar muten die Bücher mit ihren groben Beschlägen, Langriemenschließen und den kleinteilig geprägten Ledereinbänden auf den ersten Blick durchaus noch spätmittelalterlich an,<sup>194</sup> aber ursprünglich sind allein die Beschläge. Sie stammen wahrscheinlich noch aus dem 15. Jahrhundert, was darauf hindeutet, dass die Handschriften kurz nach ihrer Fertigstellung auch gebunden und die Einbände beschlagen worden sind, damit man sie bald benutzen konnte.

Da die verschiedenen Bände zu den entsprechenden Zeiten des Kirchenjahres mehrfach täglich benutzt wurden, waren sie starker Abnutzung ausgesetzt und mussten in bestimmten Abständen neu gebunden werden. Aus diesem Grund existieren von solchen Büchern nur noch selten Einbände aus der Entstehungszeit. Weil liturgische Handschriften jedoch höchstens bis zur Säkularisierung benutzt worden sind,<sup>195</sup> oft aber schon im 17. Jahrhundert durch praktischere - weil für jeden einzelnen Sänger vorhandene - gedruckte, einbändige Exemplare ersetzt worden sind, haben sich hier die Einbände der vermutlich zweiten Bindung mit einer Ausnahme erhalten.

Auf diese Einbände, die, wie später gezeigt wird, wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert stammen, sind wieder die grob wirkenden Beschläge des 15. Jahrhunderts montiert worden,<sup>196</sup> so dass die Bücher heute äußerlich ein uneinheitliches Erscheinungsbild aus zwei verschiedenen Jahrhunderten bieten. Dass die Bände nach gut hundert Jahren Benutzung neu gebunden werden mussten, ist nicht ungewöhnlich,<sup>197</sup> bemerkenswert ist jedoch, wie aufwändig dies geschehen ist.

Der heutige verschmutzte und beschädigte Zustand der Einbände darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Bücher nach der zweiten Bindung schon in geschlossenem Zustand einen äußerst prächtigen und kunstvollen Eindruck machten, wobei die grobe Gestalt der Beschläge diesen Eindruck allerdings minderte.

Die schweren Buchdeckel aus Buchenholz, die an den meisten Kanten abgeschrägt sind, um sie ein wenig leichter zu machen, wurden mit einem einzigen Stück dicken, einstmals sehr hellen Schweinsleders<sup>198</sup> überzogen, das am Buchrücken um acht erhabene Doppelbünde herum mit Schnüren abgebunden ist.

---

<sup>194</sup>Diesem Eindruck erlag auch Vaassen, als sie die Einbände als „ursprünglich“ bezeichnete (**Vaassen 1973**, Anm. 67).

<sup>195</sup>Knaus erwähnt z.B. ein Graduale der Münsteraner Fraterherren aus dem 15. Jahrhundert, aus dem noch 1725 gesungen wurde (**Knaus 1973**, Sp.1087).

<sup>196</sup>Dies war durchaus üblich. Ein weiteres Beispiel hierfür sind ein Antiphonar und ein Graduale aus dem Kölner Fraterhaus, bei denen ebenfalls die spätgotischen Beschläge wieder auf die jüngeren Renaissanceeinbände montiert worden sind (**Kirschbaum 1972**, S. 31).

<sup>197</sup>Drei Chorbücher aus dem Münchner Angerkloster sind bereits nach siebzig Jahren, im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, neu gebunden worden. (Cod.lat.23041, 23042 und 23043,I). Ein ebenfalls vergleichbares Beispiel ist ein Kölner Brevier aus St. Kunibert von 1409 mit einem Einband von 1546 (Darmstadt, ULB, Hs 977).

<sup>198</sup>Dieses sogenannte „weiße“ Schweinsleder war gebleicht und wegen seiner guten Haltbarkeit sehr geschätzt. Es ist gut an seinem Porenbild (3er Paare) zu erkennen.

Vorne und hinten sind die Buchdeckel vollständig im Blinddruck<sup>199</sup> geprägt. Da die Einbände bis auf Buch D, das ohne Schmuck geblieben ist, nach dem gleichen Prinzip gestaltet worden sind und für alle weitgehend die gleichen Stempel und Rollen verwendet wurden, sollen sie hier allgemein beschrieben und die Details dem Katalog überlassen werden.<sup>200</sup> Der Aufbau der Einbandgestaltung wird durch die Verwendung von Rollen bestimmt: ein System von ineinandergesetzten Rahmen gliedert die Fläche in schmale Streifen um ein freibleibendes, hochrechteckiges Mittelfeld. Damit dieses nicht übermäßig schmal ausfällt sind zusätzliche Querfelder an Kopf und Fuß zwischen die Rahmen eingefügt worden. Die Schenkel dieser durch je eine Tripellinie (drei parallelverlaufende, gleichbreite Streicheisenlinien) gebildeten Rahmen sind mit Rollen und Einzelstempeln geprägt, die Ranken, kleine Jagdszenen, Arabesken mit Medaillons und Halbfiguren mit Spruchtafeln zeigen. Für Vorder- und Rückseite wurden jeweils die gleichen Rollen und Stempel verwendet, deren Anordnung jedoch manchmal variiert.

Problematisch - wenn auch überaus geläufig - ist die Verwendung der Rollen mit Medaillons oder Halbfiguren in den querlaufenden Balken: hierdurch liegen die Figuren und Schrifttafeln auf der Seite, was ästhetisch unbefriedigend ist. Sehr geschickt dagegen hat der Buchbinder die Rollen in den Ecken zusammen- bzw. übereinander laufen lassen, so dass es kaum erkennbare Nahtstellen gibt.

Trotz der qualitativ hochwertigen Gravuren der Metallrollen ist es durch die Feinheit und die Fülle der auf kleinster Fläche untergebrachten Motive besonders bei den zierlichen Rankenrollen teilweise schwer zu beurteilen, ob es sich um ein Blatt, eine stilisierte Blüte oder eine Knospe handelt.

Das Grundschema, nach dem die Einbände aufgeteilt sind, soll hier an Band E dargestellt werden (Abb. 42), dessen Einband am besten erhalten ist. Die geringfügigen Abweichungen der übrigen Einbände sind im Katalog vermerkt.

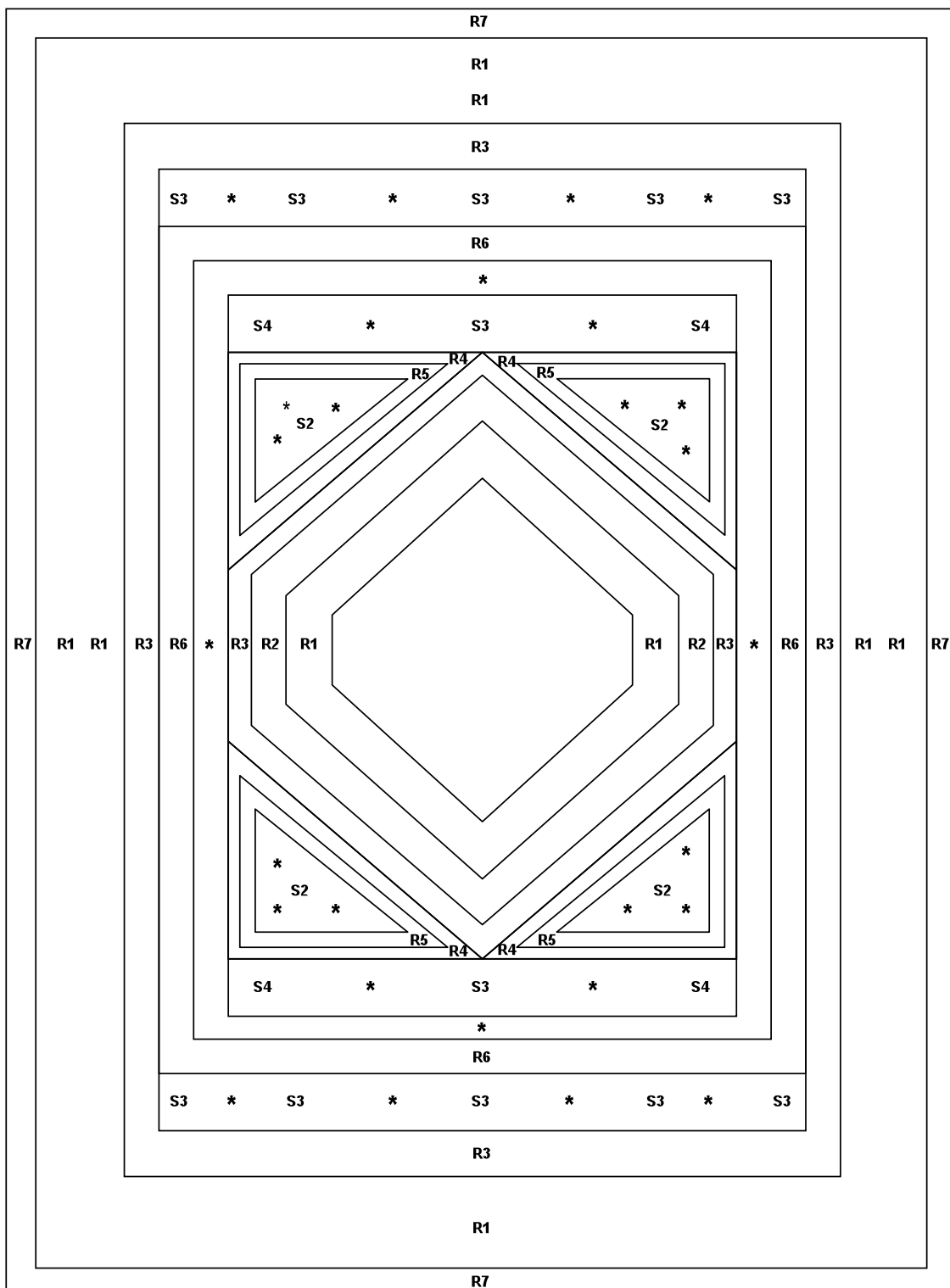
Das Schema der ineinandergesetzten Rahmen wird zunächst mit einer Skizze verdeutlicht, in der die zahlreichen kleinen Sternchenstempel (**S1**), die entweder als Streumuster freigebliebene Flächen füllen oder als Bindeglied einzeln zwischen größeren Stempeln sitzen, der besseren Anschaulichkeit wegen mit einem graphischen Symbol (✱) wiedergegeben sind.

Die Längen der Rollen konnte nicht immer ermittelt werden.

---

<sup>199</sup>Hierzu wird das Leder angefeuchtet und mit erhitzten eisernen Blindstempeln und Rollen bedruckt, in die das Negativ des Abbildes graviert ist.

<sup>200</sup>Zum Folgenden siehe **Adam 1993**, **Loubier 1926**, S. 197 ff. und **von Rabenau 1994**.



- S1 - Sternchen, 4 mm
- S2 - Blume, 14 x 12 mm
- S3 - Arabeske, 25 mm x 23,5 mm
- S4 - Arabeske, 38 x 15 mm
- S5 - Arabeske, 4,3 x 1,3 cm
- R1 - Kranzrolle mit Palmetten, 12,5 mm

- R2 - Fadenranke mit drei Blüten und Granatapfel, 7 mm x 11,5 cm
- R3 - Blumenranke mit Jagdszene, 11 x 105 mm
- R4 - Fries, 3,5mm
- R5 - Lilienblütenfries, 6 mm
- R6 - Salvatorrolle, 13 x 160 mm
- R7 - Seilband, 5 mm

Die Mitte des Deckels bildet ein sogenanntes Quincunx (ca. 25,5 x 16,4 cm), das sich normalerweise aus einem rautenförmigen Mittelstück und vier identischen Eckstücken zusammensetzt. Hier ist das Mittelstück wahrscheinlich aus Platzgründen in der Vertikalen auseinandergezogen worden, so dass ein unregelmäßiges Sechseck entstanden ist, was bei Buch C am besten erkennbar ist, da dort der Beschlag fehlt (Abb. 43).

Der erste Rahmen um das leere Mittelfeld wird von einer weit geöffneten Kranzrolle<sup>201</sup> mit Palmetten - auch Palmettenfries genannt - (**R1**, Abb. 44) gebildet, die aus zwei sich umeinander schlingenden, gepunkteten Schnüren besteht, die nach oben eine Palmette mit zwei gepunkteten Blütenständen in der Mitte treiben, worunter sich je ein fadendünn, nach unten eingerolltes Blatt und je zwei kürzere, dickere Blattlappen befinden.

Den zweiten Rahmen füllt eine Fadenranke (**R2**, Abb. 45 und 46, beide verdoppelt) mit schmalen Blättchen, Knospen, Blüten und Granatäpfeln, die durch ihre zierliche Ausführung sehr elegant wirkt. Sie zeigt hintereinander drei verschiedene Blüten: eine fünfblättrige Blüte in Draufsicht, eine im Profil dargestellte, u-förmige Blüte, deren beide Blütenblätter sich nach außen einrollen und einen sie weit überragenden Stempel aus aneinandergesetzten Punkten zwischen sich tragen, sowie eine sechsblättrige Blüte<sup>202</sup> in Draufsicht. Die fünf- und sechsblättrigen Blüten haben in der Mitte einen runden Blütenboden, der mit einem rautenförmigen Gitter strukturiert ist. Während jedoch die Blütenblätter der sechsblättrigen Blüten dadurch entstehen, dass der gezackte, leicht gestauchte Umkreis der Blüte mit sechs Strichen segmentartig unterteilt wird, sitzen jene der fünfblättrigen Blüten nahezu kreisförmig um den etwa gleichgroßen Blütenboden und sind parallel zum Rand mit je einer Kerbe markiert.

Nach den drei Blüten leitet eine runde Knospe auf einem langen, dünnen Stiel, die ebenfalls von einem - an eine Distel erinnernden - rautenförmigen Netz überzogen ist, einen ungefähr ebenso langen Abschnitt der Ranke ein, der nur zierlichen Blattschmuck zeigt. Nach einer weiteren solchen Knospe endet die Rolle in einem Granatapfel, der in einem Krönchen ausläuft und „geöffnet“ dargestellt ist: in seiner Mitte ist er oval aufgebrochen und gibt den Blick auf die Kerne frei, die wiederum durch ein rautenförmiges Gitter charakterisiert sind.

Der dritte Rahmen zeigt eine bewohnte Blumenranke (**R3**, Abb. 47) mit verschiedenartig stilisierten Blüten und einer Jagdszene, in der zwei Hasen von einem Hund und einem Jäger mit Feder am Hut verfolgt werden, der eine lange Lanze waagrecht in Hüfthöhe hält. Die von der Ranke gebildeten halbkreisförmigen Felder bergen jeweils eine Figur, so dass die Szene vier Felder einnimmt und sich danach wiederholt. Sowohl die Hasen als auch der Hund jagen mit weitausgestreckten Vorder- und Hinterläufen dahin, wodurch die Szene sehr lebendig wirkt.

---

<sup>201</sup>Die Ursprünge solcher Kranzrollen liegen in romanischen Friesornamenten mit Palmetten. Sie waren noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Gebrauch (**Adam 1993**, S. 180/181).

<sup>202</sup>Die gezackten Blütenblätter erinnern an eine Nelke, die jedoch nur fünf Blütenblätter hat.

Solchen Jagdszenen wohnte eine christliche Bedeutung inne, weshalb sie sich besonders oft auf (süddeutschen) Liturgika wiederfindet.<sup>203</sup>

Die vier identischen Eckstücke um das Mittelfeld haben zwangsläufig die Form von rechtwinkligen Dreiecken (ca. 3 und 4,5 cm Schenkellänge). Sie werden im Wesentlichen von zwei umlaufenden Friesen und einer großen Blüte im Zentrum gebildet, um die herum Sternchen (**S1**, Abb. 48) gestreut sind. Obwohl sie sehr homogen wirken, verraten die unterschiedliche Anzahl von Sternchen sowie geringfügige Überschneidungen der Frieze in den Ecken, dass diese Eckstücke nicht mittels eines Stempels geprägt sind, sondern aus einzelnen Stempeln und Rollen zusammengesetzt sind, die mit größter Präzision aneinandergesetzt sind. Den äußeren Fries (**R4**) bilden nach außen weisende winzige Rundbögen mit je einem Punkt über dem Scheitel, die auf einer dünnen Linie stehen. Daran schließt sich ein Lilienblütenfries (**R5**) an, dessen stilisierte, von einer Klammer gehaltene Blüten nach innen weisen.

In der Mitte der Eckstücke sitzt eine Blüte (**S2**) in Draufsicht, deren 14 Blütenblätter von je einem Punkt bekrönt werden. Die freibleibende Fläche zwischen Blüte und Fries wird von Sternchen (**S1**) in leicht variierender Anzahl aufgelockert, die jedoch nicht gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt sind, sondern eher am Rand entlang des Lilienfrieses angeordnet sind.

Ober- und unterhalb des Quincunx ist bei Band E je ein Quersfeld eingeschoben, in dessen Mitte rautenförmige Arabesken (**S3**, Abb. 49) sitzen, die aus einem gegenständig aneinandergesetzten Stempel gebildet sind, der etwa die Fläche eines gleichschenkligen Dreiecks füllt.<sup>204</sup> Er zeigt zwei Rankenstücke, die von links und rechts aufeinander zu wachsen, dort, wo sie sich treffen, nach oben umbiegen und - mit einer Ringklammer zusammengehalten - symmetrisch emporwachsen wie eine Staude, die sich verjüngt. Unmittelbar über der Klammer bilden sie je eine sechsblättrige Blüte in Draufsicht. Alle Rankenstücke enden in länglichen stilisierten Blüten- oder Fruchtständen, die in vier übereinander gereihte Punkte auslaufen.

Zu beiden Seiten der Arabeske, an den Enden der Quersfelder, ist ein weiterer dreieckiger, diesmal rechtwinkliger Arabeskenstempel so spiegelbildlich verdoppelt in die Ecken gesetzt, dass dazwischen ein V-förmiges Stück frei bleibt (**S4**, Abb. 50). Allerdings konnte hier durch die unterschiedliche Schenkellänge des Dreiecks nicht zweimal der gleiche Stempel verwendet werden, sondern es musste ein identischer, spiegelverkehrter Stempel dazu angefertigt werden. Es spricht für die Qualität des Stechers, dass die Stempel trotz des feinen Blattwerks nur marginale

---

<sup>203</sup> Diehl 1979, S.141. "An allegory was built up in Germany around Christian efforts to convert sinners. This religious pursuit after the unrighteous is likened to the worldly sport of hunting hares, kids, wild boars and stags: these animals are personified in this metaphorical conception by identifying the hares with the incontinent, the kids with the proud, the wild boars with the rich, and the stags with the worldly-wise. Continuing the allegory, these personified sinners are struck with the arrows of good example in an endeavour to convert them from their evil ways and are chased by the dogs of preachers's voices in order to frighten them." (Ebenda).

<sup>204</sup> Auf dem hinteren Buchdeckel von Band A hat der Buchbinder den Stempel nicht exakt aneinandergesetzt und ein Stück Freiraum dazwischen gelassen.

Unterschiede voneinander aufweisen, die selbst mit der Lupe kaum erkennbar sind.

Für den Betrachter ergibt sich das Bild von aus den Ecken des Querfeldes sprießenden Ranken mit Blüten, deren Hauptast sich bald teilt und intermittierend in zwei größeren Bittersüß-Blüten ausläuft, die an ihren zurückgebogenen rundlichen Blütenblättern und einem langen, am Ende eingerollten Blütenstempel gut erkennbar sind. Dazwischen wachsen an nackten Stielchen sehr kleine ( $\varnothing$  3 mm), fünf- und sechsblättrige Blüten, die in Draufsicht dargestellt sind, sowie seitlich gesehene, stark stilisierte Blüten in Form eines geschwungenen, bauchigen „U“s mit einem Punkt darüber, was an eine Lotosblüte erinnert. Während der kürzere Rankenast hier endet, wächst der längere um anderthalb Zentimeter weiter und treibt, bevor er in einem kräftigen Blatt endet, noch einmal eine jener U-förmigen Blüten mit gepunktetem Stempel aus, wie sie ähnlich auch auf R2 vorkommen.

Dass es sich hier um zwei Einzelstempel handelt, die nebeneinander gesetzt sind, ist am leicht variierenden Abstand zueinander sichtbar: auf dem Einband von Buch C sitzen sie teilweise so dicht nebeneinander, dass sich die Stempel der Blüten berühren, was sonst nicht der Fall ist.

Der erste um das Quincunx verlaufende Rahmen zeigt die verdoppelte Blütenranke von R2, die hier parallel nebeneinander aufgebracht ist, so dass identische Blütenpaare nebeneinander zu liegen kommen. Manchmal hat der Buchbinder die Rolle jedoch auch umgedreht, so dass die Ranken gegenläufig sind und abwechselnd zwei gleiche und zwei unterschiedliche Blüten nebeneinander liegen.

Im nächsten Rahmen ist eine der im 16. Jahrhundert beliebten Bilderrollen mit - hier abwechselnd nach links und rechts gewandten - Halbfiguren und Spruchtafeln dargestellt (**R6**, Abb. 51 und 52). Sie zeigt Christus als Salvator Mundi, dem seine wichtigsten biblischen Ankündiger, die Propheten Jesaja und David sowie der Apostel Paulus zur Seite gestellt werden. Unter den Halbfiguren befindet sich jeweils eine durch eine architravartige Doppellinie abgetrennte Spruchtafel mit einem Zitat des Dargestellten. Über den Figuren füllt jeweils eine kleine Arabeske baldachinartig den freien Platz. Bis auf den nackten Jesus tragen alle Figuren einen Bart und sind in voluminöse Mäntel gehüllt, deren Ärmel sich in schweren Falten stauen.

Der stehende nackte Jesus (Abb. 52a) ist im Unterschied zu den drei anderen Halbfiguren bis zu den Oberschenkeln zu sehen. Brust und Bauch sind durch darunterliegende runde Linien charakterisiert, das Geschlecht ist angedeutet. Wie auf einem Röntgenbild verläuft in der Mitte des Rumpfes eine Art Wirbelsäule.<sup>205</sup> Mit nach rechts geneigtem Kopf, den ein strahlenförmiger Heiligenschein umgibt, hebt er die rechte Hand zum Segen, während er in der linken die mit je einem Kreuz verzierte und bekrönte Weltkugel hält. Da die segnende

---

<sup>205</sup>Dieses seltsame Detail ist auch auf einer Dreifaltigkeitsdarstellung des Cité de Dieu Du Bellay um 1440 zu sehen, wo der Körper Christi unterhalb des Kopfes stark einem Skelett ähnelt (Privatbesitz, fol. 2, abgebildet bei **König 1982**, Abb. 162).



Hand mitsamt dem dazugehörigen Unterarm wie in frühmittelalterlicher Bedeutungsperspektive deutlich vergrößert dargestellt ist, bleibt für den Oberarm zu wenig Platz, weshalb er dünn und am Ellbogen unorganisch gekrümmt ist. Eine gerade Linie an der linken Seite Jesu scheint einen an den Hals gelehnten Stab anzudeuten. Auf der Spruchtafel unterhalb der Figur ist zu lesen: *EGO SUM LUX MUN(di)*, „ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 8,12).

Darunter folgt als nächste Halbfigur ein sich leicht nach links wendender Jesaja, der eine Mütze auf dem Kopf trägt und in seinen Händen ein geschwungenes Schriftband hält, auf dem *PUE(R) NATU(S)*, „ein Kind ist geboren“, steht (Jes. 9,5). Auf der Tafel darunter steht: *PRINCIPA(tus) EIUS SUP(er umerum eius)*: „die Herrschaft liegt auf seiner Schulter“ (Jes. 9,5).

Darunter folgt das Bild des Apostel Paulus, dessen Kopf wiederum von einem strahlenförmigen Heiligenschein umgeben ist. Er liest mit leicht nach rechts geneigtem Kopf in einem aufgeschlagenen Buch, das er mit der rechten Hand hält. Mit der Linken trägt er ein bis über seinen Kopf aufragendes Schwert. Die Spruchtafel darunter trägt ein Zitat aus dem Titusbrief: *APPARUI(T) BENIGNITAS*, „erschienen ist die Güte“ (und Menschenfreundlichkeit Gottes, unseres Heilandes, Tit. 3,4).

Die vierte Figur ist der im Dreiviertelprofil nach rechts gedrehte König David, der auf einer gotischen Harfe spielt, die er vor sich hält. Auf seinen schulterlangen Haaren trägt er eine Krone. Auf dem Feld darunter steht ein beliebtes Psalmen-Zitat: *DE FRUCTU VENT(RIS TUI PONAM)*, „eine Frucht deines Leibes werde ich auf deinen Thron setzen“ (Ps. 131,11).

Bei der Bearbeitung der Metallrolle hat der Graveur viele kleine Kerben parallel nebeneinandergesetzt, die er dann nicht mehr geglättet hat, wodurch besonders der Leib Christi von parallelen Strichen überzogen ist.

Die an diesen Rahmen anschließenden Querfelder sind wie die beiden vorangegangenen wieder mit der verdoppelten, rautenförmigen Arabeske (S3) verziert, die hier dreimal aneinandergereiht ist. Der Stempel sitzt diesmal auch - jedoch nur einfach - in den Enden der Querfelder.

Der schmale nächste Rahmen zeigt wieder die bewohnte Blumenranke mit Jagdszene (R3) und den doppelt so breiten darauffolgenden Rahmen füllt die spiegelbildlich verdoppelte Kranzrolle mit Palmetten (R1).

Den Abschluss bildet ein sehr schmaler Rahmen, in dem ein Seilband verläuft (**R7**), dessen zwei Stränge so weit aufspalten, dass kreisförmige Flächen dazwischen frei bleiben.

Bei den Einbänden der Bücher A und C wurde eine weitere Rolle (**R8**, Abb. 53) verwendet, die eine Ranke mit zwei verschiedenen Blüten zeigt, die dicht nebeneinander in den Wellentälern wachsen: eine größere, längliche, achtblättrige Blüte in Draufsicht und eine in Seitenansicht dargestellte, halb geschlossene, tulpenartige Blüte.

Sie sind zu breit für die natürliche Länge der Wellentäler, weshalb diese in die Länge gezogen sind.<sup>206</sup>

Zwei weitere Rollen mit begleitenden Rundbogenfriesen wurden bei Buch A verwendet; sie flankieren sowohl die Blumenranke (R2) als auch das Seilband (R7) auf beiden Seiten, wobei der Fries zu Seiten des Seilbandes einfach und nur etwa halb so groß ist (**R9**) wie der aus Doppelstrichen gebildete neben der Blumenranke (**R10**, Abb. 54).

Alle Rollen und Stempel sind mit größter Sorgfalt und Geschicklichkeit gearbeitet und vom Buchbinder mit präzisiertem Augenmaß fehlerfrei arrangiert.

Auffallend ist, dass er bei der Einteilung der Fläche keine Rücksicht auf die Beschläge genommen hat. Sonst hätte er vielleicht die Flächen, die durch die Eckbeschläge verdeckt sind, freigelassen und die Rahmen eher rautenförmig angelegt. Da aber nicht einmal die freistehende Mittelfläche des Quincunx in ihren Maßen mit den Rosetten übereinstimmt, sondern jene Beschläge teilweise drei Rahmen des Einbandes überdecken, hat der Buchbinder entweder nichts von den alten Beschlägen gewusst, oder er war nicht willens, von einem festen, ihm geläufigen Schema abzuweichen. Denkbar ist auch, dass zunächst geplant war, auf die alten Beschläge - mit Ausnahme vielleicht eines Mittelbuckels - zu verzichten; diese sind dann zu einem späteren Zeitpunkt doch wieder montiert worden.

Noch verwunderlicher erscheint es zunächst, dass man bei der Neubindung wieder auf die alten Langriemenschließen zurückgegriffen hat, die nicht nur abermals die Einbandgestaltung verdecken und den Gesamteindruck empfindlich stören, sondern schon zu ihrer Entstehungszeit zu den veralteten Modellen gehörten und zudem mit ihren langen Dornen die liegend oder stehend gelagerten Nachbarbände verkratzten. Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass die Schließen ebenso wie die Beschläge als fester Bestandteil der Stiftung angesehen wurden und deshalb wieder montiert worden sind.<sup>207</sup> Dabei sind die Dornhalter um 90° verdreht worden, wodurch die Wappen heute zum Buchrücken hin weisen.<sup>208</sup>

Eine **Datierung** solcher Einbände anhand der verwendeten Rollen und Stempel ist grundsätzlich schwierig, da diese meist über große Zeitspannen verwendet worden sind und deshalb höchstens einen Zeitpunkt *post quem* liefern.

Bis ins 17. Jahrhundert hinein blieben beispielsweise die Bilderrollen mit vier Halbfiguren und dazugehörigen Spruchtafeln beliebt, wobei aller-

---

<sup>206</sup>Eine ähnliche Anordnung, bei der die Wellenbewegung noch um eine weitere Blüte gestreckt wird, zeigt eine Rolle auf einem Barockeinband aus Dresden von 1669, abgebildet bei **Mazal 1970**, Abb. 195.

<sup>207</sup>Aus diesem Grund ist es auch eher unwahrscheinlich, dass es sich bei den Beschlägen um fremdes Material handelt, das nach der Neubindung montiert worden ist, weil es etwa gerade zur Verfügung stand.

<sup>208</sup>Wahrscheinlich hat der Buchbinder bei der Montage hinter dem Buchrücken gestanden, um bei angezogenen Langriemen die Position für die Dornhalter zu finden und sie so für seinen Blickwinkel korrekt montiert. Wohl aus Unachtsamkeit hat er dabei den unteren Dornhalter von Band E verdreht, so dass er seitdem sogar auf dem Kopf steht.

dings die mittelalterlichen Heiligenfiguren nach und nach durch antike und mythologische Helden oder Bilder von Kaisern und Königen ersetzt wurden, wodurch die christologische Aussage hinfällig wurde. Über die Entstehungszeit der hier verwendeten Salvatorrolle (R6) geben die Buchstaben der kleinen Texttäfelchen unter den Halbfiguren Auskunft: sie sind in Renaissancekapitalis geschrieben, einer Schriftart, die in Deutschland zwar schon ab 1470 vorkommt, in dieser Ausformung jedoch in das mittlere Drittel des 16. Jahrhunderts gehört.<sup>209</sup>

Des weiteren fällt bei der Gestaltung der Halbfiguren - soweit dies wegen der geringen Größe überhaupt möglich ist - deren modische Kleidung auf, wie beispielsweise ein breiter (Pelz)Kragen über Davids Schultern, der in ähnlicher Ausprägung auch auf den Bilderrollen eines Sächsischen Einbandes um 1565 (Abb. 55) sowie eines Hessischen Einbandes von 1578 (Abb. 56) vorkommt.<sup>210</sup>

Auch die bewohnte Blumenranke (R3) weist ins 16. Jahrhundert: zwar gibt es Rollen mit Pflanzenornamenten schon ungefähr seit den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts; solche mit figürlichen Darstellungen, wie die hier dargestellte Jagdszene, kommen jedoch erst seit den 20er Jahren des nächsten Jahrhunderts vor. Erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts wird auch das aus dem Orient stammende Schmuckmotiv der Arabeske in Deutschland verwendet.<sup>211</sup>

Auf der Suche nach weiteren Einbänden, die mit einem der oben beschriebenen Stempel verziert sind, konnte die Autorin nur eine Handschrift aus Darmstadt ausfindig machen (Abb. 57 bis Abb. 60).<sup>212</sup> Es handelt sich dabei um eine *Philosophia rationalis* aus dem Jahr 1618, bei der die Rolle mit den vier Halbfiguren verwendet wurde.<sup>213</sup> Leider ist diese Handschrift bis auf eine kurze Notiz bei Knaus, der den Schreiber „Iodocus Zettel aus Aschaffenburg“ sowie als Provenienz das Benediktinerkloster in Seeligenstadt nennt, noch unbearbeitet. Da die Einbände der von Knaus zumindest für das ausgehende 15. Jahrhundert festgestellten Klosterbuchbinderei in Seeligenstadt „etwa 25 Stempel“<sup>214</sup> anderer Art zeigen, könnte die Handschrift auch über Mainz ins Kloster gelangt sein, dessen Universität - wie Knaus nachwies - die Seeligenstädter Brüder in der Regel besuchten.<sup>215</sup>

Da neben der Entstehungszeit auch die Herkunft der oft „weit gereisten“ Rollen und Stempel nur selten geklärt werden kann, sind für die Datierung der Einbände eher der Aufbau und der Gesamteindruck als Kriterium maßgebend. Bei den Mainzer Karmeliterchorbüchern hat die kleinteilige Einteilung der Fläche noch einen stark mittelalterlichen Charakter, was aber für die deutschen Renaissanceeinbände

---

<sup>209</sup>Für diese Einschätzung danke ich Dr. Rüdiger Fuchs von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur.

<sup>210</sup>Darmstadt, ULB, beide Kriegsverlust (abgebildet bei Schmidt 1921, Abb. 45 und 62). Der Einband eines karmelit. Methodus in eodendi (Mainz, Stadtbibliothek, Hs II 29, 16.-17.Jh.) ist ebenfalls mit einer Salvator-Rolle mit Halbfiguren verziert, die jener des Antiphonars ähnelt.

<sup>211</sup>Irmischer 1984, S. 270.

<sup>212</sup>In den Standardwerken von Häbler/Schunke 1928/29, Kyriass 1957 und Schunke 1979 konnten keine vergleichbaren Stempel und Rollen ausgemacht werden.

<sup>213</sup>Darmstadt, ULB, Hs 1183.

<sup>214</sup>Knaus 1963, S.130.

<sup>215</sup>Ebenda, S. 120.

typisch ist. Anders als in Italien oder Frankreich hält man hier lange am die ganze Fläche bedeckenden Blinddruck mit Rollen fest.<sup>216</sup>

Auch andere Neuerungen wie das Einebnen der hervortretenden Doppelbünde am Buchrücken und leichtere Buchdeckel aus Pappe, durch die die Beschläge wegfallen konnten, folgen in Deutschland erst später. Typisch deutsch sind auch die bei den Karmeliter-Einbänden vorkommenden V-förmigen Kerben dort, wo die erhabenen Doppelbünde in die Buchdeckel übergehen: aus dem ursprünglichen Abdruck der Schnüre, mit denen der Buchrücken abgebunden wurde, hat sich im Laufe der Zeit ein Schmuckmotiv entwickelt, das hier mit dem Streicheisen ausgeführt ist.

Die stilistische Einordnung der Einbände verweist eher nicht auf eine Herstellung im südwestdeutschen Raum,<sup>217</sup> vielmehr ergeben sich große Ähnlichkeiten mit thüringischen und sächsischen Einbänden aus der Zeit von 1550-1570, sowohl in der Aufteilung der Fläche mittels Streicheisen in Rahmen, als auch durch die Art der auf den Stempeln dargestellten Ranken und halbfigurigen Medaillons mit Spruchtafeln.<sup>218</sup> Drei heute in Köln aufbewahrte Handschriften - eine davon aus Wittenberg/Sachsen - tragen ähnliche Einbände,<sup>219</sup> und auch bei einem in der Kölner Dombibliothek aufbewahrten Officium defunctorum von 1538 sind die Rahmen in ähnlicher Weise arrangiert.<sup>220</sup>

Die Einbände der Mainzer Karmeliterchorbücher stammen also wahrscheinlich frühestens aus dem mittleren Drittel des 16. Jahrhunderts, wobei ältere Stempel - u.a. zur Wahrung der Tradition - verwendet wurden.<sup>221</sup> Eine solche Datierung passt auch zur neuen Follierung aller Bände, die ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert stammt und wahrscheinlich nach dem Beschneiden für die neue Bindung ergänzt wurde.<sup>222</sup> Dass das Antiphonar rund 150 Jahre nach seiner Entstehung noch einmal aufwändig eingebunden worden ist, zeigt die Wertschätzung der Mainzer Karmeliter für diese Bücher.

Woher allerdings das Geld für diese kostspielige Aufgabe stammte, ist nicht bekannt. In den Jahrzehnten vor der Neubindung durchlebte das Kloster schwere Zeiten: 1530 war es nur noch von zwei Klerikern bewohnt und 1552 wurde es im Markgrafenkrieg Opfer der Plünderungen Albrecht Alcibiades.<sup>223</sup>

Einen Wohltäter freilich verzeichnet die Milenduncksche Chronik für die in Frage kommende Zeit: nach seiner Wahl zum Erzbischof 1555 wohnte

---

<sup>216</sup>Ein extrem spätes Beispiel hierfür ist ein Kölner Einband von 1740 (Köln, UB, SB 777-2-fol).

<sup>217</sup>Unter den von Bachmann untersuchten südwestdeutschen Bucheinbänden im Fondo Barberini der Bibliotheca vaticana findet sich nichts Vergleichbares (**Bachmann 1998**).

<sup>218</sup>Zum Vergleich siehe **von Rabenau 1994**, Nr. 24-29, 35, 37, 38, 53 und 54, sowie **Schmidt 1921**, Tafeln 32, 36, 41 und 42.

<sup>219</sup>Köln, UB, G II/450 fol (Wittenberg, 1580), V 2/29 fol (Heidelberg, 1580), GB IV/7324 b-5 fol (Würzburg 1580), alle abgebildet in **Köln 2002**.

<sup>220</sup>Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod.1305.

<sup>221</sup>Die Verwendung von älteren Stempeln ist sogar bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein bezeugt.

<sup>222</sup>Auch die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Messingblechbuckel des Graduales könnten eine Bestätigung hierfür sein.

<sup>223</sup>Viele auswärtig versteckte Kostbarkeiten des Klosters wurden geplündert (**Milendunck 1635**, o.S).

Daniel Brendel bei den Karmelitern im Gästetrakt ihres Klosters, weil der traditionelle Wohnort der Mainzer Erzbischöfe, die Martinsburg, von Albrecht zerstört worden war. Aus Dankbarkeit „begünstigte und unterstützte er sie mit seiner Freigebigkeit“.<sup>224</sup> Vielleicht konnte von diesem Geld die Neubindung bezahlt werden, vielleicht aber wurde sie sogar von Brendel selbst veranlasst, der sich auch um die Restaurierung von im Bauernkrieg zerstörter Gebäude wie z.B. der Martinsburg bemühte. Hierdurch wäre vielleicht auch eine Verbindung zu den stilistisch verwandten Einbänden aus Thüringen und Sachsen geschaffen, da einer der beiden Weihbischöfe des Erzbistums Mainz seinen Sitz in Erfurt hatte.

Nach 1829 sind einige Bände mit neuen Vorsatz- und Spiegelblättern versehen worden, was man aus dem **Wasserzeichen** der Firma J.W. Zanders in Bergisch-Gladbach schließen kann,<sup>225</sup> das Teile der Blätter tragen:

JWZANDERS 226

Auf einigen Blättern ist auch ein weiteres Wasserzeichen erkennbar: auf einem gespaltenen, gekrönten Schild sind ein halber Doppeladler und eine Lilie dargestellt, im Schildhaupt sind Wangen (Gesichter) erkennbar und unten ist eine Viererhakenmarke mit den untereinander liegenden Buchstaben SH angehängt. Bei diesem Wasserzeichen handelt es sich um das Stadtwappen von Wangen im Allgäu. Die Wangen im Schildhaupt sind hier als redendes Zeichen eingesetzt.<sup>227</sup>

Dass in Mainz Papier aus dem Allgäu verwendet worden ist, muss nicht verwundern, denn Papier wurde in Europa allem Anschein nach weitgehend entlang der Flussläufe von Südost nach Nordwest gehandelt.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup>Ebenda. Seine Dankbarkeit hielt nicht lange an: nur wenige Jahre später wollte der überzeugte Gegenreformer das Karmeliterkloster den Jesuiten, die er in die Stadt geholt hatte, überlassen. Daraufhin wurden aus der ganzen Provinz Karmeliterbrüder als Studenten nach Mainz geschickt, die das Kloster so füllten, dass es nicht mehr geschlossen werden konnte (Ebenda). Die Lehrstühle der Theologischen und Philosophischen Fakultät allerdings waren kurze Zeit später alle von Jesuiten besetzt.

<sup>225</sup>Kriechel 1991, S. 58.

<sup>226</sup>Majuskelhöhe 2,3 cm, Minuskelhöhe 1,9 cm. Die Stegleistenbreite des Papiers beträgt 2,8-2,9 cm.

<sup>227</sup>Dieser so wie die folgenden Hinweise stammen von **Andrea Lothe**, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen. In der dortigen Wasserzeichensammlung unter der Signatur II 95/0/8 gibt zwei ähnliche Wasserzeichen der Papiermühle Wangen mit den Buchstaben SH darunter, die jedoch leider ebenfalls nicht datiert sind.

<sup>228</sup>Lindberg 1994.

## Beschläge und Schließen

Um die mächtigen Bände zu schützen, wurden die Buchdeckel an den Ecken und in der Mitte mit massiven, durchbrochenen Messingbeschlägen<sup>229</sup> verstärkt (Abb. 61), von denen heute insgesamt noch 38 Stück erhalten sind.<sup>230</sup> Während die Eckbeschläge mittelalterliche Bestien mit weit aufgerissenen, zahngespickten Mäulern und greifklauenartigen Pranken zeigen, haben die Beschläge in der Mitte der Buchdeckel die Form von Rosetten. Die eigentlichen Stützen, auf denen die Bücher im aufgeklappten Zustand ruhen, sind massive, sechseckige Messingbuckel, die fast zwei Zentimeter über die Beschläge aufragen und teilweise<sup>231</sup> auf zweifach abgetreppten Sockeln ruhen. An den Kanten reichen die Eckbeschläge um die Buchdeckel herum und werden dort teilweise ebenfalls durch kleinere, viereckige Buckel, sogenannte Füße, gestützt, da sie fast senkrecht auf dem Lesepult lagen oder stehend aufbewahrt wurden.<sup>232</sup>

Die **Eckbeschläge** zeigen zwei verschiedene gegenständige Drachenaare, von denen eines einander zugewandt und das andere voneinander abgewandt dargestellt ist.

Der beim Antiphonar mit 17 Exemplaren am häufigsten vorkommende Beschlag (Abb. 62) hat die Form einer Viertelscheibe (12 cm Radius), deren die beiden Schenkel verbindender Bogen in Form eines Frieses aus neun stilisierten bourbonischen Lilienblüten gestaltet ist, der wiederum manchmal von einer doppelt so großen Blüte in der Mitte bekrönt wird. Unterhalb des Frieses fauchen sich zwei Drachen mit weit aufgerissenen Mäulern an, die mit ihren gespreizten Hautflügeln, die zwischen langen, dünnen Knochen gespannt sind, ihren großen Ohren und ihren spitz zulaufenden Köpfen an Fledermäuse erinnern. Auf kurzen Raubvogelbeinen stehen sie sich mit vorgereckter Brust und aneinanderstossenden Unterkiefern dicht gegenüber. Ihr nach hinten sich schwanzähnlich verjüngender Körper endet am Beschlagrand.

Nur noch 5 Exemplare sind von dem zweiten Beschlagmotiv erhalten (Abb. 63), das von quadratischer Grundform ist (12 x 12 cm). Zwei geflügelte Drachen haben sich hier mit ihren Leibern voneinander abgewandt, drohen einander aber mit ausgebreiteten, gefiederten Flügeln und gewendeten Köpfen auf den zurückgebeugten Hälsen. Ihre länglichen Köpfe mit Kinnbart und ihre zwischen gebleckten Zähnen hervorschießenden Zungen erinnern den heutigen Betrachter zwar

---

<sup>229</sup>Die in der Literatur als „Bronzebeschläge“ bezeichneten Metallecken bestehen nach Meinung der Restauratoren des Mainzer Dom- und Diözesanmuseums eindeutig aus Messing. Dort, wo die Patina abgeschabt ist, zeigt sich ein heller, fast goldener Farbton, wie er bei Bronze so nicht vorkommt. Auch die von Eike B. Dürrfeld untersuchten 133 Metallschließen deutscher Handschriften des 15.-17. Jahrhunderts sind ausschließlich aus Messing gefertigt (**Dürrfeld 1992**).

<sup>230</sup>Davon befinden sich 28 an den Bänden des Antiphonars, neun am Graduale und eines wird lose mit den Handschriften aufbewahrt.

<sup>231</sup>Details siehe Katalog.

<sup>232</sup>Die Beschläge sind in der Regel so montiert, dass die seitlichen Buckel die Steh- und Vorderkante des Buches schützen, das heißt, dass die Beschläge mit nur einem Seitenbuckel zum Buchrücken hin montiert sind, mit dem Buckel nach unten, während diejenigen mit einem Buckel an jeder Kante an den unteren Vorderkanten befestigt sind.

deutlich an chinesische Drachendarstellungen, hatten jedoch bei ihrer Entstehung wohl eher Ziegenköpfe zum Vorbild.<sup>233</sup>

Über den sich berührenden, aufgerichteten Hinterleibern der Tiere wächst aus einem blütenartigen Kelch eine Pflanze empor, deren zwei untere, akanthusartig ausgeprägte große Blätter sich vor den Drachenmäulern schlängeln, als würden diese gerade Feuer speien. Darüber ragen zwei weitere, kleinere Blätter und eine grob stilisierte Blüte so auf, dass die Beschlagsform zum Quadrat ergänzt ist.

Beide Motive sind dicht zusammengedrängt dargestellt, was weniger einem späten Anflug von *horror vacui* zuzuschreiben ist, sondern durch die Funktion der Beschläge bestimmt wird: als festgefügt, massives Schutzgitter durften sie keine allzu großen Freiflächen haben.

Die Binnenzeichnung ist nur sehr grob ausgeführt und beschränkt sich auf wesentliche Details: tiefe Linien, oft kantig und unregelmäßig, deuten Gefieder, Zähne, Augen oder Ohren an. Nur bei den Drachen mit den Ziegenköpfen stellen feinere Ritzlinien am Bauch wohl eine Art Schuppen dar.

In der Mitte sind alle Buchdeckel mit einem rosettenförmigen **Mittelbuckel** geschützt, der in zwei zierlicher ausgeführten sechsarmigen und einer etwas kleineren und gröberen vierarmigen Ausführung vorkommt. Bei allen drei Versionen wachsen um einen sechseckigen Buckel im Zentrum leicht im Uhrzeigersinn gebogene Stiele mit je einem gleichständigen Blattpaar, die in großen, stilisierten Lilienblüten enden.

Bei fünf Rosetten (17-18 cm Ø, Abb. 64) erstrecken sich in die Zwischenräume der sechs Zweige kurze, ebenfalls im Uhrzeigersinn verschobene, knospenähnliche Triebe. Bei Band D (17 cm Ø, Abb. 65) wachsen zwischen den sechs Ästen der beiden Rosetten dreiblättrige Kleeblätter.

Die Mittelbuckel von Band B (16 cm Ø, Abb. 66) sind etwas kleiner als die übrigen und nur vierarmig. Ihr Blattwerk ist breiter und die Differenzierung zwischen Blüte und Blatt nur noch sehr gering. Zwischen den Armen füllen lediglich kurze Verbindungsstege den Freiraum. Im Gegensatz zu den anderen Rosetten haben die Buckel hier keine abgetreppten Sockel, sondern sitzen direkt auf der Rosette.

Ebenfalls aus Messing, aber dünner und feiner, sind die zweigeteilten, gelochten **Schließenösen**, die über runde Messingdornen auf den vorderen Buchdeckeln gestülpt werden (Abb. 67). Sie sind heute nur noch bei Band A erhalten, hielten jedoch die übrigen Bände wahrscheinlich in ähnlicher Art am Ende der dicken Lederriemen zusammen. Sie sind aus zwei je 16 cm langen Messingblechen geformt, die um die Enden der Lederriemen gebogen und mit Metallnieten daran befestigt sind. Die Scheitel sind als 3-gliedrige Scharniere gearbeitet, in die die Ösen der anschließenden Schließenhaken greifen, die eine stilisierte florale Form haben und ihrerseits in einer Öse enden, so als ob sich ursprüng-

---

<sup>233</sup>Wie weitverbreitet dieses Motiv war, zeigt ein ähnlicher Drachenkopf mit gefletschten Zähnen, zurückgelegten Ohren und Ziegenbart, der auf einem Marmorwappen des Nikolaus Báthory von 1485 dargestellt ist (Vác, Kathedrale, abgebildet in **Schallaburg 1982**, S. 610).

lich noch ein weiteres Glied daran angeschlossen hätte.<sup>234</sup> Zum Riemen hin enden die Schließen in dem gleichen Fries aus heraldischen Lilien, der auch um die meisten Dorn- und Riemenhalter verläuft und deshalb dort beschrieben werden soll.

Die schlecht erhaltenen **Riemen** dieser sogenannten Langriemenschließen bestehen aus einem Streifen dicken, hellen, filzartigen Leders, das wiederum mit Leder ummantelt ist. Mit groben Stichen genäht, ist es vielfach gerissen, ganz abgegangen oder teilweise erneuert. Mit quadratischen Riemenhaltern aus Messingblech an den Vorderkanten des Rückdeckels befestigt, reichen die Riemen heute etwa bis zur Mitte des Vorderdeckels, wo sie in den gelochten Schließenösen enden, mit denen sie über die in die Buchdeckel eingelassenen Messingdornen eingehängt werden, die wiederum mit quadratischen Dornhaltern aus Messingblech verstärkt sind. Wie einige wieder notdürftig verschlossene Löcher in den Vorderdeckeln zeigen (Abb. 64), lag die Position der Schließen ursprünglich weiter zum Buchrücken hin, was wahrscheinlich daher rührt, dass die Riemen mit der Zeit gerissen sind und die Dornen an das Ende der nun verkürzten Riemen versetzt werden mussten.

Bei den Bänden B und D fehlen neben den Schließenösen auch die ursprünglichen Riemen- und Dornhalter. Sie wurden in jüngerer Zeit durch schmucklose, dünne Metallblechbänder ersetzt.

Bei den noch erhaltenen ursprünglichen Riemen- und Dornhaltern der drei übrigen Bände A, C und E sowie auf den Schließenösen von Band A sind bis auf zwei Ausnahmen<sup>235</sup> die **Stifterwappen** des Widmungsblattes von Band B dargestellt, wobei Adler und Ochse an prominenter Stelle vorkommen, während Hirsch und Sparren mit Kleeblättern sich auf den meist verdeckten Dornhaltern befinden. Alle Wappen sind in nahezu quadratische Bildfelder eingraviert, deren Fläche außerhalb der Wappen mit in- und übereinander gestaffelten Reihen enger Zickzacklinien belebt ist.

Adler und Ochse kommen in drei verschiedenen Ausführungen vor, die sich auf den ersten Blick zwar ähneln, in Details jedoch so unterscheiden, dass sie von verschiedenen Händen angefertigt sein müssen.

Der **Adler** auf der oberen Schließenöse von Band A (Abb. 68) ist gut beobachtet: die aufgerichteten Flügel sind natürlich gewölbt und der Körper steht auf kräftigen Beinen mit weit gespreizten Greifklauen. Das Federkleid wird mit spitzwinkligen Einkerbungen auf Flügeln und Körper angedeutet. Drei lange Schwanzfedern ziehen sich zwischen den Beinen bis zum unteren Ende des Wappenschildes hin, wo sie sich symmetrisch-ornamental entfalten und die freie Fläche füllen. Auf der Brust trägt der Adler einen Hammer mit geschwungenem Kopf, der sich nach rechts verjüngt und auf einem Stiel mit eckigem Ende sitzt. Lediglich der schlauchförmige Kopf des Adlers ist wenig ausgeprägt charakterisiert: aus seinem geöffneten Schnabel ragt eine Zunge unorganisch vom oberen Teil des

---

<sup>234</sup>Eike Dürrfeld vermutet, dass solche Ösen zum Anheben der Schließen gedient haben (Dürrfeld 1992, S. 229), wozu sie in diesem Fall jedoch zu klein und flach und damit zu unhandlich erscheinen. Wahrscheinlicher ist, dass hier noch ein weiteres, schmales Glied angehängt war, mit dem dann die Schließe angehoben werden konnte.

<sup>235</sup>Die Riemenhalter von Band E sowie die Dornhalter von Band C sind ohne Wappen.



Schnabels heraus und auch die dort befindlichen Schnabelhöcker und das Nasenloch wirken unbeholfen in ihrer Anordnung. Wie bei den Stifterwappen füllen auch hier zwei kleine Federn, die an den oberen Enden der Flügel waagrecht abstehen, die verbliebene freie Fläche neben dem Adlerkopf.

Die Gravur ist mit unregelmäßigem Druck ausgeführt und wirkt in der Linienführung weniger fließend, als bei den Adlern auf den Riemenhaltern bei Band A und C. Diese sind dafür jedoch körperlich schwächtiger wiedergegeben und erinnern mit ihren fallenden Schultern und dünnen Beinchen eher an den jämmerlichen Anblick des strangulierten Federviehs der Witwe Bolte.

Der Adler auf dem oberen Riemenhalter von Band A (Abb. 69 und 70) fällt durch die wellenförmige Kontur seiner Flügel auf, die wohl eine unverständige Kopie des Wappens vom Widmungsblatt ist.<sup>236</sup> Sein schwächlicher Körper scheint mehr auf den - hier fünf - mächtigen Schwanzfedern zu stehen, als auf den zwar überlangen, aber spindeldünnen Füßen und Beinchen. Besser beobachtet sind die aufgebauchten Federn um die Knie sowie der Raubvogelkopf mit seinem mächtigen scharfen Schnabel und dem gut platzierten Nasenloch. Allerdings ragt auch hier die Zunge wieder aus dem oberen Teil des Schnabels heraus.

Das Federkleid ist wiederum durch die spitzwinkligen Formen von Federenden charakterisiert, die hier jedoch nicht eingraviert sind, sondern in der Art einer Punzierung aus feinen, aneinandergereihten Punkten bestehen.

Der Hammer auf seiner Brust hat ebenfalls einen geschwungenen Kopf und einen nach unten dicker werdenden, allerdings rund zulaufenden Griff, der durch ein Loch in den Hammerkopf eingesteckt ist, was mit einer Kerbe in der Mitte des Kopfes in Draufsicht angedeutet wird.

Das dritte Adlerwappen auf dem oberen Riemenhalter von Band C (Abb. 71 und 72) ähnelt stark dem zweiten hier beschriebenen auf dem Riemenhalter von Band A, wobei der Adlerkopf diesmal am besten gelungen ist: die Zunge schiebt sich aus der unteren Schnabelhälfte heraus und die obere, scharf gekrümmte Schnabelhälfte hat eindeutig Raubvogelcharakter. Die Flügel sind auf natürliche Art gespreizt und die Charakterisierung des Federkleides mit den bekannten spitzwinkligen Keilen wirkt wie organisch gewachsen: nicht mehr artig in Reihen nebeneinandergesetzt, sondern der Wölbung der Flügel folgend und nahtlos in die langen Schwungfedern übergehend. Lediglich die äußeren Federn sitzen auch hier wieder etwas unvermittelt an den Flügelenden, was aber der damaligen Stilistik entspricht. Der Hammer auf der Brust des Adlers hat einen geraden Kopf, der nach einer Seite hin schmal zuläuft und eine markante Einkerbung in der Mitte, in der der nach unten dicker werdende und rund abschließende Griff verankert ist.

Bei den drei **Ochsendarstellungen** gibt es ähnliche Unterschiede in der Gestaltung. Die wie beim entsprechenden Wappen des Widmungsblattes mit ihren hoch aufragenden Hälsen eher an Pferde erinnernden Tiere auf dem unteren Riemenhalter (Abb. 73) und der Schließenöse (Abb. 74) von Band A stehen - wie auch der Dritte auf dem unteren Riemenhalter von

---

<sup>236</sup>Auch am Hinterkopf hat er eine Delle.

Band C (Abb. 75) - auf kräftigen Hinterbeinen, während ihre längeren, dünneren Vorderbeine wiederum besser zu einem Pferd passen würden. Am schlechtesten gelungen ist der tapsig wirkende Ochse auf dem Riemenhalter von Band C, der mit seinem zum Hinterteil hin abfallenden Rücken eher an eine Hyäne erinnert.

Haben die Ochsen auf den Riemenhaltern ein durch kurze parallele Striche charakterisiertes Fell mit angedeuteter Mähne sowie einen herabhängenden Schwanz, so steht der dritte ohne Fell und mit zwischen die Hinterbeine geklemmtem Schwanz<sup>237</sup> auf drei kleinen Hügeln, die an der Konturlinie schraffiert sind.

Die Paarhufe der Tiere sind überproportional groß dargestellt. Der Ochse auf dem Riemenhalter von Band A steht fast wie eine Ballerina auf den Hufspitzen, die mit einer Doppellinie noch einmal waagrecht unterteilt sind.

Alle drei haben relativ dünne, nach oben aufgerichtete Hörner, hinter denen das zweite, für den Betrachter eigentlich nicht sichtbare Ohr wie hochgeklappt zum Vorschein kommt.<sup>238</sup> Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf wesentliche Details: die dem Betrachter zugewandten Ohren und das runde Maul sind durch eine Kerbe charakterisiert, Nüstern durch punktförmige Vertiefungen und Augen als Oval mit einem Punkt darin dargestellt (Gurthalter A) oder mit einem Punkt und einer Brauenkerbe (Schließe A).

Wie auf der Dedikationsseite sind auch hier die Wappenschilder um die Ochsen herum mit kleinen Sternen gefüllt. Sie sind in allen drei Fällen jedoch erstaunlich ungleichmäßig gebildet. Während die Sterne auf dem Riemenhalter von Band A größtenteils aus drei kurzen Strichen, die durch eine gemeinsame Mitte verlaufen, gebildet zu sein scheinen, wirken die der beiden übrigen Wappenschilder eher wie drei aneinandergesetzte Keile ohne wirkliche gemeinsame Mitte.

Die beiden anderen auf dem Widmungsblatt vorkommenden Wappen mit **Hirsch** und **Kleeblatt** kehren auf den Dornhaltern der Bände A (Abb. 76) und E (Abb. 77 und 78) wieder. Im Gegensatz zu den unnatürlich hochgeklappten Vorderläufen des Hirsches auf dem Widmungsblatt sind die steigenden Hirsche hier in natürlicherer Haltung wiedergegeben, dafür ist ihr Körper jedoch weniger genau durchgebildet. Beide haben die Köpfe bis in die obere linke Wappenecke erhoben und tragen ein mit kurzen Strichen charakterisiertes Fell. Der Hirsch von Band E steht wie der Ochse auf der Schließe von Band A auf schraffierten Bergen.

Die drei Kleeblätter des vierten Wappens auf dem unteren Dornhalter von Band A sind mit jeweils einer einzigen Umrisslinie in das Metall graviert: von einem geschwungenen Stiel ausgehend und auch wieder darin endend entfalten sie sich wie die oberen drei eines Vierpasses. Der Sparren wird aus zwei verdoppelten Linien gebildet. Die Kleeblätter auf dem Dornhalter bei Band E dagegen sind aus drei aneinandergesetzten, kreisförmigen Stempeln gebildet, die auf einem geschwungenen Stängel aus einer einfachen, gravierten Linie wachsen. Dabei rutschen die gestempelten Kreise mal ineinander und überschneiden sich leicht, ein

---

<sup>237</sup> Dies war wohl aus Platzmangel notwendig.

<sup>238</sup> Beim Ochsen auf dem Riemenhalter von Band C ist dieses „verdeckte“ Ohr sogar fast doppelt so groß, wie das vordere.

anderes Mal sitzen sie so weit voneinander weg, dass sie sich nicht mehr berühren. Auch der Sparren ist hier nur mit zwei einfachen Linien dargestellt.

In einigen Fällen sind die Umrisslinien der Wappen korrigiert, was jedoch optisch kaum eine Wirkung hat, da sie von den Zickzacklinien überlagert sind.

Alle Messingplättchen sind von **stilisierten Lilien- oder Blattfriesen** umgeben, die nicht eingraviert sind, sondern durch die ausgeschnittene Kontur und kleine, ausgestanzte Löcher darunter entstehen. Dabei ist jeweils ein Satz Wappen von einer bestimmten Friesart umgeben, woraus man vorsichtig schließen kann, dass sie von jeweils einer Person angefertigt worden sind und eventuell ursprünglich auch je einen Band geschmückt haben könnten.

Die stilisierte Lilienform ist noch am ehesten erkennbar bei den Dornhaltern von Band E (Abb. 77 und 78) und den Riemenhaltern von Band C (Abb. 72 und 75). Dicht nebeneinander sitzend teilen sie sich ihre seitlichen Blütenblätter, so dass das linke Blatt der einen Blüte zugleich das rechte der nächsten bildet. Die Spitzen der aufragenden mittleren Blütenblätter oder -stempel sind durch eine Kerbe noch einmal abgeteilt. Sie sind sehr ungleichmäßig gestaltet: manche sind winzig und dünn, andere gut viermal so breit und doppelt so lang. In den Ecken laufen die Friese in drei länglichen Blättern mit eingravierter Mittelrippe zusammen. Am Fuß der Blüten sind mit einem kleinen kreisförmigen Stempel Löcher eingeschlagen, deren Zwischenräume als Stiele der Blüten zu verstehen sind. Obwohl auch diese Löcher unregelmäßig eingeschlagen sind und mal höher, mal tiefer sitzen, stört dies den Gesamteindruck weniger, als die Uneinheitlichkeit der Blüten darüber, wahrscheinlich weil das Auge die Löcher negativ sieht und somit eigentlich gar nicht wahrnimmt.

Entscheidender für den einigermaßen regelmäßigen Eindruck dieser Friese sind die auf relativ gleicher Höhe verlaufenden seitlichen Blütenblätter, die sozusagen ein paralleles Band um die Bildfelder herum bilden. In die leere Fläche zwischen Bildfeldrand und Fries sind jeweils unter der Mitte der Blüten kleine Kreise eingeschlagen.

Vom Aufbau her ähnlich sind die Friese an den Schließen von Band A (Abb. 68 und 74), nur greifen die Blüten hier nicht mehr ineinander, sondern sitzen jede für sich mit ihren eigenen Seitenblättern nebeneinander. Die Blätter sind nach außen stärker abgerundet und insgesamt dicker, weil die Löcher weiter unterhalb sitzen. Die mittleren Blütenblätter/Stempel erheben sich nur noch geringfügig über die seitlichen.

Deutlich anders, obwohl im Grunde aus den gleichen Elementen gebildet, sind die umlaufenden Friese der Dorn- und Riemenhalter von Band A (Abb. 69 und 76). Es scheint, als ob das Lilienmotiv falsch verstanden wurde, denn durch die leichte Abwandlung der einzelnen Teile ergibt das Ganze plötzlich keinen Sinn mehr und ist nur noch ornamentaler Dekor: die aufragenden mittleren Blütenblätter/Stempel des Lilienrieses sind hier nivelliert und reichen zum Teil fast bis zum Bildfeld hinab. Dazwischen sitzen die einstigen Seitenblätter als meist breite Rundbögen, die ebenfalls ihren Ausgangspunkt am Bildfeld haben. Die runden Löcher unter den Seitenblättern des ursprünglichen Lilienfrieses, die

eigentlich negativ die Freiräume zwischen den Stängeln darstellen, werden bei den Riemenhaltern positiv zu kleinen Blüten umgedeutet, die ungefähr in der Mitte der Rundbögen auf eingravierten Stängeln mit Blättern sitzen. Bei den Dornhaltern fehlen die Stängel und Blätter, wodurch die Löcher, die im übrigen bei Dorn- und Riemenhalter kleiner als beim Lilienfries sind, nur noch dekorative Wirkung haben.

Um die Blümchen der Riemenhalterfriese herum, parallel zum Rand der Rundbogen, verläuft je eine Linie aus winzigen, eingeschlagenen Punkten. Bei den Dornhaltern läuft eine Punktlinie um das Bildfeld herum, ähnlich wie die kleinen eingeschlagenen Kreise unter dem Lilienfries.

Je vier solcher Rundbögen sitzen zwischen drei länglichen Blättern an den Ecken, die nur bei den Riemenhaltern eine eingravierte Mittelrippe haben und bei den Dornhaltern kleiner und kaum differenziert sind.

Die Friese der vier wappenlosen Messingplättchen wirken plumper in der Machart und teilweise uneinheitlich gestaltet: die Dornhalter von Band C (Abb. 79) und die Riemenhalter von Band E (Abb. 80) werden von einem breitblättrigen, nicht ineinandergreifenden Lilienfries umgeben, der allerdings beim oberen Dornhalter von Band C auf einer Seite durch die ineinandergreifenden Einzelblüten ersetzt ist, die auch bei den Riemenhaltern des Bandes vorkommen. Die Löcher sind wahllos und ohne Verständnis für die jeweilige Blütenform gestanzt, so dass auch dort, wo sich eigentlich der Stiel befinden müsste, manchmal ein Loch sitzt. Die Ecken der Plättchen bildet je eine stark schematisierte Blüte.

Insgesamt sind die Beschläge und Schließen zwar sorgfältig und mit Liebe zum Detail angefertigt, in ihrer künstlerischen und handwerklichen **Qualität** jedoch relativ grob. Dies gilt besonders für die Schließen, die wahrscheinlich von Metallhandwerkern hergestellt wurden, die damit nicht viel Erfahrung hatten, was wiederum zu der naheliegenden Vermutung führt, dass der in der Widmung genannte Stifter Johannes Fabri die Beschläge in der Schmiedewerkstatt seines verstorbenen Vaters, des Meisters Anshelm Fabri hat herstellen lassen und eventuell sogar dabei selber mit Hand angelegt haben könnte.

Generell können nach Eike Dürrfeld solche Beschläge und Schließen sowohl von einer klostereigenen **Werkstatt**, meist in Angliederung an eine Klosterbuchbinderei, angefertigt oder aber von weltlichen Metallhandwerkern gekauft worden sein.<sup>239</sup> Als Beispiel hierfür nennt sie das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, wo „die Chorherren in der Zeit von 1420 bis 1499 ihre Beschläge und Schließen generell fertig kauften, doch während weniger Jahrzehnte, zwischen 1420 und 1454, auch selbst anfertigten [...] Das Schließengießen hatte [...] ein Chorherr übernommen, der sich mit Metall- und Glasarbeiten auskannte.“<sup>240</sup>

In ähnlicher Weise könnte also auch der Stifter Johannes Fabri die Metallarbeiten für die Schließen zusammen mit Gehilfen ausgeführt haben, möglicherweise in einer klostereigenen Schmiede oder aber in der väterlichen Werkstatt. Falls er jedoch noch ein kleiner Junge war,

---

<sup>239</sup>Dürrfeld 2000, S. 40/41.

<sup>240</sup>Ebenda, S. 41.

als sein Vater starb, und das Handwerk nicht mehr gelernt hat, sondern das seines Stiefvaters, worauf sein Rufname *carnificis* hindeutet, hätte er die Schließen in der ehemals väterlichen Werkstatt anfertigen lassen können. Ein Zeichen dafür könnte sein, dass die Adler hier zusätzlich einen Hammer auf der Brust tragen, der beim Wappen auf dem Widmungsblatt in Band B fehlt.

Wenn überhaupt, so hat Johannes Fabri jedoch nur einen Teil der Schließen selbst angefertigt; zu unterschiedlich erscheinen hierfür die drei Ausführungen von Adler und Ochse. Sie stammen wohl eher von drei verschiedenen Metallhandwerkern, die die gleiche Vorlage kopiert haben.

Die gegossenen Messingbeschläge dagegen, mit den sich gegenüberstehenden Drachen und bekrönt von einem Lilienfries, sind typisch für das 15. Jahrhundert und waren in Mitteleuropa weitverbreitet.<sup>241</sup> Zwei Beschläge mit einem ähnlich groben Motiv sind auf einem weiteren Mainzer Antiphonar des 15. Jahrhunderts erhalten, das wahrscheinlich zum Dom gehörte (Abb. 81),<sup>242</sup> was darauf hindeutet, dass diese Beschläge eher in einer Werkstätte außerhalb des Karmeliterklosters hergestellt und von den Karmelitern - vielleicht auf dem Mainzer Markt - dazugekauft worden sind.

„Der Satan ist ein Löwe im Angriff und ein Drache im Hinterhaltlegen“<sup>243</sup>, diese Psalmenauslegung des Augustinus nimmt in den Beschlägen des Antiphonars und den Löwen-Beschlägen des Graduales Gestalt an: hier kündigt sich im Äußeren schon eine Gegenwelt an, die dann beim Aufschlagen der Bücher im einzeiligen Initialschmuck noch in allen Variationen zur Darstellung kommt.

---

<sup>241</sup> Irás-Melis 1980, S. 281. Auch ein verbranntes Karmelitergraduale von 1436 aus Heilbronn trug beispielsweise Eckbeschläge mit Drachendarstellungen aus dem 15. Jahrhundert (Würzburg, UB, M.p.th.f.m.18., beschrieben bei Thurn 1990, S. 103). Auch die Mittelbuckel finden sich in ganz ähnlicher Gestalt z.B. an einem Erfurter Missale des 15. Jahrhunderts (Lorenz-Missale von Ulrich Frenchel, Erfurt, Bistumsarchiv).

<sup>242</sup> Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.perg.2.

<sup>243</sup> RDK 4, Sp. 347.

## Pergament

Bis auf die später hinzugefügten Vorsatzblätter aus Papier ist ausschließlich Pergament aus Kalbshäuten<sup>244</sup> verwendet worden. Es ist bei den meisten Bänden von guter, kräftiger und gleichbleibender Qualität, fast ganz ohne Löcher und mit nur gelegentlich geflickten Rissen (Abb. 82). Es ist relativ hart<sup>245</sup> und dick belassen, was für diese großen Folianten von Vorteil ist, da es den Blättern die notwendige Stabilität und Robustheit nicht nur fürs Umblättern verleiht.

Die farblichen und strukturellen Unterschiede zwischen der Fell- und Fleischseite sind gering. Nur auf wenigen Blättern weisen winzige dunkle Punkte auf das abgeschabte Fell hin (Abb. 83). Die ursprünglich weißliche Farbe ist nachgedunkelt und hat je nach Grad der Verschmutzung heute einen Beige- oder Brauntönen. Die gut bearbeiteten Blätter weisen den samtigen Oberflächenflaum auf, durch den ein Beschreiben mit der Feder erst möglich ist. Sie sind bisweilen rau, besonders dort, wo sie, wie an den unteren Ecken der Seiten, häufig angefasst worden sind. Dort ist das Pergament auch weicher und dünner geworden.

Viele Seiten sind heute gewellt und zum Teil sogar geknickt. Flecken von vergossenen Flüssigkeiten haben das Pergament an manchen Stellen braun gefärbt und die Schrift verwischt und bei einigen Bänden haben sich die Dornen durch die ersten Blätter gedrückt oder der Rost der Ersatzdornen hat sich durch die ersten Blätter gefressen (Abb. 84).

Die meisten Blätter jedoch sind gut erhalten und wirken teilweise sogar noch wie neu (Abb. 85). Nur wenige Stellen sind vom Tintenfraß durchlöchert.

---

<sup>244</sup>Für diese Einschätzung danke ich Dr. Claus Maywald-Pitellos, Gutenbergmuseum Mainz.

<sup>245</sup>Die Blätter sind so robust, dass sie beim Umblättern laut knacken.

## Aufbau und Entstehungsschritte

Die fünf Bände des Antiphonars sind bis auf Ausnahmen in Quinternionen<sup>246</sup> auf acht Doppelbünde geheftet und wahrscheinlich folgendermaßen angefertigt worden (Abb. 86).<sup>247</sup> nach der Aufbereitung des Pergaments und seinem ersten groben Zuschnitt wurde zunächst der Schriftspiegel mit dünnen Hilfslinien links und rechts auf den Blättern markiert, wobei auf beiden Seiten eine Versalienspalte für vom Text ausgerückte Anfangsbuchstaben (Versalien) angelegt worden ist.<sup>248</sup> Seine Größe variiert je nach Band von 36 x 25 cm bis 48 x 27 cm. Der einspaltige Text verteilt sich auf fünf bis acht Zeilen, über denen die Melodien, wie zu dieser Zeit üblich, in Quadratnoten auf ein rotes Vierliniensystem notiert sind. Dabei entspricht die Höhe der Notenzeile dem Freiraum darunter für die Textzeile.<sup>249</sup>

Eine waagerechte Einteilung mit Hilfslinien zur Anlage des Zeilengerüsts ist dagegen nur bei den von Frater Nycolaus beschriebenen Blättern erkennbar, der mit einem spitzen Griffel hauchdünne Blindlinien für die Grundlinie der Minuskeln und die darüberliegende Linie zur Festlegung der Mittellängen (x-Linie) markiert hat. Sie nehmen ihren Ausgang an je drei Punkten am Bund- oder Seitensteg,<sup>250</sup> die im Abstand von 1,3 cm auch noch die Position für die untere Notenzeile festlegen (Abb. 87). Bei den vom Anonymus beschriebenen Blättern ist nur äußerst selten noch ein Hinweis auf zart gezogene Blindlinien zu finden; Punkten sind nicht mehr vorhanden. Er wird sie wohl weiter an den Rand gesetzt haben, so dass sie bei der abschließenden Beschneidung der Blätter wegfielen.

Auch die später eingefügten hellroten Notenzeilen haben beide Schreiber akkurat und in gleichmäßigen Abständen durch Blindlinien markiert, die sich meist von beiden Seiten durchdrücken.<sup>251</sup>

Da all diese Arbeiten sehr präzise und sorgfältig sind, kann man annehmen, dass sie nicht von einer Hilfskraft, sondern von den Schreibern selbst ausgeführt wurden.<sup>252</sup>

Die Vorder- und Rückseiten der Blätter sind weitgehend deckungsgleich angelegt, damit der Gesamteindruck möglichst wenig durch die eventuell

---

<sup>246</sup>Eine Quinternione besteht aus fünf Lagen (Doppelblättern), die aufeinandergelegt und dann in der Mitte zusammengefaltet werden, was die doppelte Anzahl von Folien im fertigen Buch ergibt.

<sup>247</sup>Zum folgenden siehe generell: **Alexander 1992**, S. 35-51 und **Banks 1989**, S. 22.

<sup>248</sup>Da am Ende einer Zeile keine Anfangsbuchstaben ausgerückt sind, findet man die Versalienspalte normalerweise nur am linken Rand des Schriftspiegels. Bei Chorbüchern scheinen die beiden Versalienspalten den Platz der Notenschlüssel und Custoden festzulegen. Sie finden sich auch in den neun Chorbüchern des Klosters Salem, die aus den Jahren 1460-1520 erhalten sind (**Väth 1993**, S. 72).

<sup>249</sup>Dies ist auch bei den meisten spätmittelalterlichen Salemer Chorbüchern der Fall (**Väth 1993**, S. 76).

<sup>250</sup>Das jeweilige Gegenüber ist mit dem Beschnitt der Seiten fast immer weggefallen.

<sup>251</sup>Blindlinien wurden hauptsächlich bis zum 12. Jahrhundert verwendet, finden sich aber gelegentlich auch noch in späteren Zeiten, so beispielsweise noch 1509 für das Fischbecker Memorienbuch.

<sup>252</sup>Zu diesem Schluß kommt auch Väth für die Salemer Handschriften (**Väth 1993**, S. 74).

durchscheinende Tinte von Schrift, Noten und Notenlinien gestört wird. Bei Blättern aus dünnerem Pergament verringert die besonders bei Text- und Notnlücken durchscheinende Tinte der jeweiligen Rückseite jedoch deutlich die Lesbarkeit (Abb. 88).

Nach diesen Markierungsarbeiten hat der Schreiber auf die Blätter lagenweise zunächst den Text mit Aussparungen für die Initialen geschrieben, dann darüber die Notenlinien - ebenfalls mit Lücken für die Initialen - gezogen, die Noten darauf gesetzt und zum Schluss die einzeiligen Initialen gemalt oder geschrieben. Hätte er zuerst die Notenlinien gezogen und dann den Text geschrieben, stünden die einzeiligen Initialen heute auf den Notenlinien, wodurch ihre Wirkung als freistehendes, textgliederndes Element, das auch den Melodiefluss strukturiert, zunichte gemacht worden wäre.<sup>253</sup> Eine solche Arbeitsweise setzt entweder voraus, dass der Schreiber die Melodien auswendig konnte und so wusste, in welchen Abständen er die Silben zu setzen hatte, oder eine Vorlage hatte, von der er abschrieb. Auf jeden Fall war die geschilderte Vorgehensweise die eines professionellen Schreibers.

Wahrscheinlich wurde in einem Arbeitsabschnitt immer eine Lage bearbeitet, auf deren letztem Blatt dann unterhalb des Textes das erste Wort der nächsten Lage vermerkt wurde. Diese nahezu vollständig erhaltenen Reklamanten sind vom Anonymus in der gleichen Schriftgröße wie der Text nicht weit unter das letzte Wort auf den Fußsteg geschrieben worden, während Frater Nycolaus sie kleiner und weiter unten positioniert, wodurch sie weniger stören.

Beim nächsten Schritt, dem Einfügen des einzeiligen Initialschmucks, sind der Anonymus und Frater Nycolaus unterschiedlich vorgegangen.

Anonymus hat zunächst die Kadellen mit schwarzer Tinte geschrieben und verziert, sofern er ihre Buchstabenkörper nicht sogar schon in einem Zug mit dem Text geschrieben hat, worauf die gleiche Federbreite hindeutet. Danach hat er die blauen und die mit dem berühmten roten Minium geschriebenen Lombarden sowie die ebenfalls mit Minium geschriebenen Rubriken (Rubrum = rot) eingefügt. Diese kleinen Zwischenbemerkungen mit Anweisungen darüber, zu welcher *hore* der folgende Text gesungen werden soll, ob eine Antiphon (a, ant), ein Psalm (p, ps), ein Responsorium (R) oder ein Vers (v) folgt, sind, wie ein Schriftvergleich zeigt, ebenfalls von den jeweiligen Schreiber ausgeführt.<sup>254</sup>

Zum Rubrizieren gehörte auch, bei den Kadellen mit der sogenannten Strichelung mit Minium den Buchstabenstamm hervorzuheben. Beide Schreiber haben für die Strichelung Platz zwischen den zwei Federstrichen des verdoppelten Buchstabenstamms gelassen (Abb. 89 und 90). Der Anonymus hat jedoch bei etwa der Hälfte seiner Kadellen den Buchstabenstamm nur einfach gezogen und die Strichelung weggelassen, beziehungsweise sie ist nachträglich - evtl. auch von anderer Hand - über die Drölerien gezogen worden (Abb. 91).<sup>255</sup> Diese unterschiedliche

<sup>253</sup>Nur bei Band D ist bei den laienhaft gemalten einzeiligen Initialen einer Quaternione (fol. 51-58) diese Arbeitsweise angewendet worden.

<sup>254</sup>Auch bei den meisten der im Utrechter Karthäuserkloster angefertigten Handschriften aus dem 15. Jahrhundert erledigte diese Arbeit der jeweilige Schreiber (**Gumbert 1974**, S. 172).

<sup>255</sup>Sie ist in vielen Fällen von anderer Hand oft schmierig und unpräzise ergänzt worden, wobei fast immer Teile der Buchstabenzier übermalt wurden.



Ausführung ist nicht an bestimmte Buchstaben gebunden; Verschiedenes liegt oft direkt nebeneinander. Der Anonymus scheint wohl spontan vorgegangen zu sein und dabei bisweilen der Lust am Kreativen den Vorrang vor strenger Einheitlichkeit gegeben zu haben. Dieser Eigenschaft werden wir auch später noch bei ihm begegnen.

Beide Schreiber haben das Filigran um die Lombarden als letzten Arbeitsschritt ausgeführt: beim Anonymus bricht es dort, wo die Rubrik dem Buchstaben zu nahe kommt, ab (Abb. 92), Frater Nycolaus zeichnet es kurzerhand über die Rubriken (Abb. 93).

Wahrscheinlich waren die Bücher zu diesem Zeitpunkt bereits gebunden und mit Seitenzahlen versehen.<sup>256</sup> Heute tragen sie schwarze arabische Ziffern von verschiedenen Händen in der Mitte des Kopfsteigs oder in der Blattecke. Da diese häufig wechseln, ist es schwierig zu entscheiden, welche die ursprüngliche Follierung ist und welche im Zuge der zweiten Bindung hinzugefügt wurde.<sup>257</sup>

Nachdem die Bücher nun fast fertig waren, sind zum krönenden Abschluss noch die Deckfarben-Malereien der farbigen Initialen und Bildinitialen und ihre Ranken hinzugefügt worden, für die die Schreiber von Beginn an Freiräume von bis zu vier Zeilen gelassen hatten. Dafür wurde zuerst mit einem Silberstift eine Skizze angefertigt, die bei manchen Bildinitialen heute noch durch die helleren Farben hindurchscheint. Einige Maler haben dann eine Grundierung aus Kreide aufgetragen, auf den das Blattgold aufgeklebt und poliert wurde (erhabene Blattvergoldung), andere haben es direkt auf das Pergament geklebt (flache Blattvergoldung).<sup>258</sup> Anschließend wurden die Farben aufgetragen. Zum Schluss haben einige der Maler die Konturen, Kleiderfalten und andere plastizitätschaffende Binnenstrukturen noch einmal mit Feder und schwarzer Tinte oder Silberstift nachgezeichnet.

---

<sup>256</sup> Siehe S. 102.

<sup>257</sup> Auch in den von Gumbert bearbeiteten Handschriften bildet die Seitenzählung durch die vielen Änderungen und Umarbeitungen „ein wenig übersichtliches Gebiet“ (**Gumbert 1974**, S. 152).

<sup>258</sup> Für seine Hilfe bei der näheren Bestimmung der Vergoldungstechniken sowie der Farbpigmente danke ich Klaus-Peter Schäffel, HKB Bern.

## Schrift und Notation

Wie bereits erwähnt ist das Antiphonar - bis auf eine Lage - das Werk zweier Schreiber, deren unterschiedliche Handschrift bereits in Ansätzen erkennbar wurde. Während sich diese, wie später noch ausführlicher dargestellt wird, hauptsächlich beim einzeiligen Initialschmuck entfaltet, bot die hier verwendete und für liturgische Handschriften übliche Quadrattectura weniger Spielraum für persönliche Eigenheiten.

Beide Schreiber haben die Buchstaben sorgfältig und gleichmäßig mit schwarzer bis braun-schwarzer Tinte geschrieben und ein übersichtliches und gut lesbares Schriftbild geschaffen. Am besten kann man sie an markanten Buchstaben wie „s“ oder „a“ unterscheiden, die sie bisweilen leicht modifizieren (Abb. 94 bis Abb. 97):



Abb. 94 Anonymus

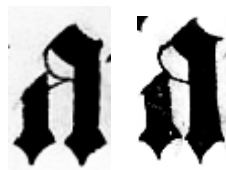


Abb. 95 Anonymus

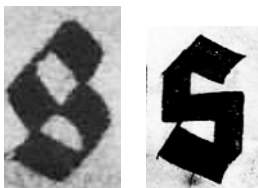


Abb. 96 Frater Nycolaus



Abb. 97 Frater Nycolaus

Die von Frater Nycolaus normalerweise getrennt für Text und Rubrik verwendeten beiden „s“-Varianten, die beide ohne Quadrangeln sind, stehen in der Widmung von Band B zu Beginn der zweiten Spalte nur ein Wort auseinander (Abb. 98) und können so eindeutig seiner Hand zugeordnet werden.

Für den Anonymus ist charakteristisch, dass er Striche, die von links oben nach rechts unten gehen, wie beim „d“, „a“ oder „e“ leicht nach unten durchbiegt (Abb. 99).

Manchmal haben die Buchstaben des Anonymus in der Mitte des Federstriches einen hauchdünnen, weißen, tintenlosen Streifen, was so aussieht, als seien sie mit einer halb so dünnen Feder in parallel nebeneinandergesetzten Strichen geschrieben worden (Abb. 100). Auch manche Kadellen zeigen dieses Phänomen. Dies würde jedoch bedeuten, dass der Schreiber doppelt so lange für die Niederschrift gebraucht hätte, was unrealistisch erscheint, weswegen diese Streifen wohl eher von einer abgenutzten, in der Mitte gespaltenen Feder stammen.

Beide Schreiber konnten nicht widerstehen, hier und da auch die Buchstaben der nicht durch eine größere Initiale hervorgehobenen Textanfänge zu verzieren (Abb. 101 und 102), was sie zusätzlich als Urheber dieser Ornamentformen ausweist.

Von einer deutlich schwächeren dritten Hand stammt eine Quaternionen in Band D (fol. 51-58, Abb. 103) mit laienhaft gestalteten Initialen: die mit dünnerer Feder leicht unregelmäßig gezogenen Buchstaben sind schlechter lesbar, weil sie - in sich schon schmal und hoch - vom Schreiber dicht nebeneinander gesetzt werden, was besonders bei den Versen, die musikalisch weniger ausgestaltet sind, zu einem sehr engen Schriftbild führt.

Generell folgt der Text mit unterschiedlich großen Abständen - auch innerhalb der Worte - den Noten, deren über Jahrhunderte in den Klöstern entwickeltes System mit Neumen hier in ausgereifter Quadratnotation<sup>259</sup> mit zahlreichen Kürzeln verwandt wird, wovon im folgenden nur die Wesentlichen genannt werden sollen (Abb. 104 und 105).<sup>260</sup>

Die **Noten** sind entweder als quadratische Punkte (*punctum*) oder mit einem nach unten weisenden Notenhals (*virga*) geschrieben, wobei abfallende oder aufsteigende Tonfolgen entweder durch seitlich gekippte und dadurch rautenförmige Neumen bezeichnet (*climactus*) oder mit anderen Ligaturen dargestellt werden. Kurze Pausen werden durch einen hauchdünnen senkrechten Strich über eine Notenlinie (*divisio minima*) und längere Pausen über zwei oder alle vier Notenlinien markiert (*divisio minor/major*). Das Satzende oder das Ende des jeweiligen Gesangs gibt ein Doppelstrich über alle vier Notenlinien an. Am Anfang jeder Notenzeile legt ein C- oder F-Notenschlüssel, der eine der drei oberen Notenlinien markiert, die Ganz- und Halbtonschritte der Zeile fest; am Ende der Notenzeile weist eine kleine Note (*custos*) darauf hin, mit welchem Ton die Melodie in der folgenden Zeile weitergeht.

Die Notation der beiden Schreiber ist sehr ähnlich, wenngleich keiner der beiden die Noten wirklich quadratisch schreibt: bei Frater Nycolaus geraten sie tendenziell etwas zu breit, der Anonymus dagegen schreibt sie zu kurz, wodurch sie hochkant erscheinen. Entsprechend sind die Notenschlüssel und Custoden bei Frater Nycolaus fast doppelt so breit wie die des Anonymus, der seine Custoden dafür mit einem dynamischen Häkchen nach oben abschließt.

---

<sup>259</sup>Die Quadratnotation entstand im 12. Jahrhundert in Frankreich und wurde im Spätmittelalter durch die liturgischen Bücher der Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner verbreitet. In Deutschland wurde parallel dazu auch weiterhin die gotische Hufnagelnotation verwendet.

<sup>260</sup>Siehe hierzu die knappe aber sehr anschauliche Darstellung unter <http://www.musiklk.de/2003/01gregnotat.htm>, ausführlicher bei **Hughes 1982**, Nr. 615/616.

## Kennzeichnung und Reihenfolge der Bände

Wie im Katalog ersichtlich, sind die Antiphonarbände und das Graduale teilweise mehrfach gekennzeichnet. Auf Band A und B ist mit dunkler Farbe ein entsprechender, 9 cm hoher Buchstabe oben auf dem vorderen Buchdeckel auf das Leder gemalt. Darüber hinaus tragen alle Bände bis auf B ein helles Papierschildchen,<sup>261</sup> mit der in der Literatur geläufigen und auch hier beibehaltenen Kennzeichnung der Bände. Da diese 1919 bei Kautzsch/Neeb noch nicht erwähnt werden, kann man davon ausgehen, dass sie danach angebracht wurden.

Die in allen Antiphonarbänden und dem Graduale mit lila Buntstift in großen Ziffern eingetragenen Signaturen 977a bis f (Abb. 84) dienen wohl lediglich der Inventarisierung, da sie die völlig unsinnige Reihenfolge A, E, F (Graduale), C, D und B ergeben.

Die Entstehungszeit zweier Bände sind durch die Jahreszahlen in den Dedikationen gesichert: so ist Band A 1430 und B 1432 vollendet worden. Daraus nun zu schließen, dass ungefähr alle zwei Jahre ein Band fertig gestellt worden ist, scheint zunächst naheliegend, trifft aber wahrscheinlich nicht zu. Wie schon Kautzsch/ Neeb<sup>262</sup> erkannt haben, ist nicht Band B sondern Band E der Nachfolgebänd von Band A, weil er nicht nur - wie im vorangegangenen Kapitel erläutert - vom gleichen Schreiber stammt, sondern darüber hinaus mit fol. 278 beginnt, während Band A mit fol. 277 endet, woraus man schließen kann, dass beide ursprünglich wohl einen Band bilden sollten.<sup>263</sup>

Somit sind die Bände A und E wohl in jeweils einem Jahr entstanden, bevor 1432 oder kurz davor dann Frater Nycolaus die Arbeit fortgesetzt und die letzten acht Lagen von Band E sowie die folgenden drei Bände geschrieben hat. Es scheint unwahrscheinlich, dass - vielleicht weil den Stiftern die Arbeit zu langsam voran ging - parallel gearbeitet worden ist, das heißt, während im Jahr 1432 der erste Schreiber noch mit den Bänden A und E beschäftigt war, ein zweiter Schreiber beauftragt wurde, der dann mit Band B begann. Es wäre nur folgerichtig, wenn der erste Schreiber nach Beendigung seiner zwei Bände dann seinerseits bei den Folgebänden mitgeholfen hätte, was jedoch nicht der Fall ist. Viel wahrscheinlicher scheint es, dass der Anonymus seinen zweiten Band nicht mehr vollenden konnte, weil er entweder gestorben war oder - falls er ein Karmelitermönch war - in ein anderes Kloster gewechselt ist, und deshalb Frater Nycolaus die Arbeit fortführte.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup>Bei den Bänden A, D und F (Graduale) handelt es sich um ein weißes Papierschildchen mit blauem Rand und weißen Zähnen. Auf Band C klebt ein etwas größeres Stück Papier und das relativ neue Schildchen von Band E (Abb. 47) ist vor kurzem von der Restauratorin entfernt worden.

<sup>262</sup>Kautzsch/Neeb 1919, S. 370-72.

<sup>263</sup>Eine solche Durchnummerierung zweier Bände gibt es in keinem anderen, der Autorin bekannten, mehrbändigen Liturgikon.

<sup>264</sup>Vielleicht schrieb der Stifter Johannes Fabri selber die beiden ersten Bände des Antiphonars, bevor er zum Studium nach Paris oder an eine andere Universität ging. Hans-Joachim Schmidt und Bernhard Lickteig zeigen in ihren Studien die große Fluktuation zwischen den Karmeliterklöstern auf, die sich nicht nur auf Brüder in leitenden oder lehrenden Funktionen beschränkte, sondern alle Ordensmitglieder betraf (Lickteig 1981, S. 68 und Schmidt 1986, S. 194).

Forschungen haben ergeben, dass die tägliche Arbeitsleistung eines mittelalterlichen Schreibers von einem Blatt (zwei Seiten) bis zu zwanzig Seiten - diese allerdings in einem kleinen Buch und „in nachlässiger Kursive“ geschrieben - reichen konnte.<sup>265</sup> Selbst, wenn man annimmt, dass auch der reichlich vorhandene einzeilige Initialschmuck vom jeweiligen Schreiber stammt, könnten die durchschnittlich 300 Blätter pro Band des Antiphonars also gut von einem Schreiber in je einem Jahr bewältigt worden sein.

Auch die inhaltliche Analyse lässt darauf schließen, dass das Antiphonar in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts geschrieben worden ist: Boyce zieht aus der liturgischen Untersuchung der Gesänge den Schluss: „We can safely conclude that the six manuscripts must have been completed within the decade of the 1430's.“<sup>266</sup>

Zieht man die Fertigungszeiten anderer Klosterhandschriften aus dem 15. Jahrhundert zum Vergleich heran, so stößt man auf ähnliche Zeitspannen. Wattenbach nennt eine Fülle von Beispielen, von denen sich die folgenden zum Vergleich mit den Mainzer Karmeliterchorbüchern anbieten: der Melker Mönch Wolfgang von Steier schrieb 1436/37 - obwohl er Prior von St. Peter in Salzburg war - in einem halben Jahr ein „besonders schönes“ Missale;<sup>267</sup> ein illuminiertes Graduale für das Kloster Aldersbach, für das 175 Häute gebraucht wurden, ist 1322/1323 in acht Monaten geschrieben worden<sup>268</sup> und 1499/1500 wurde ein „großes Graduale von prächtiger Ausstattung in zwei Bänden“ aus der Ambraser Sammlung geschrieben und ausgemalt.<sup>269</sup>

So ist es wahrscheinlich, dass die fünf Bände innerhalb eines Jahrzehnts geschrieben worden sind. Da sie für den eigenen Gebrauch hergestellt wurden, ist sicherlich zügig an ihnen gearbeitet worden, was wohl auch die Illuminierung der Bände einschließt.<sup>270</sup> Ob diese von Malern der vielfach in der Literatur vermuteten klostereigenen Werkstatt ausgeführt worden sind oder auswärtige Berufsmaler hierfür herangezogen wurden, müssen Stilanalyse und Vergleich mit den angeblichen weiteren Arbeiten dieser fiktiven Werkstatt zeigen.<sup>271</sup>

Einiges über die Planung und Herstellung des Antiphonars lässt sich aus der wechselnden Anzahl der Systeme herauslesen: während in den beiden zuerst angefertigten Bänden A und E Text und Noten auf sechs Systeme verteilt sind, reduzierte Frater Nycolaus die Systeme in Band B auf fünf - bei gleicher Blatt- und nahezu gleicher Schriftspiegelgröße. Grund hierfür könnte gewesen sein, dass sich die beiden ersten Bände beim Gebrauch als schlecht lesbar herausstellten - immerhin versammelten sich zu jener Zeit um die 20 Mönche vor einem solchen Buch -, weshalb (Noten und) Schrift größer werden sollten. Die dadurch verringerte Textmenge auf den Seiten ließ Band B im Vergleich zu seinen Vor-

---

<sup>265</sup> Wattenbach 1958, S. 289ff.

<sup>266</sup> Boyce 1996, S. 19.

<sup>267</sup> Wattenbach 1958, S. 292 und 451.

<sup>268</sup> Ebenda, S. 291.

<sup>269</sup> Ebenda, S. 452.

<sup>270</sup> Siehe S. 114.

<sup>271</sup> Siehe S. 227ff.

gängern um rund 25 auf gut 300 Blätter anwachsen. Die verbleibenden Teile von Temporale und Sanktorale aber waren so umfangreich, dass im Folgeband C noch mehr Text untergebracht werden musste, weshalb er nochmals um über 20 Blätter erweitert und zusätzlich größer angelegt wurde;<sup>272</sup> so konnte man bei gleichgrosser Schrift wie in Band B wieder zu sechs Systemen zurückkehren. Der Rest des Antiphonars, die jeweils letzten Teile von Temporale und Sanktorale sowie Kommune und Sanktorum, packte man in den letzten Band D, was nur möglich war, indem man die Anzahl der Systeme auf acht erhöhte, um alles unterzubringen.<sup>273</sup> Damit der Band dennoch gut lesbar blieb, wurden der Schriftspiegel deutlich verlängert und die Freiräume zwischen den Systemen verringert, so dass die Minuskeln sogar noch etwas größer als in den anderen Bänden werden konnten.

Das Antiphonar scheint also Buch für Buch geplant und fertig gestellt worden zu sein, wobei die beiden ersten Bände mit ihrer durchgehenden Zählung gemeinsam konzipiert worden sind. Nach dem Tod oder Weggang des ersten Schreibers übernimmt Frater Nycolaus den letzten Teil des zweiten Bandes (Buch E) und schreibt die drei restlichen Bände.

---

<sup>272</sup>Blattgröße Band C 61,5 x 42 cm, Bücher A, B und E ca. 54 x 37 cm.

<sup>273</sup>Auch wurde die Breite der einzeiligen Initialen verringert.

## Dekorationssystem

Das Dekorationssystem des Antiphonars richtet sich - wie bei solchen Handschriften üblich - streng nach der liturgischen Bedeutung der einzelnen Teile und dient hauptsächlich der Unterscheidung und Hervorhebung der Textanfänge.

Im Unterschied zur üblichen Praxis, in einfach gestalteten Chorbüchern mit einem zweiteiligen Schema<sup>274</sup> aus mehrzeiligen, meist in Deckfarben gemalten Bildinitialen für die wichtigen Kirchenfeste, sowie einzeiligen, mit der Feder gezeichneten Initialen für die restlichen Textanfänge, sind die Initialen beim Mainzer Karmeliter-Antiphonar in drei verschiedene Grundformen abgestuft: den höchsten Rang haben auch hier deckfarbene Bild- oder Mustergrundinitialen, die zwei bis drei der insgesamt fünf bis acht Notensysteme umfassen und von mehrseitigen Ranken ohne figürliche Darstellungen begleitet werden. Mit diesem sogenannten primären Initialschmuck werden die Texte der großen Kirchenfeste eingeleitet und ausgezeichnet. Dargestellt wird ein vertrautes Bildmotiv, das das zentrale Ereignis des durch die Initiale eingeleiteten Festes oder Themas zeigt. Auch wenn sich diese großen Schmuckinitialen innerhalb der Buchstabenkörper als eigenständige Bilder entfalten, mit zum Teil aufwändiger Landschaftsdarstellung, sind sie trotzdem fest eingebunden in das Textgefüge und durch dieses bestimmt. Ganzseitige Miniaturen, wie etwa die in Missalen üblichen Kanonbilder, gibt es in Antiphonarien in der Regel nicht. Es kann zwar nicht ausgeschlossen werden, dass sich unter den vielen herausgeschnittenen Blättern auch ganzseitiger Bildschmuck befand; wahrscheinlich ist aber höchstens ein vorangestelltes Widmungsbild.

Eine Stufe niedriger leiten breite, einzeilige, jedoch ebenfalls in Deckfarben gemalte Initialen mit Blattausläufern oder einseitigen Ranken wichtige Antiphone und Responsorien ein (Abb. 364)<sup>275</sup>. Sie kommen nur in den Büchern des Anonymus vor. In den Büchern B, C und D hat Frater Nycolaus für solche Textanfänge ebenfalls eine breitere Lücke im System freigelassen, diese jedoch mit den gleichen Lineament-Lombarden ausgefüllt, die er auch für die normalen Satzanfänge verwendet (Abb. 108). Er unterscheidet sie jedoch deutlich von ihren einfacheren, einzeiligen Pendants, indem er sie entsprechend ihrer höheren Rangstufe über die Grenzen des Systems ausweitet und durch Ausläufer hervorhebt, die sich meist über mehrere Systeme erstrecken.

All diese Initialen stehen stets am Zeilenanfang - nicht nur aus Gründen der inhaltlichen Vorrangigkeit, sondern auch, weil nur hier genügend Platz für die Ausläufer der Initialen auf dem Seiten- oder Bundsteg bleibt. In allen Bänden sitzen die „I“-Initialen in gleicher Weise vor dem linken Rand des Schriftspiegels und erstrecken sich über zwei Systeme nach unten, bei Frater Nycolaus als Lineament-Lombarden (Abb. 109), in den Bänden A und E fast immer als Deckfarbeninitiale (Abb. 106 und 107).

---

<sup>274</sup> Hughes 1982, Nr. 604/605.

<sup>275</sup> Die hier gezeigten „I“-Initialen ziehen sich links vom Schriftspiegel über zwei Systeme hinunter, gehören aber dennoch zum einzeiligen Initialschmuck.

Der sogenannte sekundäre Initialschmuck, der die große Mehrheit des Buchschmucks ausmacht, besteht in allen Bänden - meist alternierend - aus einzeiligen Lombarden und Kadellen. Nach tradiertem Muster werden sie bestimmten Textgruppen zugeordnet und erleichtern so den Sängern die Orientierung.

## Einzeiliger Initialschmuck: Kadellen und Lombarden

Die niedrigste Stufe des Dekorationssystems bilden die im allgemeinen von den Schreibern gestalteten, einzeiligen Majuskeln der Satzanfänge, die *Frater Nycolaus* und der *Anonymus* in ihrer jeweils individuellen Formensprache ausführen.

Wie bei Chorbüchern üblich, werden auch hier Verse (V) und einfache Antiphonen (a, ant) von schwarzen Kadellen eingeleitet, wichtigere Antiphonen und Responsorien (R) von farbigen Lombarden, wodurch die Initialarten meistens alternieren. Von dem eigentlichen Kernstück der jeweiligen Hore, dem Psalm, der von den *Fratres* auswendig gesungen wurde, stehen nur die ersten Worte geschrieben.

In der Regel gliedern pro Seite zwei solcher Initialen den Text, manchmal sind es aber auch deutlich mehr (Abb. 110), woraus sich die große Summe von geschätzten 5000 einzeiligen Initialen für die Handschriftengruppe ergibt.

Ungefähr die Hälfte der einzeiligen Initialen sind **Kadellen**, die allgemein als Erfindung der Schreiber gelten und bevorzugt in Chorbüchern verwendet werden.<sup>276</sup> Diese Majuskeln - Ausnahme ist wie auch bei den Lombarden das „h“ - folgen generell keinem festgelegten Buchstabentypus und sind im Antiphonar in der gleichen Federbreite geschrieben, wie der sie umgebende Text, was ebenfalls dafür spricht, dass sie von den jeweiligen Schreibern stammen.<sup>277</sup> Diese ergänzen die Kadellen auf ganz unterschiedliche Art zu einer kompakteren Form: während *Frater Nycolaus* sie in den Büchern B, C und D mit einfach gestalteten Silhouettenblättern umgibt, die manchmal von Profilköpfen ergänzt werden, sind die Kadellen des *Anonymus* in den Büchern A und E wesentlich aufwändiger mit Menschen, Tieren, Blättern, Architekturen, geometrischen Mustern und Fleuronné gestaltet und darüber hinaus noch farbig laviert. Diese im folgenden Drölerie-Initialen<sup>278</sup> genannten Kadellen machen neben den Bildinitialen die eigentliche Bedeutung der Handschriftengruppe aus, da sie im Unterschied zu der großen Mehrheit liturgischer Handschriften nicht schematisch behandelt werden, sondern mit ungebrochener Erzählfreude bis zum letzten Blatt immer wieder neu komponiert sind, weshalb sie im folgenden zuerst beschrieben werden sollen.

---

<sup>276</sup>In den Salemer Handschriften finden sie sich ausschließlich in den neun Chorbüchern (**Väth 1993**, S. 97).

<sup>277</sup>Bei den Chorbüchern des Klosters Salem sind die Kadellen dagegen mit einer breiteren Feder geschrieben worden, als der Text (**Väth 1993**, S. 75).

<sup>278</sup>Mit diesem Begriff sind weniger die im einzelnen verwendeten Motive gemeint - eine reine Architekturdarstellung könnte so beispielsweise nicht dazugezählt werden, ebensowenig wie unter den herkömmlicheren Begriff „Figureninitiale“ - sondern er soll ihre Bedeutung als „groteske, auf das Spielerische, Scherzhafte gerichtete Darstellung“ zum Ausdruck bringen, „deren Seltsamkeit nicht Selbstzweck ist, sondern sich im wesentlichen dekorativ auswirkt“ (RDK 4, Sp. 567).



Die zweite Gruppe einzelner Initialen sind blaue und rote **Lombarden**, die wahrscheinlich ebenfalls von den jeweiligen Schreibern ausgeführt worden sind, da einerseits mit einem Schreiberwechsel auch die Gestalt des einzeligen Initialschmucks wechselt, andererseits jeder Schreiber vereinzelt Gestaltungselemente der Lombarden für die Kadellen verwendet und umgekehrt. Der Tradition gemäß sind die Lombarden mit Tinte im jeweils anderen Farbton umspinnen,<sup>279</sup> wobei beide Schreiber sie meist nur grob zur Rechteck-Form, ergänzen und so eher selten ein geschlossener Fleuronéegrund entsteht. Während der Anonymus Knospenfleuronée verwendet, das es in dieser Ausprägung schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich gibt,<sup>280</sup> entwickelt Frater Nycolaus dies weiter zu fast abstrakten Formen, die kaum mehr den floralen Ursprung erkennen lassen, weshalb sie im Folgenden mit dem von Eberhard König<sup>281</sup> geprägten, generellen Begriff Lineament bezeichnet werden sollen.

Beiden gemeinsam sind die kompakten, alternierend roten oder blauen Buchstabenkörper, die mit Feder und Mineralfarben in kräftigen satten Farbtönen gezeichnet und oft nach spätmittelalterlicher Manier geschlossen sind. Bisweilen wachsen ihnen kleine runde Nasen (Abb. 111 und 112).

Die Ausläufer der Lombarden enden bei Frater Nycolaus in winzigen Punktverdickungen, jene des Anonymus enden in einer Spitze oder wie abgeschnitten. Unterschiedlich ist auch die Gestaltung der Querbalken: während Frater Nycolaus die Balken von F und L zum Ende hin deutlich breiter werden lässt, so dass sie fast wie Dreiecke aussehen (Abb. 113), biegt der Anonymus die äußeren Querbalken von I und A seiner bei der Schrift bereits bemerkten Neigung folgend, in der Mitte durch. Zur Betonung wichtiger Antiphonen und Responsorien schreiben beide die „A“s mit verdoppeltem linken Schaft, der sich nach außen wölbt.

Der besseren Lesbarkeit der Buchstaben wegen berührt das Besatzornament bei den Lombarden beider Schreiber sowie den Kadellen Frater Nycolaus' die Buchstabenkörper nicht, sondern nimmt jeweils an einer parallel zur Kontur verlaufenden Linie seinen Ausgang.

Durch die größeren Systeme des Frater Nycolaus sind seine Initialen mit bis zu acht Zentimetern Höhe um ein Drittel größer, als diejenigen des Anonymus und ragen so monolithisch aus der Textlandschaft heraus.

---

<sup>279</sup>Ausnahme ist eine blaue Lombarde in Buch B, fol. 51r, die mit fliederfarbenem Lineament umgeben ist.

<sup>280</sup>Sehr ähnliche Formen findet man bereits in Fragmenten aus einem Zisterzienser-Antiphonar von 1320 aus dem Bodenseeraum (Paris, BNF, Estampes, AD 150H, Pl. 51 und AD 152G, Pl. 842, abgebildet bei **Kessler 1997**) und sogar noch früher, im von Zisterzienserinnen geschriebenen, einst 6-bändigen Beaupré-Antiphonar von 1296 (Baltimore, The Walters Gallery, MSS W. 759-762, abgebildet bei **Calkins 1983**, S. 240).

<sup>281</sup>**König 1982**, S. 150.

## Drôlerie-Initialen

Bei den über 500 Drôlerie-Initialen, die in den Büchern A und E vorkommen (Abb. 114), können zwar insgesamt sechs Zeichner unterschieden werden; die weitaus meisten der Initialen stammen jedoch vom Anonymus und sollen im folgenden ausführlicher beschrieben werden, da er außergewöhnlich gekonnt immer wieder Szenen neu zusammensetzt, die manchmal fast schon Bildcharakter haben.

Daran anschließend werden exemplarisch einige der rund 80 Drôlerie-Initialen eines weiteren Zeichners vorgestellt, die vier Lagen in Band A füllen.<sup>282</sup> Sie erinnern stilistisch sehr an die Zeichnungen der Lauber-Werkstätte in Hagenau,<sup>283</sup> weswegen ihr Schöpfer im folgenden Lauberzeichner genannt werden soll.<sup>284</sup>

Nach einer kurzen Beschreibung der wenigen Initialen von vier weiteren Zeichnern soll zum Schluss eine generelle Einordnung solcher Drôlerie-Initialen erfolgen.

Allen Zeichnern gemeinsam ist, dass sie die Initialen in der Regel mehrfigurig gestalten und beliebig Menschen, Tiere, Architektur, Ranken und geometrische Elemente miteinander kombinieren, ganz so, wie es der Platz erlaubt. Oft ist der Freiraum zwischen den Notenlinien so bis zum letzten Winkel ausgefüllt, dass der Rubrikator über die Zeichnungen schreiben und stricheln musste (Abb. 115).

Da die Form der Buchstabenkörper unangetastet bleiben muss, winden sich die Figuren um sie herum oder zwingen sich in ihre Binnenfelder, wodurch sie oft ungewöhnliche Posen einnehmen und nicht selten auf dem Kopf stehen. Die Anbindung an den Buchstaben ist meist gut gelöst: da wo er nicht genug Standfläche bietet, schmiegen sich die Figuren so dicht an ihn, dass sie förmlich daran zu kleben scheinen.

Alle Drôlerien sind mit meist stark verdünnten Farben laviert, die immer an der Körperoberseite aufgetragen ist und zum Bauch hin heller wird, wie dies auch bei dem Fell von Tieren oft der Fall ist. Bis auf die komplett von Frater Nycolaus gestalteten Lagen sind auch die Blätter, die Drôlerie-Initialen von anderen Zeichnern tragen, vom Anonymus geschrieben und mit seinen Fleuronné-Initialen ausgestattet. Da sie darüber hinaus auch anschließend von ihm rubriziert worden sind, was an den häufig überschriebenen Initialen abzulesen ist, muss hier Hand in Hand gearbeitet worden sein.

Bevor die Initialen beschrieben werden, soll zu ihrem besseren Verständnis eine kurze Einleitung das Augenmerk auf ihre Lesart lenken.

---

<sup>282</sup>Fol. 211r - fol. 240v und fol. 251r - 260v.

<sup>283</sup>Die Werkstatt des Diebolt Lauber zählt zu den bekanntesten und produktivsten Schreiberwerkstätten des 15. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Heute werden ihr nahezu 80 Handschriften aus den Jahren von 1427 bis 1467 zugeordnet. Sie trat vermutlich die Nachfolge der „Elsässischen Werkstatt von 1418“ an.

<sup>284</sup>Auch das Frankfurter Karmeliterkloster besaß einst Handschriften, die von der Forschung (zuletzt **Saurma-Jeltsch 2001/2**, S. 35 und 37) in Verbindung mit der „Elsässischen Werkstatt von 1418“ (StaUB Frankfurt, Ms.Carm.2, siehe **Frankfurt 1974**, S. 409) und der Lauber-Werkstatt gebracht worden sind (StaUB Frankfurt, Ms.Carm.1, siehe **Frankfurt 1974**, S. 407 und **Schilling 1929**, S. 194-196 sowie Tafel LXIX).

Auf den ersten Blick wirken solche Drôlerien (Abb. 116 und 117) verspielt und wie aus rein kreatürlicher Fabulierkunst entworfen. So sieht es auch Reiners 1909 noch bei der Interpretation der Schnitzereien am Kölner Domchorgestühl (14. Jahrhundert): „Wer möchte denn die kampflustigen Zentauren und Spukgestalten, die Affen und Meerkatzen, die auf Schweinen, Hunden und Elefanten reiten und alle die Speer- und Bogengewaffneten, hockenden Ritter und Jäger symbolisch nehmen? Freilich kommen daneben einige Darstellungen vor, die der Symbolik wegen geschaffen sind, aber sie sind so vereinzelt, dass sie schon dadurch beweisen, dass man den übrigen Reliefs keine tiefere Deutung leihen darf.“<sup>285</sup>

Abgesehen davon, dass diese Beurteilung so heute sicher nicht mehr gültig ist, kommt in den Karmeliterchorbüchern durch das Zusammenspiel mit dem Text eine neue Komponente hinzu: die Schreiber konnten die Drôlerien konkret in Bezug zu einem Text gestalten, den sie kannten, oder allgemein auf seinen Inhalt anspielen. Umgekehrt war - wie später gezeigt wird - die Aussage vieler Drôlerie-Motive von so allgemeiner Bedeutung, dass sie beliebig einsetzbar waren, ähnlich wie Sprichwörter.

Der meist dargestellte Kampf gegen die Verführungen durch das Böse findet in einer kaum zu bewältigenden Fülle statt, in der jedes einzelne Motiv, jede Katze, jede Schelle und jeder Hut wahrscheinlich seine Bedeutung hatte, was dem damaligen gelehrten oder wenigstens in dieser Bedeutungswelt heimischen Mönch deutlich vertrauter war als dem heutigen Betrachter.

Dass dafür hauptsächlich auf die Tiersymbolik zurückgegriffen wird, erklärt Schmidtke mit der spirituellen Bedeutung, die die Tiere im christlichen Bereich besaßen, mit ihrer „theologischen Hinordnung [...] auf den Menschen.“<sup>286</sup> Deren Wurzeln liegen zum einen in der Metaphorik der Psalmen selbst, zum anderen aber auch in einer Fülle tradierter, antiker Tiergeschichten, die „auf größtenteils nicht mehr rekonstruierbaren Wegen“<sup>287</sup> ins Mittelalter gelangt sind und von denen der Physiologus der bekannteste und für die christliche Natursymbolik bedeutendste ist.<sup>288</sup> Dieses in frühchristlicher Zeit entstandene, und im Mittelalter weit verbreitete Volksbuch beschreibt Tiereigenschaften und deutet sie allegorisch, um daraus Lehrsätze der christlichen Dogmatik mit mahnenden oder abschreckenden Lehren für das Verhalten des Menschen abzuleiten.<sup>289</sup>

Ebenfalls von Bedeutung sind die Fabeln des legendären griechischen Sklaven Äsop, die im Mittelalter beliebt waren und hauptsächlich durch Klosterschulen und die Predigertätigkeit der Orden verbreitet wurden.<sup>290</sup>

---

<sup>285</sup> Reiners 1909, S. 75/76.

<sup>286</sup> Schmidtke 1968, S. 51.

<sup>287</sup> Dicke/Grubmüller 1987, S. XVII.

<sup>288</sup> Zum folgenden siehe Dicke/Grubmüller 1987 und Henkel 1976 (S. 152-160), die die wichtigsten „Quellbereiche“ dieser Tiergeschichten nennen.

<sup>289</sup> Der aus der Zeit um ca. 200 n. Chr. stammende Physiologus wiederum schöpft aus der Bibel und antiker Naturlehre.

<sup>290</sup> Mit ihren moralischen Lehrzielen gehörten die Fabeln zur „deutschen Seelsorge-Prosa [...] für Laien“ (Grubmüller 1994, S. X) und wurden beispielsweise auch im Nürnberger Klarissenkloster von den Nonnen gelesen (Ebenda, S. XVI).

Lämke spricht bei der Tierfabel sogar von einem „Literaturprodukt“, das „vom Kloster ausgeht“,<sup>291</sup> weswegen es nicht verwundert, dass sie in den Chorbüchern so breit vertreten ist.

Bei all diesen Fabeln „tauchen Illustration und Text schon früh in engem Verbund auf“ und bleiben als „ununterbrochene Tradition [...] in der Verbindung von Bild und Wort vom Altertum bis in das Mittelalter und weiter“ bestehen.<sup>292</sup>

Einzelne, in der literarischen Tradition ruhende Motive kamen aber auch erst durch die bildende Kunst zu voller Entwicklung und volkstümlicher Ausprägung, wie beispielsweise die Gestalt des Fuchs-Gänsepredigers.

Bei der nun folgenden Beschreibung soll nicht jedem Motiv auf den Grund gegangen werden. Dies würde nicht nur den Rahmen dieses Kapitels sprengen, sondern auch ermüdend wirken, da die Kernaussage die gleiche bleibt und hierdurch keine wesentlich neuen Erkenntnisse gewonnen würden. Dort, wo ein Bezug jedoch besonders sinnfällig ist, soll er hergestellt werden.

Der **Anonymus** greift auf ein recht umfangreiches festes Repertoire von Tieren, Menschen, Architektur, Pflanzen und ornamentalen Mustern zurück, denen er mit zarten braun-roten und ockergelben Lavierungen Körperlichkeit verleiht. In der ersten Hälfte von Buch A laviert er darüber hinaus Blätter und Rasen naturnah mit Grün (Abb. 118 und 119). Auch mit *aurum musicum*, ein als Goldersatz benutztes Zinnsulfid, arbeitet er vereinzelt, beispielsweise bei Schellen (Abb. 120) oder Dächern (Abb. 121). Ausnahmen bilden einige Zimbelinitialen (Abb. 122) und Kassettengründe (Abb. 123), die mit roter oder blauer Deckfarbe akzentuiert sind. Bei letzterer Abbildung kommt auch das Fleuronné und Fadenwerk des Anonymus zum Vorschein, mit dem meist Kadellen am Fuß- und Kopfsteg ausgezeichnet sind (Abb. 124), das in wenigen Fällen jedoch auch als alleiniges Schmuckelement dient (Abb. 125 und 126).<sup>293</sup>

Um die Figuren enger an den Buchstaben zu binden und sie plastisch vom Blattgrund abzusetzen, dessen Farbe sie ja mehrheitlich haben, stellt der Anonymus sie manchmal vor dunkelbraun-schwarzen (Abb. 127) oder - seltener - roten Hintergrund (Abb. 128), der in geringem Abstand parallel zum Buchstaben endet und oftmals auch die vom Buchstaben abgewandte Kontur der Figuren umfasst. Bei etwa der Hälfte seiner Kadellen hat er den Buchstabenstamm nur einfach gezogen (Abb. 129), wobei dies weder an bestimmte Buchstaben gebunden ist noch phasenweise auftritt; oft liegen unterschiedlich gestaltete Initialen nebeneinander, was auf eine relativ spontane Arbeitsweise schließen lässt.

---

<sup>291</sup> **Lämke 1937**, S. 9. Schon 1881 korrigiert Meißner die durch Jacob Grimm geprägte Auffassung, die Tierfabeln seien volkstümlich-deutschen Ursprungs und betont den „klerikalen Charakter dieser Fabeln [Reineke Fuchs]“. Er verweist auf die „an allen Teilen kirchlicher Gebäude, besonders aber an Chorgestühlen“ vorkommenden Darstellungen, wobei das Chorgestühl eben „der den Mönchen und Priestern reservierte Platz“ war (**Meißner 1881**, S. 232). Lämke beschreibt die mittelalterlich-klösterliche Atmosphäre als „durchsetzt von Tiersymbolen, Tierfabeln, Tiermärchen und Schwänken in buntem Durcheinander [...]“. Sie gehören zum festen Wissensstoff des geistlich gebildeten mittelalterlichen Menschen.“ (**Lämke 1937**, S. 105).

<sup>292</sup> **Tiemann 1974**, S. 24.

<sup>293</sup> Alle Kadellen im untersten System haben Fadenwerk zum Fußsteg hin.

Solche Kadellen bleiben dann manchmal, wie in diesem Beispiel, wohl aus Platzgründen ohne rote Strichelung.

Am häufigsten stellt der Anonymus **Mischwesen** aus Katzen und Hunden dar, die selten Vorderbeine haben und deren ausgeprägte Hinterbeine in löwenartigen Pranken enden (Abb. 130), wodurch er den Tierkörper leichter am Buchstabenbalken entlangführen konnte, was sicherlich ein Grund war, diese Wesen bevorzugt darzustellen.

Katzen wurden im Mittelalter mit Heidentum und Zauberei assoziiert und galten als Verkörperung des Bösen. Der für seine Häresiebekämpfung bekannte Papst Gregor IX. (1227-41) identifizierte sie sogar mit dem Teufel.<sup>294</sup> In der Welt der Drölerie-Initialen symbolisieren diese Tiere Laster und Sünde.

An all dies denkt man zunächst nicht beim Betrachten der weichen, runden Schnauzen mit ihren leicht abgesetzten und nach oben vorstehenden, kleinen Nasen. Die meist herausgestreckte Zunge (Abb. 131) erinnert zunächst an hechelnde Hunde oder fauchende Katzen. Diese später auch bei den Mischwesen des Graduale-Hauptschreibers häufig anzutreffende Mimik ist jedoch ein typisches Beispiel für den Hintersinn im Alltäglichen, der hier wohl obszön zu deuten ist. Das gilt ebenso für die mittellangen Tierschwänze, die bei vielen Mischwesen scheinbar artig zwischen den meist kräftigen Pranken hervorschauen (Abb. 132 und 133), jedoch - wie im Graduale später noch zu sehen sein wird - auf lustvolle Laster anspielen.

Die meisten der Mischwesen haben kleine runde Ohren, andere ähneln durch ihre weichen Schlappohren (Abb. 134) oder spitz zulaufenden, hoch aufgerichteten Ohren (Abb. 135) Hunden. Das Fell der Tiere ist manchmal mit kleinen Punkten oder den typischen Streifen orangefarbener Katzen charakterisiert (Abb. 136)<sup>295</sup>, die wie rothaarige Menschen mit dem Teufel im Bunde gesehen wurden.

In besonders kuriosen Haltungen hängt ein Hund an seinem Hinterlauf (Abb. 137) ebenso kopfüber, wie ein Mischwesen, das sich mit seinem Schwanz oben am Buchstaben festklammert und dabei noch Jagdhorn bläst, während sein Nachbar gerade eine teuflische Schlange fängt (Abb. 138).<sup>296</sup> Auch bei der Katzenwäsche (Abb. 139) oder dem Fressen von Knochen (Abb. 140) und blutig abgerissenen Paarhufer-Keulen (Abb. 141 und 142) kann man sie beobachten.

Eine Besonderheit ist die Darstellung des Luderziehens (Abb. 143) auch Streckkatzenspiel genannt, ein in Deutschland beliebtes Kräftespiel, bei dem ein Strick um den Nacken der zwei Kämpfenden gelegt wird, die sich wie zwei lauende Katzen gegenüberliegen und dann versuchen, den Gegner zu sich oder über eine Grenzmarke zu ziehen (Abb. 144).<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup>Harmening 2005, S. 251.

<sup>295</sup>Bei dieser Initiale ebenfalls bemerkenswert ist ein langer Mast, der aus dem dachlosen Haus herausragt.

<sup>296</sup>Darüber hinaus hat der Schreiber den rechten Buchstabenschaft nicht durchgezogen, sondern in vier Teilstücke abgesetzt, was in seiner Bedeutung unklar bleibt.

<sup>297</sup>Bereits um die Jahrhundertwende hat Ballerstedt nachgewiesen, dass daher auch der Begriff „halsstarrig“ kommt (**Habicht 1938/39**, S. 49). Borchers schreibt 1935, dass das Streckkatzenziehen „heute noch bei den Bauern im Allgäu üblich ist“ (**Borchers 1935**, S. 3).



Abb. 144: Richard Mahn: Streckkatzenziehen im Allgäu, 1908

Das beispielsweise einst auch auf mittelalterlichen Steinreliefs an den Rathäusern von Hannover (145)<sup>298</sup> und Lübeck<sup>299</sup> vorkommende Motiv zeigt die Kämpfenden meistens mit einem Stück Holz im Mund, so wie auch die Tiere in der Drölerie-Initiale.<sup>300</sup>

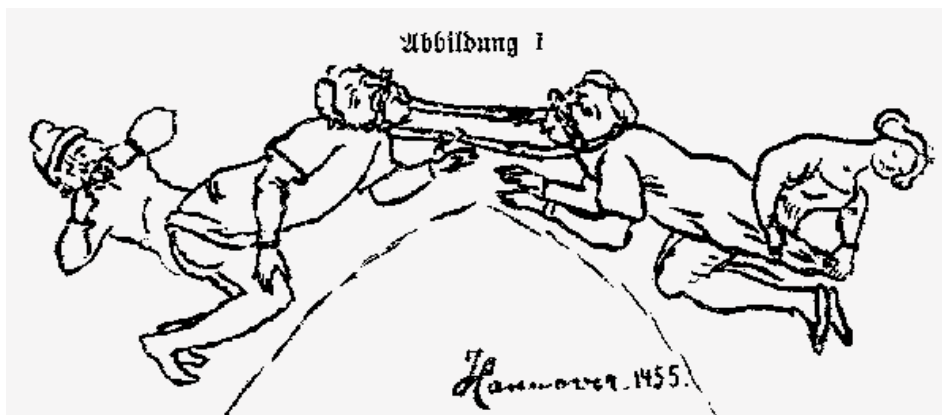


Abb. 145: Strichzeichnung des Reliefs am Alten Rathaus in Hannover von 1455

Einige weitere Initialen zeigen ebenfalls zwei sich ganz ähnlich gegenüberliegende Mischwesen, allerdings ohne Band um den Nacken (Abb. 146).

Andere, aus Menschenköpfen und Tierkörpern zusammengesetzte, meist weibliche Mischwesen wirken durch **Kleidung, Haarschmuck** oder **Hüte** vermenschlicht und repräsentieren teilweise gesellschaftliche Gruppen: neben solchen Bischofsmitren (Abb. 147 und 148) ist ein weibliches Mischwesen mit Kruseler und Rosenkranz dargestellt (Abb. 149), ferner auch ein Wesen mit Kardinalshut und einer Art Blindenstock am Fest Thomas von Canterbury (Abb. 150). Ebenfalls einen menschlichen Kopf, allerdings mit hochaufgerichteten Eselsohren, hat ein Mischwesen mit langem, zu einer Brezel verknoteten Hals (Abb. 151); sein schmaler Leib endet in den Hinterbeinen eines Paarhufers, mit denen die vorne

<sup>298</sup>Hannover, Rathaus, Steinrelief von 1455.

<sup>299</sup>Lübeck, St. Annen Museum, Steinrelief von 1480.

<sup>300</sup>Habicht nennt ein weiteres Beispiel dieses Motivs aus dem Jahr 1437 (**Habicht 1938/39**, S. 49).

spitz zulaufende Jägermütze korrespondiert, die es auf dem Kopf trägt. Einer weiblichen Jägerin, deren Hut mit einer Feder geschmückt ist, ist ein Hund erfolgreich in die Falle gegangen (Abb. 152).

Besondere Beachtung verdient ein Mischwesen mit Lorbeerkrantz, der wohl den Daphnes gedenkenden Apollon darstellt (Abb. 153); das Pendant zu diesem Versatzstück aus der griechischen Mythologie, eine Daphne mit Lorbeerbusch, findet sich, wie noch zu sehen sein wird, von einer weiteren Hand in Buch A.<sup>301</sup>

Viele Mischwesen tragen ein eng anliegendes Kleidungsstück, das den ganzen Körper umschließt und bisweilen am Hals mit Knöpfen versehen ist (Abb. 154), in einem Blütenkragen endet (Abb. 155) oder in eine Kapuze mit Schelle übergeht (Abb. 156). Ein besonders apartes weibliches Mischwesen präsentiert sich mit einem passenden Halsband und einem Schapel - einem im Mittelalter weit verbreiteten Stirnband - aus Hermelin(?) (Abb. 157), ein anderes stattdessen mit einer Gugel, die am Hals von einem Wulst zusammengehalten wird, der wie eine Schlange geschuppt ist (Abb. 158). Wieder andere tragen einen flachen oder hohen Hut, dessen dreieckiger Schlitz an der Seite der hochstehenden Krempe ihn als Gelehrtenhut oder Doktorhut ausweist (Abb. 160 und 172). Und schließlich gibt es auch noch einen sehr modern anmutenden, dynamisch wehenden „Künstlerschal“ (Abb. 159).

Neben diesen Mischwesen sind immer wieder **Tiere** dargestellt: ein als eitel und lüstern geltender Affe (Abb. 160) und zwei Molche (Abb. 161 und 162), die wie diverse Schlangen - darunter eine goldene (Abb. 163) und eine mit kleinem Katzenkopf (Abb. 164) - dem Reich des Bösen angehören. Zwei Kaninchen<sup>302</sup>, die wegen ihrer Fruchtbarkeit Sinnbild für sexuelle Aktivität waren, sitzen mucksmäuschenstill in der unteren Hälfte ihrer Buchstaben wie in einer schützenden Höhle, während über ihnen hungrige Fleischfresser lauern (Abb. 165 und 166).

Auch zwei als Christussymbole geltende Fische finden sich unter den Drölerien: der eine ist klein und wird von einem entenschnabeligen Wesen verspeist (Abb. 167), der andere ist - im Verhältnis zur ebenfalls dargestellten Stadt - riesengroß und am Kopf zu einem grimmig die Zähne fletschenden Untier mutiert (Abb. 168).

Wesentlich breiteren Raum nehmen Vögel ein, entweder als Raubvögel dargestellt (Abb. 169) oder mit langen roten Schnäbeln und Beinen storchenartig (Abb. 170). Der Storch in dieser Initiale, dessen roter Schnabel zwischen dem verdoppelten Initialstamm steckt, blickt ebenso, wie ein Schwan (Abb. 171) ein Mischwesen mit Mitra an. Da beide Vogelarten als positives Symbol galten,<sup>303</sup> haben wir es hier

---

<sup>301</sup>Wie präsent die Gestalt des Apollon im Mittelalter war, zeigt beispielsweise der um 1300 entstandene Apolloniusroman des gelehrten Arztes Magister Heinrich von Neustadt „Ditz sind abenteuer“.

<sup>302</sup>Es scheint, dass die aus der antiken Literatur tradierten Hasen, die bei solchen Drölerien inhaltlich gemeint sind, sich hier bei der bildlichen Darstellung in Kaninchen verwandelt haben, was durch die Nähe dieser ab ca. 1000 n. Chr. domestizierten Tiere zu den Klöstern erklärt werden kann, wo sie in Käfigen gezüchtet wurden, weil das Fleisch der Jungtiere auch als Fastenspeise erlaubt war.

<sup>303</sup>Der Schlangen fressende Storch galt als Feind des Bösen, der Schwan als Symbol für Reinheit und Treue.

vielleicht mit einem kleinen Propagandabild zu tun, da die exemten Bettelorden klar auf das Papsttum bezogen waren.

Ein Mischwesen mit Hahnenkopf veranschaulicht in aller Deutlichkeit, dass der Hahn wegen seines Kampfgeistes und seiner steten Paarungsbereitschaft als Sinnbild der Manneskraft angesehen wurde (Abb. 172).

Besondere Aufmerksamkeit widmet der Anonymus dem Gefieder der Vögel, das er trotz der geringen Größe der Initialen detailliert zeichnen kann: am prächtigsten ist der Vogel in Band A auf fol. 51r charakterisiert (Abb. 173), dessen einzeln dargestellte Flügel- und Schwanzfedern wie durch einen Windstoß aufgewirbelt werden und einige dabei schwungvoll gebogen herauschauen lässt. Obwohl er von dem winzigen Stückchen Boden, auf dem er mit nur einem Bein<sup>304</sup> steht, nach hinten abzurutschen droht, hat er sich ganz im Profil aufgerichtet und zeigt seinen schön gerundeten, langen Hals. Als Schmuck trägt er eine (Narren-)Schelle am rechten Bein.

Bei anderen Vögeln sind auch noch die Halsfedern angedeutet, wie bei einem wahre Kapriolen schlagenden Tier (Abb. 174), das um die auszufüllende Fläche abzudecken, den hinteren gespreizten Flügel nach oben klappt und den vorderen herabhängen lässt, während es sich mit seinem langen Hals mit rückwärts gedrehtem Kopf nach unten beugt, um mit seinem offenen roten Schnabel ein kleines Tier zu packen.

Dagegen schmiegt sich ein anderer Vogel perfekt an die runden Formen eines „R“s an (Abb. 175).

Wie eine Mischung aus Storch und Adler sieht der langhalsige Vogel auf einer weiteren Initiale aus (Abb. 176), der sich hinabbeugt, um seine Bauchfedern zu reinigen und gerade eine Feder durch seinen kurzen, kräftigen Raubvogelschnabel zieht.

Neben den bereits erwähnten Jagdhörnern sind noch weitere **Musikinstrumente** wie Schalmeien (Abb. 177 und 178) und hauptsächlich Zimbeln<sup>305</sup> dargestellt, bisweilen sogar ganze Zimbelbäume in perspektivischer Ansicht (Abb. 179 bis 181). Zimbeln kehren als festes Motiv an prominenter Stelle in den einzeiligen Deckfarbeninitialen und sogar in den großen Mustergrundinitialen wieder (Abb. 405) und sind einer der Gründe, im Anonymus die ausführende Hand all dieser Initialen zu sehen. Das Licht fällt bei allen drei Initialtypen meist von unten auf die Wölbung der Zimbeln.

Im Gegensatz zum Lauberzeichner, der kaum eine Initiale ohne **Menschen** malt, gibt es beim Anonymus nur eine einzige vollständige

---

<sup>304</sup>Das zweite Bein - näher zum Buchstaben hin - ist übermalt worden. Man sieht seine Kontur noch schwach durch die Lavierung schimmern.

<sup>305</sup>Vaassen nennt dieses Motiv etwas nüchtern „Rundscheiben“ (Vaassen 1973, Sp. 1150), wozu sie vielleicht durch Schaftringe angeregt wurde, die hier assoziiert werden können. Da eine weitere mögliche Interpretation als Knöpfe in einer liturgischen Handschrift keinen rechten Platz hat, sollen sie im folgen als Zimbeln bezeichnet werden, die in der mittelalterlichen Musik eine große Rolle spielten. So heißt es in Psalm 150,5: „Lobet ihn mit hellen Zimbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln!“ Auch der Direktor des „Research Center for Music Iconography (RCMI)“ in New York, Zdravko Blazekovic, hält eine solche Interpretation für möglich, wenngleich er keine vergleichbaren Darstellungen aus dem 15. Jh. kennt.



menschliche Figur: die Rückenansicht eines nackten Kindes<sup>306</sup>, das mit angezogenen Beinen auf einem schlafenden Hund sitzt und mit beiden Händen eine Schale über seinen Kopf hält, aus der ein Mischwesen frisst. Darüber hinaus existieren nur eine größere Anzahl von menschlichen Köpfen entweder, wie gesehen, bei den Mischwesen oder ohne jeden Körper als Ergänzung mehrfiguriger Initialen (Abb. 182), darunter auch der eines tonsierten Mönchs (Abb. 183).

Breiten Raum nehmen dagegen **kubische Elemente** ein, die entweder als Flechtband oder Banderole die Zwischenräume der doppelten Buchstabenstämme (Abb. 184 und 185) oder die Binnenflächen füllen (Abb. 186 und 187). Am häufigsten neben den Banderolen sind quadratische (Abb. 188 und 189) und rautenförmige Diamantierungen (Abb. 190 und 191), die durch zarte Verschattungen - je nach Blickwinkel - plastisch pyramidal hervor- oder zurücktreten. In einigen Fällen sind die Verschattungen jedoch auch wie ein gleichförmiges Muster verteilt, so dass das Licht ohne Sinn mal seitlich von unten, mal seitlich von oben auftritt.<sup>307</sup>

Drei Sonderformen, die wohl rein spielerischen Charakter haben, sind ineinandergestapelte, blumentopfartige Gegenstände (Abb. 192 und 193), und an Bändern oder Stäben aufgereihte Formen, die an eine Ziehharmonika oder einen Blasebalg (Abb. 194 und 195) oder entfernt an einen Schlüsselbart (Abb. 196) erinnern. Eine Zwischenform, die zum nächsten Abschnitt mit **Blattwerk und Blüten** überleitet, sind auf ähnliche Weise ineinandergestapelte Blüten (Abb. 197) oder banderolenartig gewickelte Blätter (Abb. 198).

Nur selten benutzt der Anonymus einzelne Blätter lediglich als schmückendes Beiwerk (Abb. 199 und 200). Meist stellt er sie in seinen Initialen in den Mittelpunkt und gibt ihnen unterschiedliche Gestalt: von Ranken mit umschlagenden Blattenden, wie sie später noch als Begleitung der großen Mustergrundinitialen auftauchen werden (Abb. 201), über umschlagende Endlosblätter mit Auge (Abb. 202) oder ohne (Abb. 203) bis zu fleischigem Akanthus (Abb. 204) reicht die Bandbreite - mit einzig der Mittelrippe als gemeinsamem Merkmal. Die wichtigste Ranke ist jedoch sicherlich jene in Buch A auf fol. 160r (Abb. 205), die mit ihrem Nodus<sup>308</sup> und dem umgreifenden Blattlappen den Anonymus als den Maler der Mustergrundranken des zweiten Typs ausweist.<sup>309</sup>

Von den im späten Mittelalter so beliebten Blumensymbolen finden sich keines in den Initialen. Nur selten sind Blütenranken dargestellt (Abb. 192 und 206), die jedoch Unregelmäßigkeiten aufweisen und so keine weiteren Schlussfolgerungen auf eine bestimmte Blumenart zulassen: die wohl identisch gedachten Blüten bei Abb. 206 haben zweimal fünf und einmal sechs Blütenblätter und die als Spitzen zwischen den Blütenblättern hervorschauenden Blütenhüllblätter liegen sowohl in Auf- als auch in Untersicht hinter den Blütenblättern.

---

<sup>306</sup>Da der Kopf im Verhältnis zum Körper groß ist und die Figur der Person ebenfalls kindlich weich wirkt, handelt es sich wohl um ein solches.

<sup>307</sup>Auch diese Art des Lichteinfalls kehrt bei den einzeiligen Deckfarbeninitialen wieder, s. S. 96ff.

<sup>308</sup>Dieser Begriff aus der Botanik, der die verdickte Ansatzstelle eines Pflanzenblattes bezeichnet, wird auf Seite 107 näher erläutert.

<sup>309</sup>Siehe Seite 105ff.

Von den 20 **Spruchbändern**, die der Anonymus in seine Initialen eingefügt hat, zitieren die meisten bekannte Bibelstellen,<sup>310</sup> die in mehr oder weniger erkennbarem Bezug zum nachfolgenden Text stehen, oder sie geben ihn noch einmal mit den Anfangsworten oder einer zentralen Stelle wieder.<sup>311</sup> Oft werden die Spruchbänder von Mischwesen im Maul gehalten (Abb. 207) oder entspringen diesen (Abb. 208).

Jeweils einmalig sind ein mit Pseudohebräisch beschriftetes Band am Weihnachtstag (Abb. 209) sowie eines in deutscher Sprache, auf dem „Ich biszen di[ch]“ steht, „Ich beiß Dich“, was der Halsverband des Tieres daneben augenfällig verdeutlicht (Abb. 210). Zahlreiche weitere verbundene Tiere zeigen, dass es sich hier wohl um ein äußerst bissiges Exemplar handelt.

Zwei Initialen mit weiblichen Mischwesen (Abb. 211 und 212) zum Fest der hl. Agathe und dem Beginn des Verses aus Psalm 51,5: *quoniam iniquitatem meam ego agnosco*, „denn ich erkenne meine bösen Taten, meine Sünde steht mir immer vor Augen“, verbildlichen durch steinbesetzte Ketzkerkelche die Gefahren durch die Verführung des Weines, worauf sich auch die Worte auf dem Spruchband *caret nu(m)jinis d*, „frei von göttlichem Willen“ beziehen. Außerdem flattern auch noch zwei mit „SPQR“ beschriftete Wimpel an Speeren (Abb. 213 und 214), die stellvertretend für Rom als feindliche, das Christentum verfolgende Macht stehen und auch hier - wahrscheinlich in Anlehnung an den Bethlehemischen Kindermord - ein Todesopfer gefordert haben.

Neben der Kleidung sind nur wenig **alltägliche Gegenstände** dargestellt. Am interessantesten ist eine aus Holmen und Rädern gebildete Gehhilfe (Abb. 215), die ganz ähnlich auch im Stundenbuch der Maria von Burgund - hier allerdings perspektivisch korrekt - dargestellt ist (Abb. 216).<sup>312</sup> Der Anonymus zeichnet sie zu Beginn der achten Antiphon der Matutin des hl. Stephan, die *Sine macula beatus stephanus ingressus* beginnt: „Ohne Makel ist der glückliche Stephanus geschritten“: ein deutlicher Beleg für die zeichnerische Ironie des Anonymus!

Nur schwer erkennbar ist dagegen der Zusammenhang zwischen einem Mann, der aus einem Badebottich steigt und den Worten *Pro eo ut me diligenter detrahebant mihi ego autem orabam*, „Dafür, dass ich sie liebe, sind sie wider mich; ich aber bete“ (Abb. 217). Allerdings ist im Verlauf des Psalms, in dem um Hilfe gegen erbarmungslose Feinde gebeten wird, von dem Fluch die Rede, der „wie Wasser“ in den Leib des Feindes eindringen möge (108, 18). Ein ähnliches Fass stellt der Bedford-Meister im Martyrium des Johannes dar (Abb. 218).<sup>313</sup>

<sup>310</sup> *Maria* (A, fol. 8v), *et preparabitur in misericordia* (A, fol. 30r, Jes. 16,5), *quis est hic ut laudemus* (A, fol. 152v, Sir 31,8 oder 9), *mihi autem absit* (E, fol. 183v, Gal 6, 14, verweist auf Kreuzigung des Andreas), *millius* (korrekt: *melius*) *est modicum iusto sup(er)* (E, fol. 374v, Ps 36,16), *Nullus servit invituberabilis* (E, fol. 356v, „niemand dient tadellos“, unbekannt), *Nemo potest duobus domin(is se)rv(ire)* (A, fol. 136r, „niemand kann zwei Herren dienen“, Matth 6,24), *..nuit autem mors* (A, fol. 169v, „jedoch der Tod“ unbekannt), sowie weitere schwer entzifferbare in A, fol. 188v und fol. 274r sowie E, fol. 283v und fol. 406r.

<sup>311</sup> *In veritate com(peri)* (E, fol. 417r), *Vidisti domine agonem meum* (E, fol. 401v), *Gl(ori)a p(at)ri et filio et spiri(to) s(an)c(t)o. A(men)* (A, fol. 122v), *Celi haperti sunt super eum* (A, fol. 187r).

<sup>312</sup> Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 141r.

<sup>313</sup> Stundenbuch des Bedford-Meisters, London, BL, MS 18850, fol. 19.

Einige der Tiere fressen oder trinken aus Näpfen und Schalen unterschiedlicher Formen: die einen könnten eventuell Nachttöpfe sein und damit auf lasterhaftes Tun hinweisen (Abb. 219),<sup>314</sup> andere sind schmal und hoch und zeigen den fressenden Storch aus der Äsop'schen Fabel (Abb. 220).<sup>315</sup>

Auch ein elegantes Schwert sollte nicht unerwähnt bleiben (Abb. 221), das beim Fest des hl. Vincenz dargestellt ist, begleitet von einem Spruchband *mortem mecu[m]*, „den Tod mit mir“.

Weitverbreitet sind Initialen mit kompakter **Architektur-Darstellung**, die mit ihren hintereinander gestaffelten Häusern und Türmen wie eine Mischung aus einer Stadt mit Stadtmauer und einer Burganlage wirkt (Abb. 222 bis 225). Gemeinsames Merkmal ist die Aufsicht auf die niedriger liegenden Teile wie Stadtmauern und Häuserdächer bei gleichzeitiger Untersicht der höher gelegenen Bauteile wie dem Zinnenkranz an der Turmspitze, was auch bei übereinandergeschichteten Szenen verwirrenderweise eingehalten wird. Die Zinnen sind mit kurzen Strichen am Mauerabschluss charakterisiert, die schießschartenartigen Fenster mit je zwei kurzen Parallelstrichen. Die meist braunen Dächer und Turmhelme sind manchmal auch rot gedeckt (Abb. 226, mit gerundeten Turmfenstern) und einige Gebäude ähneln durch die großen, in Lanzetten unterteilten Rundfenster (Burg)Kapellen (Abb. 227 und 228 hier mit Wasser, das unter der Brücke herausfließt!).

Aus einem runden Ofen unter einer Burgarchitektur schlagen Flammen (Abb. 229), die auf das brennende Sodom anspielen könnten, das schon im Alten Testament<sup>316</sup> sprichwörtlich als Bild für Sündhaftigkeit gebraucht wurde und in einer ähnlichen Darstellung in der Toggenburg-Bibel von 1411 gezeigt wird.<sup>317</sup>

Dass es sich hierbei um die realistische Darstellung von Öfen handelt, belegt ein ganz ähnliches Exemplar in einer der Wenzelshandschriften, aus dessen schwarzem Feuerloch strahlenförmig Flammen ausschlagen, um ein Dampfbad zu heizen (Abb. 230).<sup>318</sup>

Eine Besonderheit ist auch das Blendmaßwerk mit fallenden Fischblasen, das sich beim vierten Adventssonntag in dem oberen Binnenfeld einer Initiale über einer trutzigen Burganlage erhebt (Abb. 231), die im Erdgeschoß den Blick auf einen Raum freigibt, dessen Gewölbe - so scheint es - wie in manchem Kapitelsaal in einer Säule in der Mitte des Raumes zusammenläuft. Die gleiche Konstruktion, diesmal noch etwas detaillierter mit einem farbig hervorgehobenen Gewölbe, zeigt auch eine Initiale am Weihnachtstag (Abb. 232), die darüber in einem ungewöhnlich rund behelmten Turm ausläuft und am Fuß einen perspektivisch

<sup>314</sup>Henkel/Schöne 1976, Sp. 1403/04.

<sup>315</sup>Die zu einer der beliebtesten Fabeln des Mittelalters gehörende Geschichte erzählt, wie der aus einem hohen, schmalen Gefäß fressende Storch sich am Fuchs rächt, der aus dem schmalen Gefäß nicht fressen kann, weil dieser zuvor dem Kranich öligen Brei in einer flachen Schüssel angeboten hatte, der dem Kranich immer wieder aus dem Schnabel rutschte (Phädrus I, 26).

<sup>316</sup>Gen. 19,24.

<sup>317</sup>Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KDZ 78 E 1, fol. 34r. Zugleich könnte mit dieser Darstellung auf die lodernden Flammen des Scheiterhaufens verwiesen werden, in denen der hl. Thomas von Canterbury - an dessen Festtag die Initiale steht - zu Tode kam.

<sup>318</sup>Bellifortis von Konrad Kyeser, Göttingen, SUB, Ms.philos.63, fol. 114r.

korrekten Torbogen zeigt; das gleiche gilt für die Verschattung von zwei Rundlöchern, von denen der Torbogen, wie bei der vorangegangenen Darstellung, begleitet wird.

Abschließend soll hier noch eine weitere Initiale des vierten Adventssonntags erwähnt werden, bei der - dem bedeutenden kirchlichen Festtag entsprechend - dem Zimbel-Motiv Vierpässe eingeschrieben wurden (Abb. 233).

Insgesamt wirken die Initialen des Anonymus niemals drastisch, sondern dekorativ und elegant, auch wenn er seinen Lebewesen mit schmalen, nach hinten langgezogenen Augen einen durchweg grimmigen Ausdruck verleiht und einzelne Szenen regelrecht blutig sind.

Die Drölerie-Initialen des **Lauberzeichners** (Abb. 234 und 235) sind weniger akkurat und klar umrissen als jene des Anonymus, dafür jedoch mit ihrer zarten, manchmal sogar hauchdünnen, hellen Zeichnung und mehrfarbigen Lavierung in blassen Blau-, Grün-, Braun- und Rottönen frischer und bewegter. Sie zeigen im Unterschied zu jenen des Anonymus zahlreiche **Menschen** mit stilisiertem lockigem Haar und großen Augen mit ausgeprägtem Oberlid, wie sie typisch für die Kopftypen der Lauber-Werkstatt sind. Einige haben jedoch auch eine Glatze (Abb. 236). Die meist in kurze Socken oder enganliegende Ganzkörperanzüge gekleideten Männer (einige mit längeren Haaren könnten auch Frauen sein) sind in lebendiger Bewegung gezeigt: ein junger Mann hat einen Vogel gejagt und wird von einem größeren selbst verspeist (Abb. 237), ein anderer schwingt hoch über dem Kopf eines Ziegenbocks sein krummschwertartiges Schlachtmesser, womit möglicherweise Kritik an der Schlachtpaxis der Muslime geäußert wird (Abb. 238).<sup>319</sup> Andere gestikulieren mit den Händen (Abb. 239) oder nehmen ausgreifende Posen ein (Abb. 240).

Eine besondere Vorliebe scheint der Zeichner für den hl. Antonius zu haben, den er mindestens dreimal mit langen Bartzipfeln, Buch und/oder Stock darstellt (Abb. 241 bis 243).

Einige Männer tragen Kiepen mit Trauben auf dem Rücken (Abb. 244), was einerseits sicher als eine Reminiszenz an den um Mainz herum betriebenen Weinbau angesehen werden kann, andererseits jedoch auch wieder auf die Verführung durch den Wein anspielen könnte.

Einige der menschlichen Gestalten sind **Wilde Leute**, jene von den Kirchenvätern verteufelten, gottlosen Fabelwesen, die abseits der Städte lebten und hier sicherlich immer noch in diesem Sinne zitiert werden, auch wenn sich ihre Bedeutung im 15. Jahrhundert wandelte und sie fortan auch eine höfische Rolle spielten.<sup>320</sup> Der Lauberzeichner deutet ihr Fell nur mit wenigen Strichen an und laviert es bisweilen blau (Abb. 245), wodurch er vielleicht auf die Zusammengehörigkeit mit den gleichfarbigen Nachtieren und Unglücksboten Eule/Käuzchen hinweisen möchte, auf die der Wilde Mann hier mit seiner rechten Hand weist. Am Hals schließt das Fell wie ein Kostüm in einem runden Ausschnitt ab.

---

<sup>319</sup>Siehe zum Themenkreis anti-islamischer Propaganda S. 196.

<sup>320</sup>Siehe hierzu **Wilhelmy 2000**<sup>1</sup>, S. 666-669.

Die Wilden Leute tragen die gleichen Köpfe wie die Menschen und auch ihre Posen sind teilweise ähnlich lebhaft, wie die zurückgebogene Gestalt eines Jägers zeigt (Abb. 246).

Nur wenige **Mischwesen** integriert der Lauberzeichner in seine Initialen; am auffälligsten ist eines mit menschlichem Kopf und Judenhut (Abb. 247). Dagegen wimmelt es sozusagen auch hier wieder von den durch den Anonymus bekannten **Tieren**, die gut erkennbar wiedergegeben sind: neben den bereits auf den bislang gezeigten Abbildungen zu sehenden Gänsen, Schlangen, Eule/Käuzchen, Ziegen, Hase und Affe sind natürlich auch Hunde (Abb. 248), Fische (Abb. 249) sowie eine kleine Szene mit Eichhörnchen, Fuchs und Storch (Abb. 250) zu sehen, in der das Eichhörnchen - wie es scheint - grinsend über den Fuchs davonspringt, und so an die auf Burkhard Waldis zurückgehende Fabel erinnert, in der das Eichhörnchen den Fuchs auffordert zu beten, bevor er es fresse, und flieht, sobald dieser damit beginnt.

Neu sind zwei kleine Löwen (Abb. 251 und 252), Einhörner (Abb. 253) Hirsche (Abb. 254) und Eber (Abb. 255), die alle ebenfalls bekannte Fabelfiguren sind.

Ein mit angezogenen Beinen hervorragend in das Binnenfeld eines „Q“s eingepasster Esel (Abb. 256), stellt vielleicht zusammen mit dem Hund rechts von ihm und einem Sackpfeife spielenden Affen links, die Äsop'sche Fabel von Esel und Hund dar, die beide dem gleichen Herrn gehören, der das Hündchen verwöhnt, während der Esel vergeblich um seine Gunst wirbt. Allerdings hätte es sich hier geradezu angeboten, den Esel an die rechte Seite des Buchstabens zu platzieren, wo er - wie in der Fabel beschrieben - auf den Hinterbeinen stehend, die Vorderbeine liebkosend auf die Schultern seines Herrn auf der anderen Seite des Buchstabens hätte legen können.<sup>321</sup>

Bemerkenswert ist auch die Darstellung eines Elefanten - hier durchaus üblich mit eberartigem Körper und kurzen Stoßzähnen dargestellt -, der eine kleine Stadt/Burg auf dem Rücken trägt (Abb. 257).<sup>322</sup> Seine körperliche Kraft wurde allgemein verbunden mit der Vorstellung von Redlichkeit und Tapferkeit,<sup>323</sup> wie es auch auf einem elsässischen Minnekästchen um 1400 erläutert ist, das neben einem solchen Elefanten mit Burganlage ein Spruchband zeigt, auf dem übersetzt „meine Kraft trägt nicht“ steht.<sup>324</sup> Auch im nur wenige Jahre nach den Antiphonarbüchern entstandenen *Buch der Natur* des Konrad von Megenberg aus der Werkstatt des Diebold Lauber ist ein solcher Elefant dargestellt (Abb. 257a).<sup>325</sup>

Alle Ziegen und Ziegenböcke des Lauberzeichners sind in liegender Haltung dargestellt (Abb. 258) und tragen manchmal einen Reiter, von denen

---

<sup>321</sup> Andererseits könnte die teuflische Sackpfeife, die im Mittelalter nicht nur Hirtenattribut war sondern auch als aufreizendes und zur Sünde und Wollust verführendes Tanzinstrument der Bettler und Vaganten galt, gemeinsam mit dem dummen Esel Teil der allgemein in diesen Initialen vor Augen geführten Laster und Torheiten sein.

<sup>322</sup> Die Darstellung solcher Tiere geht zurück auf die Kriegselefanten, mit denen der indische König Porus dem Heer Alexanders des Großen nur knapp unterlag (**Heckscher 1947**, S. 158 mit zahlreichen Bildbeispielen).

<sup>323</sup> RDK 4, Sp 1233.

<sup>324</sup> **Kohlhaussen 1928**, Nr 61, Taf. 47a.

<sup>325</sup> Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 300, fol. 95r.

zwei mit den Händen zum Hals des Tieres greifen (Abb. 255), während ein Dritter dabei noch Trompete bläst (Abb. 259). Solche „Ziegenreiter“ finden sich beispielsweise auch schon auf spätromanischen Kapitellen in Mozac (Abb. 255a). Diese beiden Initialen zeigen auch die vom Anonymus bereits bekannten **kubischen Elemente** Banderole (auf fol. 230r auch gegenläufig), quadratische (Abb. 260 und 261) und rautenförmige (Abb. 262) Diamantierung und gefälteltes Band (Abb. 263), die alle mit natürlich wirkendem Lichteinfall von oben dargestellt sind. Die quadratischen Diamantierungen wirken dadurch einmal erhaben (Abb. 261), was durch die helle Oberfläche verstärkt wird, im anderen Fall gehen sie scheinbar in die Tiefe (Abb. 260) wo sie grün verschattet sind. Hier ist auch noch ein Schild mit einem weiteren Versatzstück aus der Antike, einem Gorgonenhaupt, dargestellt, das zusammen mit den bereits erwähnten Dingen wie Stock, Buch, Kiepe und Schlachtmesser zu den wenigen **alltäglichen Gegenständen** gehört, die der Lauberzeichner in seine Initialen integriert hat. Lediglich **Musikinstrumente** sind in größerer Zahl dargestellt: neben gut getroffenen Sackpfeifen (Abb. 264 und 265) und Fanfaren mit gefransten Bannern (Abb. 266 und 267) blasen die meisten Figuren Schalmeien (Abb. 268) oder eine große Trompete (Abb. 269)

Bei den **Architekturdarstellungen** benutzt der Lauberzeichner ein ähnliches Vokabular wie der Anonymus, laviert die Dächer im Unterschied zu diesem jedoch grün und stellt die Auf- und Untersicht gemäßiger dar (Abb. 270 und 271).

Bei nahezu allen Initialen fügt er einzelne **Blätter** in Form von zurückgeschlagenen Halbpalmetten mit ein, die meist schematisch mit wenigen Strichen charakterisiert sind und bisweilen am Ende noch einmal umschlagen. Seltener verwendet er zurückgeschlagene Blätter, deren letzte Blattenden umschlagen, wodurch sie weich und bewegt aussehen. Sowohl bei den Palmetten als auch bei den Blättern stellt sich manchmal ein verdeckter, rückwärtiger Lappen auf und überragt, sozusagen als Erkennungszeichen des Lauberzeichners, wie eine zackige Rückenflosse die Kontur. Eine Ausnahme in seinem Blätterwerk bildet eine Stabranke aus einem Endlosblatt (Abb. 272).

Neben dem Lauberzeichner hat in Buch A ein weiterer Zeichner das vierte Doppelblatt einer Quinternione (fol. 234 und 237) mit Drölerie-Initialen versehen, der wahrscheinlich ebenfalls dem Lauber-Umfeld zugerechnet werden kann, da seine Figuren nicht nur die typischen Gesichter mit den stilisierten lockigen Haaren und großen Augen mit Oberlid zeigen, sondern wie diese auch mehrfarbig laviert sind. In lediglich acht Initialen entfaltet dieser Zeichner die große Bandbreite der bereits geschilderten Motive: Wilde Leute (Abb. 273), ein Weinkiepenträger (Abb. 274), die hl. Margarete mit Drachen (Abb. 275),<sup>326</sup> eine Daphne mit Lorbeerbaum (Abb. 276), ein großer Engel mit gefiedertem Körper (Abb. 277) und ein Kämpfer mit riesigem Krummschwert und einem Gorgonenhauptschild, neben dem ein zweiter Mann mit verdrehtem Körper eine Art Handstand macht und dabei den Kopf extrem in den Nacken legt (Abb.

<sup>326</sup>Die Antiphon „Fundamenta eius in montibus“ ist der hl. Margarete zugeordnet.

278). Eine weitere Initiale zeigt im Binnenfeld Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß, beide mit Heiligenschein, darüber einen Vogel mit aufgespannten Flügeln und oben an den Initialbuchstaben gelehnt und auf einem bulligen Hund stehend, einen harfespielenden Engel mit großen Flügeln (Abb. 279). In der gleichen Art, in der der Kiepenträger seine Hände über der Brust gekreuzt hat, hat das Jesuskind seinen rechten Arm vor den Bauch gelegt.

Die schon von Vaassen bemerkte Nähe zu den Illustrationen der Malergruppe A aus der Lauber-Werkstatt kann durch zwei Engel - einer ebenfalls mit vor der Brust verschränkten Armen - aus zwei unterschiedlichen, von dieser Gruppe angefertigten Historienbibeln verdeutlicht werden (Abb. 280 bis 282).<sup>327</sup> Vaassens Ansicht, dass hier der beste Zeichner der Lauber-Werkstatt - von Kautzsch als Zeichner K in die Literatur eingeführt - „zum ersten Male fassbar“ wird,<sup>328</sup> ist von Saurma-Jeltsch zu Recht wegen der „evidenten Unterschiede in der Blattgestaltung“ verworfen worden,<sup>329</sup> die zu diesem Zeichner allerdings deutlich geringer ausfallen, als zum Lauberzeichner.

Das hier ebenfalls an den mittleren Lappenenden umschlagende, lebendige Laub hat die Form von Endlosblättern und trägt fast auf jedem Blatt Augen, aus denen in der Daphne-Initiale sogar ein langer Stempel herauswächst.

**Drei weitere Zeichner** von Drôlerie-Initialen waren in Buch E tätig, wovon der zeichnerisch Bedeutendste lediglich zwei Darstellungen mit feiner Feder und bräunlicher Tinte auf fol. 299v und 300r hinterlassen hat. Im Unterschied zum Anonymus und den Lauberzeichnern zieht er zunächst eine parallele Linie um die Kadelle, woran die Zeichnung anschließt. Dadurch erreicht er eine bessere Lesbarkeit des Buchstabens.

Die erste Initiale (Abb. 283) zeigt im Binnenfeld den dramatischen Kampf eines Bären mit zwei Wilden Leuten und ist im Besatzornament mit einem Mischwesen, einem Affen und einem hervorragend charakterisierten Schafskopf ergänzt. In der zweiten Initiale (Abb. 284) verrichtet ein Fuchs, der mit dem grauen Skapulier der Karmeliter bekleidet ist, am Mörser Frauenarbeit, während eine Gans den Kopf aus seiner Kapuze steckt.<sup>330</sup> Die gut beobachteten Bewegungen der Figuren und die durch zarteste, mehrfarbige Lavierungen und Strichelungen unterschiedlich charakterisierten Fellarten und Verschattungen weisen auf einen erfahrenen Maler hin. Die in der Kampfszene ebenfalls dargestellten Palmetten mit Augen und umschlagendem Mittellappen kehren in ganz ähnlicher Form bei den Ranken der Bildinitialen in Band C wieder.

Gleich im Anschluss an diese beiden Kadellen tragen die nächsten drei Seiten je eine Drôlerie-Initiale einer etwas schwächeren Hand (Abb. 285 bis 287), die Hunde, einen Affen, ein Mischwesen, einen großen Profilkopf, einen diamantierten Ornamentgrund und einen Wilden Mann mit entblößtem Geschlechtsteil sowie viel Blattwerk zeigen. Die nur durch den Umriss charakterisierten, lavierten Figuren

---

<sup>327</sup> Vaassen 1973, Sp. 1154.

<sup>328</sup> Ebenda.

<sup>329</sup> Saurma-Jeltsch 2001/1, S. 170, Anm. 185.

<sup>330</sup> Zu diesem Motiv aus dem Reineke Fuchs Tierepos siehe S. 192.

zeichnen sich durch ihre roten Münder und herausgestreckte Zungen aus. Auf der Rückseite von fol. 302 erscheinen dann wieder die Kadellen des Anonymus.

Erst neun Lagen weiter hat ein dritter Zeichner eine ganze Quinternione<sup>331</sup> mit 17 Drôlerie-Initialen ausgestattet; fast alle zeigen einen auf einem Tier reitenden Mann, weswegen man ihn *Reiter-Zeichner* nennen könnte. Auch er verwendet die gleichen Motive wie die anderen, unter anderem einen Weinkiepenträger mit vor der Brust gekreuzten Armen (Abb. 288) und drei Einhörner (Abb. 289). Er scheint darüber hinaus ein Vorliebe für Architektur gehabt zu haben, was nicht nur die gelungenen Darstellungen eines Aborterkers (Abb. 290) und eines Kielblendbogens (Abb. 291) zeigen, sondern auch sein oft krabbenartig geformtes Blattwerk (Abb. 292). Bemerkenswert sind auch solch umfangreichere Szenen (Abb. 293) und ein Paar Stiefel, in denen ein hungriger Zweibeiner mit sichtlichem Stolz sein schönes (Pferde-)Hinterteil präsentiert (Abb. 294).

Es fällt auf, dass - wie zuvor schon beim Lauberzeichner - die Szenen mit den unbewaffneten Männern auf einem Ziegenbock jeweils kombiniert sind mit einem Eber, der in zwei Fällen von einem Mann gefangen wird, woraus man vermuten kann, dass dem wohl auch eine bekannte Geschichte zugrunde liegt. Der Eber gilt einerseits als Symbol der verfolgten Christenheit, andererseits steht er aber auch für den Teufel, der die nicht gottesfürchtige Seele vernichtet. Die hohen Kegelhüte, die die ziegenreitenden Männer tragen, charakterisieren diese möglicherweise als Narren.

### Einordnung

Die Drôlerie-Initialen des Antiphonars stehen nicht isoliert in ihrer Zeit da: zwei berühmte **Figuren-Alphabete**, das des Giovannino de Grassi vom Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 295 und 296)<sup>332</sup> und jenes des Meisters E.S. aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb. 633)<sup>333</sup> zeigen ganz ähnlich in- und umeinander verknotete und verbissene Figuren, in beiden Fällen auch mit deutlichen sexuellen und gesellschaftskritischen Anspielungen. Dass hiervon direkte Verbindungen zur Buchmalerei bestanden, zeigt beispielsweise ein Blatt aus dem Stundenbuch der Isabella von Kastilien, das dem Umfeld de Grassis zugerechnet wird (Abb. 297).<sup>334</sup>

Im Unterschied zu diesen beiden Figuren-Alphabeten bilden die Drôlerien in den Antiphonarbinden jedoch nicht die Buchstaben selber, sondern umgeben die zuvor geschriebenen Majuskeln lediglich, was der damaligen Praxis für liturgische Handschriften entsprach: in einem Salemer Antiphonar finden sich solche Darstellungen von Tieren, Wilden Leuten oder Stadtansichten<sup>335</sup> und auch Robert Forrer bildet

---

<sup>331</sup>Fol. 390r - fol. 399v.

<sup>332</sup>Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", Cassaf.1.21. Siehe **Scheller 1995**, Nr. 26. Wahrscheinlich stammen die hier erwähnten Blätter des Musterbuches vom Anfang des 15. Jh.

<sup>333</sup>Figurenalphabet, Meister E.S., Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 360-1. Siehe **Wurst 1999** und **Höfler 2007**, S. 114f.

<sup>334</sup>Den Haag, KB, Ms. 76, fol. 6.

<sup>335</sup>Heidelberg, UB, Cod.Sal.XI,6, siehe **Väth 1993**, S. 79.



einige nicht näher bezeichnete Fleuronné-Initialen aus der Schweiz um 1400 ab,<sup>336</sup> in die Zeichnungen von Eber, Hund, Katze, (Pelikan) und Eichhörnchen integriert sind. Besonders ähnliche Initialen zeigt ein Antiphonar des Bamberger Doms aus dem 15. Jahrhundert,<sup>337</sup> das auch die gleichen Beschläge wie das Graduale trägt und dadurch vielleicht in näherem, wenngleich unbestimmbarem Zusammenhang mit den Mainzer Karmeliterchorbüchern steht.<sup>338</sup> Die dort jeweils als Einzeldarstellungen zu sehenden Mischwesen (Abb. 298), Hunde (Abb. 299) und Stadtansichten (Abb. 300) verdeutlichen jedoch, wie außergewöhnlich die typischen kleinen Szenen der Zeichner des Antiphonars sind, in denen mehrere Motive oder Figuren zusammenkomponiert wurden.

Allerdings waren die hier dargestellten **Motive**, wie die Figurenalphabete zeigen, nicht ungewöhnlich. Ein Großteil davon findet sich beispielsweise auch in den Randdrölerien des Stundenbuchs der Maria von Burgund wieder, das zwar aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts stammt, jedoch von den verschiedenen Malern noch ganz im Duktus der ersten Jahrhunderthälfte ausgeführt worden ist.

Eine Verbindung ergibt sich auch zu der Stadtansicht in der ehemaligen Sakristei des Karmeliterklosters auf der Wandmalerei mit der Himmelfahrt des Elias (Abb. 301), die die gleichen Verschattungen der hervorspringenden Gebäudeteile zeigt.<sup>339</sup>

Das die Fläche zwischen dem doppelten Buchstabenschaft füllende Stufenband kommt häufig in böhmischen Handschriften des späten 14. Jahrhunderts vor, z.B. im später noch mehrfach erwähnten Reisebuch (*Liber viaticus*, um 1360) des Johann von Neumarkt.<sup>340</sup>

Plastisches und perspektivisches Kassettenmuster war zu dieser Zeit auch in Nürnberg sehr beliebt. Wie hier rechteckig und rautenförmig angeordnet, wurde es vielfach variiert verwendet.<sup>341</sup>

Die antiken Versatzstücke wie Gorgonenhaupt, Apollon und Daphne oder die SPQR-Wimpel ließen sich dagegen in keinem weiteren Liturgikon nachweisen.

Ebenso konnten in keiner der für diese Arbeit durchgesehenen Handschriften Drölerie-Initialen in diesem **Umfang** gefunden werden, ein Bild, das sich auch für den später noch beschriebenen Filigranschmuck bestätigen wird. Auffallend ist auch die **Qualität** der Initialen, die sich von dem Gros der meist schlicht gestalteten Zeichenversuche der Schreiber solcher Handschriften deutlich unterscheidet.

Mit der Bedeutung dieser Initialen hat sich Willibald Sauerländer in einem kleinen Büchlein ohne Seitenangaben mit dem bezeichnenden Titel „Initialen: ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter“ auseinandergesetzt, wobei er sich - wie die

---

<sup>336</sup>Forrer 1907, Tafel XXIX und XXX.

<sup>337</sup>Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Lit. 27.

<sup>338</sup>Siehe S. 165. Ganz ähnliche Beispiele aus späterer Zeit finden sich im kunsthistorisch noch kaum untersuchten, prachtvoll ausgestatteten Kuttenberger Missale aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jh. (ÖNB Wien, Mus.Hs.15.501), abgeb. bei Wurst 1999, Tafel XLVIII.

<sup>339</sup>Zur etwaigen Existenz einer Klosterwerkstatt siehe S. 227ff.

<sup>340</sup>Prag, NM, XIII.A.12. Weitere Beispiele finden sich im Evangeliar Johann von Troppaus von 1368 (Wien, ÖNB, Nr. 1182).

<sup>341</sup>Fischer 1928, S. 61.

meisten Autoren solcher Arbeiten - leider wiederum fast ausschließlich auf die Zeit des frühen Mittelalters beschränkt. Dass sich seine Überlegungen dennoch größtenteils auf die hier besprochenen Initialen übertragen lassen, hängt nicht zuletzt mit der Traditionsverbundenheit dieses Mediums zusammen, das in neuer Ausprägung die alten Ziele verfolgt: „Der Satire blieben die Buchstabenbilder über Jahrhunderte hinweg treu“, konstatiert auch Sauerländer.<sup>342</sup> Das zugleich faszinierende und irritierende Neben- und Durcheinander von sinnfälliger Textverbildlichung und scheinbar unsinnig-skurriler Phantastik in den Drölerien des Antiphonars trifft sein Resümee jedoch nur unvollständig: „Ihre Kombinationen sind keineswegs ohne Sinn, aber sie sind unvernünftig. Das macht sie für den modernen Betrachter so schwer verständlich.“ Denn dort, wo die Drölerie-Initiale visuelle Auslegung des gesungenen Gebets ist, erhält sie einen moralisch-spirituellen Sinn: sie reizt die Schaulust des Betrachters und schürt mahnend die Ängste vor der Allgegenwart des Bösen.

### **Silhouetteninitialen**

Die Kadellen des Frater Nycolaus sind im Vergleich zu jenen des Anonymus weit weniger einfallsreich und eher spröde gestaltet. Obwohl er das weichere Schriftbild der beiden Hauptschreiber hat, sind die **Buchstabenkörper** seiner Kadellen eckig und markant, ihre scharf umbrechenden, verdoppelten Stämme kräftig und klar definiert. Sie sind die deutlichen Werke eines Schreibers, dem es in erster Linie um die Lesbarkeit seiner Buchstaben geht und dem die malerische Verspieltheit des Anonymus fremd ist.

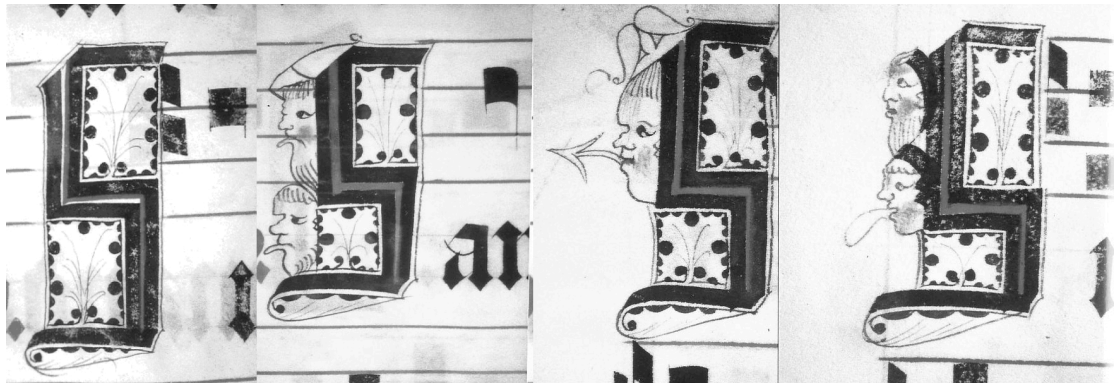
Ornamentiert sind meist nur die **Binnenfelder**, die von einer den Buchstabenkörper parallel begleitenden Linie abgegrenzt werden. Als Außenmotive gibt es kaum anderes, als eine unter - selten über - dem Buchstaben zurückgebogene Halbpalmette und eine runde, ebenfalls mit zurückgebogenen Halbpalmetten gefüllte Ausbuchtung nach links, wenn der Buchstabenkörper dort gerade abschließt (Abb. 302 bis 306).

Das **Hauptmotiv** des Buchstabenschmucks der Initialen sind gezähnte Blätter mit eingezogenem Bogenrand, die vom dunklen Grund ausgespart sind. Jeder dritte Bogenrand ist kreisförmig eingezogen und gibt den Blatträndern ein unruhiges und hartes Aussehen, das an jenes der Stechpalmen erinnert, die eng in der christlichen Symbolik verankert sind. Grob angedeutete Blattadern sind ohne Bezug zum Blattrand über die Fläche verteilt; darüber hinaus bleiben die Blätter ohne weitere Charakterisierung und sind im Wesentlichen von außen durch die Silhouette definiert. Das Formenrepertoire ist beschränkt und wird oft mit nur geringen Abwandlungen wiederholt, wie die folgenden vier S-Darstellungen zeigen:

---

<sup>342</sup>Sauerländer 1994, o.S.

Abb. 302:



C, fol. 60r

D, fol. 190r

D, fol. 84r

D, fol. 11v.

In den Büchern D und E tauchen am linken Buchstabenschaft auch bisweilen Profilköpfe auf, die unbeholfene, schmierig rote Feder(!)-Striche an Wangen, Stirn und Lippen tragen, wie sie typischerweise von einem Schreiber stammen (Abb. 303).

Neben den ornamental wirkenden, rechteckigen Blättern zeichnet Frater Nycolaus noch einige weitere Blattarten, für deren Charakterisierung er die selben Stilmittel verwendet: Wellenranken mit zurückgebogenen Halbpalmetten, bei denen die Blattränder neben den Stielansätzen kreisförmig und an den Enden der Blattzungen bogenförmig eingezogen sind (Abb. 304), Palmetten mit gesägten Blättern (Abb. 305) und dicht übereinander gereihte gestielte Blätter, die wie Schmetterlinge aussehen (Abb. 306).

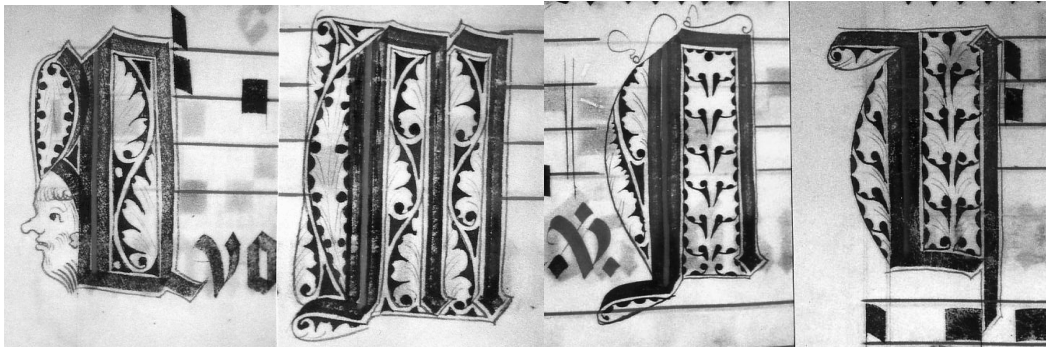


Abb. 304: E, fol. 448r und fol. 475v  
43r

Abb. 305: C, fol.40r

Abb. 306: D, fol.

In Buch E hat eine weniger geschickte Hand versucht, eine stark verblasste Silhouetten-Initiale nachzuziehen, wobei die Illusion - besonders bei dem großen Blatt - nicht geglückt ist und der Betrachter nur eine Aneinanderreihung schwarzer Nasen sieht (Abb. 307).

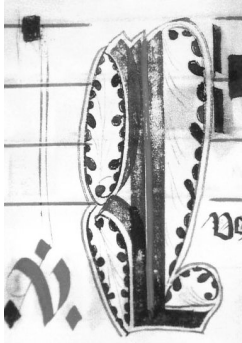


Abb. 307: E, fol. 454v



Abb. 308: D, fol. 185r

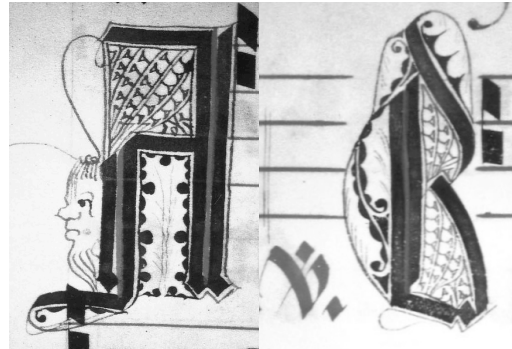


Abb. 309: D, fol. 127r und fol. 32r

Eine Ausnahme in der Kadellengestaltung bildet ein „G“ in Buch D (Abb. 308), das ein Gesicht und ein sich um einen Stab drehendes Band in den Binnenfeldern zeigt. Es ist wohl der unbeholfene Versuch, eine Drölerie-Initiale zu imitieren, bei der das katzenähnliche Gesicht mit den breit ausbuchtenden Nasenflügeln und den nach oben abstehenden Ohren noch relativ gut gelungen ist, die Banderole jedoch weder sinnvoll umschlägt noch Raum um den Stab einnimmt.

Die hier sichtbaren kleinen Vierpunktblüten kehren auch bei den Lineament-Initialen *Frater Nycolaus*<sup>343</sup> wieder und lassen im Schreiber der Bände B - D und der entsprechenden Lagen in Buch E, in denen diese Initialen ausschließlich vorkommen, auch den Schöpfer des einzeiligen Initialschmucks vermuten.<sup>343</sup> Bestätigt wird diese Vermutung durch vereinzelt vorkommende Silhouetteninitialen, die teilweise das charakteristische Lineament der Lombarden tragen (Abb. 309) und *Frater Nycolaus* als Schöpfer beider Initialarten ausweisen, deren Ornament er wie der Anonymus vereinzelt miteinander kombiniert.<sup>344</sup>

In Buch D hat er Hilfe von einer schwächeren Hand erhalten, die in wenigen Initialen seine Formen nachahmt und um großbrüstige Frauenbüsten (Abb. 310) und Eicheln (Abb. 311) erweitert.

Derart gestaltete Silhouetten-Initialen gelten als die Vorläufer der Fleuronnée-Initialen und waren bereits - in anderer Ausprägung - im 12. Jahrhundert bekannt. Auch die Masken gehörten schon seit langem zum allgemeinen Vokabular von Schreibernmönchen und findet sich beispielsweise in relativ ähnlicher Art auch in den Salemer Handschriften.<sup>345</sup>

<sup>343</sup>Zum Lineament *Frater Nycolaus* siehe S. 90.

<sup>344</sup>Auch die gleiche Tintenfarbe und Federbreite von Lineament und Teilen der Kadelle zeigen, dass hier nur eine Hand am Werk war.

<sup>345</sup>Siehe Väth 1993, Abb. 64.

## Fleuronnée-Initialen

Die Fleuronnée-Initialen des **Anonymus** begegnen uns nicht nur in den von ihm geschriebenen Büchern A und E, sondern auch an prominenter Stelle zu Beginn der Widmung auf dem Einzelblatt aus Buch A: sie beginnt mit einer kleinen blauen Lombarde, die von klassischem, teilweise schon stärker stilisierten Knospenfleuronnée umgeben ist, das charakteristisch für die Lombard-Initialen des Anonymus ist (Abb. 35). Wie dargestellt, hat er auch einige Kadellen komplett oder teilweise mit diesem Fleuronnée verziert, das er mit bisweilen sehr feiner Feder wie ein Gespinst um die Majuskeln legt (Abb. 312).

Das **Hauptmotiv** zeigt wellenförmige Ranken, die im seitlichen Wechsel Nebentriebe aussenden, die sich spiralförmig verjüngen. Da dies nicht konzentrisch geschieht, sondern die Triebe sich zunächst zu einem Kreis schließen, entsteht ein größeres Kreissegment um je eine kleinere eingeschriebene Kreisfläche. Während in diesen kleineren Kreisflächen eine Knospengarbe oder ein Knospenbüschel emporwächst, zieht sich durch den sichelmondförmigen Rest der sie umgebenden größeren Kreisfläche eine blattähnliche, auf- und wieder absteigende Arkadenreihe.

Meistens ist in den **Binnenfeldern** der Lombarden nur Platz für ein oder zwei solcher Kreiselemente. Auf der übrigen Fläche drehen sich die triebähnlichen Doppellinien meist zu kleineren, einfachen Medaillons mit büschelartig angeordneten Knospen, bevor sie in der Regel in zurückgebogenen Halbpalmetten enden (Abb. 313). Die noch freibleibenden Zwischenräume sind je nach Platzangebot mit unterschiedlichen Motiven gefüllt, die am häufigsten Einzelknospen, Garben und weitere zurückgebogene Halbpalmetten zeigen.

Besonders, wenn die Binnenfläche schmal ist, verzichtet der Zeichner auf die Kreismotive und reiht stattdessen Knospen übereinander, deren Stängel parallel schräg oder gerade verlaufen (Abb. 314 und 315), wie bei einer Garbe nebeneinander stehen (Abb. 316) oder wie bei einer Ähre aus einer Mittelrispe herauswachsend zwei umgebogene Halbpalmetten in der Mitte begleiten (Abb. 317). In einer weiteren Variante unterteilt er zunächst die Binnenfläche durch Winkel (Abb. 318), Schrägbalken (Abb. 319) oder Zickzacklinien (Abb. 315 und 320) und füllt die so entstandenen Teilflächen dann mit den oben beschriebenen Motiven oder auch mit umgebogenen Halbpalmetten. Die Knospen gleich welcher Bündelung tragen sporadisch Kerne.

Ähnlich wie Frater Nycolaus (Abb. 321) entwirft der Anonymus gelegentlich geometrische Formen, die an die Mustergründe der großen Deckfarbeninitialen erinnern, darunter eine von besonderer Komplexität (Abb. 322): durch waagerechte Doppelstriche entstandene Quadrate sind mit je einem eingeschriebenen Kreuz aus Doppelstrichen in vier kleinere quadratische Kästchen unterteilt, über denen ein diagonales Kreuz aus Parallelstrichen liegt, an dessen Schenkel beiderseits kleine Dreiecke so angefügt sind, dass sie sich optisch zu Vierecken ergänzen. Eine Linie aus roten Punkten, die in der Mittelsenkrechten an den Schnittpunkten der Diagonalen und in der Mitte der waagerechten Parallelstriche sitzen, akzentuiert das kleinteilige Muster.

Nicht wenige Initialen zeigen in den Binnenfeldern auch zum Teil plastisch lavierte Darstellungen, was für Fleuronné-Initialen ungewöhnlich ist: solche um einen Stab gewundenen Bänderolen (Abb. 323 und 324), kugelige Schellen (Abb. 325 und 326), Stufenbänder (Abb. 327), Vierpässe<sup>346</sup> (Abb. 328), Diamanten (Abb. 329) oder gar ein Tier mit Kappe, dessen Schwanz als Ranke weiterwächst (Abb. 330), stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Figureninitialen und kündigen erneut von der Erzähl- und Zeichenfreude des Anonymus. Fast malerische Qualität hat eine Ranke (Abb. 331), die wiederum den Zeichner auch als Maler ausweist.

Das **Besatzfleuronné** ergänzt den Umriss der Initialen meist zu Rechtecken, die aus einer Doppellinie geformt sind. Dort, wo die Doppellinie an den Ausbuchtungen des jeweiligen Buchstabenkörpers auf die konturbegleitende Linie trifft, mündet sie in diese, so dass nur eine einzelne Linie um die Bauchungen herum verläuft. Hier herrschen im kleinen die gleichen Prinzipien, wie bei den großen Bildinitialen, bei denen die Buchstabenkörper vor die Rahmen treten. Der dort hervorgerufene Eindruck von Plastizität entsteht bei den Fleuronné-Initialen allerdings höchstens dann, wenn ein kräftiger, breiter Buchstabenkörper vor einem geschlossenen Fleuronnégrund steht (Abb. 332).

Die durch die Rahmen entstandenen Zwickel füllt der Anonymus immer mit Knospen in den verschiedenen, oben beschriebenen Anordnungen.

Die Doppellinie ihrerseits ist auch wieder mit Ornamenten besetzt. Zwischen engen Arkadenbögen sitzen zurückgebogene Halbpalmetten oder S-förmige Motive aus zwei Halbpalmetten, die der Anonymus oft stark stilisiert mit kaum mehr als einem geschwungenen Doppelbogen wiedergibt, der sich an einem Ende wie zu einer 8 zurückbiegt. Über beiden Motiven sitzt bisweilen eine meist aus drei kurzen Parallelfäden gebildete Fibrille mit Faden.

Die Ecken sowie über den Rahmen hinausragende Teile des Buchstabenkörpers umlaufen entweder Arkaden, die sich bisweilen zu kleinen Haufen auftürmen, oder es stoßen zwei Halbpalmetten oder zwei S-Motive zusammen, zwischen denen manchmal noch eine Fibrille wächst.

Ist zuwenig Platz für einen Rahmen, besetzt der Zeichner die konturbegleitende Linie außen ebenfalls mit engen Arkadenbögen, zwischen die er S-Motive setzt, oder er verbreitert Buchstaben wie O und Q dort, wo sie sich nach unten und oben verjüngen - sofern Platz dazu ist - mit zwei zurückgebogenen Halbpalmetten und nähert sie damit wieder der Rechteckform an. Reicht der Platz an nur einer Stelle nicht für die Rechteckergänzung, formt der Zeichner nur drei Ecken oder Seiten des Rechtecks aus, was aber kaum auffällt.

Auch beim Besatzfleuronné bleibt es nicht bei ausschließlich vegetativen Schmuckformen: so lauern auch hier zahlreiche Mischwesen (Abb. 333 und 334), deren herausgestreckte Zunge der Zeichner geschickt als Übergang zum Besatzornament verwendet. Bei einer weiteren Variante des Besatzornamentes scheinen die Konturlinien eher mit Perlenschnü-

---

<sup>346</sup>Hier besteht sicherlich ein Zusammenhang mit dem von der Initiale eingeleiteten Text: *Verbum caro factum est.*

ren als mit Arkaden besetzt zu sein, von denen Fäden ausgehen, die zu einem Netz verknüpft sind und in kurzen, geschwungenen Fäden wie Teppichfransen enden (Abb. 334 und 335). Sie kehren auch bei den Kadellen wieder (Abb. 336) und schmücken in ganz gleicher Art beispielsweise auch das Bettleinen des toten Martin in einem Mainzer Lektionar um 1400 (Abb. 337).<sup>347</sup>

Außer den Mischwesen integriert der Anonymus auch Profilköpfe (Abb. 338), Köpfe mit Halstuch (Abb. 339) oder einen malerisch gestalteten Kopf mit Gelehrtenhut (Abb. 340) in das Besatzornament.

Im Gegensatz zu den Initialen *Frater Nycolaus* ist die Besatzornamentik des Anonymus so gut wie nie symmetrisch. Wahrscheinlich hat der Zeichner an einer Kante damit begonnen und sie dann im oder gegen den Uhrzeigersinn fertig gestellt.

Sehr vereinzelt gibt es eine winzige Lücke oder einen in eine Arkade hineinragenden Strich, aus denen man schließen kann, dass der Anonymus die Arkaden nicht durchgehend gezogen hat - etwa wie wir heute ein „m“ schreiben - sondern wie bei seinen Textura-Buchstaben immer wieder abgesetzt und Häkchen für Häkchen aneinandergesetzt hat. Dies bestätigt die Beobachtung, dass bei den Arkadenbögen die Linie dort, wo sie sich normalerweise doppelt, wenn die Abwärtsbewegung in eine Aufwärtsbewegung übergeht, überall die gleiche Breite hat und auch die Tintenfarbe nicht intensiver ist. Trotz dieser Häkchentechnik wirkt die Linienführung jedoch weich, rund und fließend.

Mit Schwung und großer Sicherheit füllt der Anonymus auch bei den vielen hundert Fleuronné-Initialen die freien Flächen in immer neue Zusammenstellung seines Formenvokabulars, ohne sich auch nur einmal zu verzeichnen. Alles erscheint wie aus einem Guss, woran auch die vielen kleinen Unregelmäßigkeiten nichts ändern, die durch die Modifizierung der Motive entstehen. Nur selten arbeitet er konsequent schematisch; vielmehr scheint er sich mit einer gewissen Verspieltheit ans Werk gemacht zu haben, immer bereit, neue Gestaltungswege zu gehen.

### Lineamentinitialen

Wie der Anonymus hat auch *Frater Nycolaus* an prominenter Stelle mit einer Lineamentinitiale die von ihm geschriebene und unterzeichnete Widmung in Buch B begonnen: mit einer kleinen blauen Lombarde (Abb. 25) deren rotes Lineament aus winzigen Dreiecken besteht, die im folgenden als charakteristisch für seine Initialen beschrieben werden sollen und die fast alle - bis auf wenige Ausnahmen in den Bänden B-D, auf dem hinzugefügten Doppelblatt in Buch A und den acht Lagen in Buch E - aus seiner Feder stammen.

Diese das **Hauptmotiv** bildenden kleinen Dreiecke sitzen mit kurzen Stielchen nebeneinander auf langen Linien (Abb. 341), von denen sie sich tendenziell leicht nach rechts geneigt erheben. Sind die Dreiecksreihen gegenständig angeordnet, entstehen Doppellinien;

<sup>347</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 13v. Siehe **Vaassen 1975**.

kommen zwei Reihen mit den Dreiecken aneinander zu liegen, trennt Frater Nycolaus sie durch eine weitere Linie.

Dieses bis auf wenige Ausnahmen alleinige Schmuckelement der nycolaus'schen Lombarden stammt, wie bereits kurz erwähnt, von der Fleuronnéornamentik, die hier bis zur Unkenntlichkeit stilisiert ist und deren Negativform Frater Nycolaus zu einer selbstständigen Ornamentform erhebt, die in Anlehnung an die Definition von König als Lineament bezeichnet werden soll.<sup>348</sup> Interessanterweise benutzt ausgerechnet der Hauptschreiber des Graduales eine Vorform dieses Lineaments, dem man den floralen Ursprung noch ansieht (Abb. 342). Auch in einer der Wenzelshandschriften, einem Nicolaus von Lyra-Band um 1395,<sup>349</sup> stößt man schon auf solche Stilisierungen (Abb. 343), denen entweder ein Unverständnis der Knospenform zugrunde liegen könnte, oder eine Neigung des jeweiligen Schreibers zu härteren Formen.

Das Lineament Frater Nycolaus' ist mit dünner Feder und Tinte ausgeführt und nimmt wie bei den Silhouetteninitialen an einer parallel zur Kontur verlaufenden Linie seinen Ausgang, die hier jedoch nur in den Binnenfeldern durchgehend verläuft, an der Außenkontur bisweilen jedoch in die rahmenartigen Doppellinien mündet, die die Buchstaben umgeben.

Die meisten **Binnenfelder** füllt Frater Nycolaus einfach mit geraden parallelen Dreieckslinien. Oft unterteilt er sie mit Zickzacklinien (Abb. 344) oder belebt ihre Fläche durch schwungvolle Doppellinien in bauchigen Blasen (Abb. 345), welche er dann wieder mit mehr oder weniger parallelen Dreieckslinien füllt, die manchmal auch strahlenförmig von einem Punkt ausgehen (Abb. 346). Für die Grundaufteilung solcher Binnenfelder wählt er häufig eine S-förmige Doppellinie von links oben nach rechts unten, die sich in der Mitte einmal verzweigt (Abb. 347, hier in der falschen Tintenfarbe). Dies führt zu einer asymmetrischen Aufteilung, die in großem Gegensatz zu den streng symmetrischen Mustern eines Teils der Initialen steht, die er mit einem Gitter aus Doppellinien in Quadrate aufteilt, an deren Innenseiten kleine Halbkreise sitzen (Abb. 348), oder die noch einmal durch Kreuze ohne Mitte unterteilt sind (Abb. 349). Diese an Mustergründe erinnernden Aufteilungen hat Frater Nycolaus - ganz ähnlich wie der Anonymus<sup>350</sup> - bei einer Lombarde zu großer Komplexität erweitert (Abb. 350): die zwei quadratischen Felder, die durch die fälschlich durchgezogenen roten Notenlinien entstanden sind, zeigen oben exakt die gleiche Grundaufteilung wie beim Anonymus, lediglich das diagonale Kreuz ist nur einfach gezogen und die Innenseite ist zusätzlich mit zwei Halbkreisen pro Flanke verziert. Beim unteren Quadrat sitzen die sich zu Quadraten ergänzenden Dreiecke dagegen an den waagerechten und senkrechten Kreuzschenkeln und kleine Dreiecke sitzen an den Innenseiten des Quadrates. Da jedoch keines der Elemente optisch hervorzutreten vermag, zergliedern sie die Fläche nur kleinteilig und vermögen nicht so zu überzeugen, wie die erwähnte Initiale des Anonymus.

---

<sup>348</sup>Siehe Anmerkung 281.

<sup>349</sup>Salzburg, UB, M III 20, fol. 1r.

<sup>350</sup>Siehe S. 88.



Möglicherweise hat Frater Nycolaus hier versucht, die Mustergründe der Bücher A und E zu kopieren, oder sogar die besagte Initiale des Anonymus. Dagegen spricht, dass er dieses Motiv nur einmal verwendet und dass es genug Beispiele gibt, wo Zeichnern das Kopieren weit einfacherer Strukturen misslang, weil der Kopist sie nicht verstanden hat. Wahrscheinlicher scheint es, dass die beiden vorgegebenen Quadrate bei Frater Nycolaus die Assoziation von Mustergründen geweckt haben, weil er entweder solche schon selbst gemalt hatte, oder weil sie ihm vom Anschauen her gut bekannt waren. Dass er sich kurzerhand für diese vom Hauptmotiv abweichenden Ornamente entschieden hat und in der Lage war, das komplizierte Muster zu abstrahieren und eventuell sogar aus dem Gedächtnis aufzuzeichnen, spricht dafür. Eines der hier verwendeten Elemente taucht gelegentlich auch alleine in den Binnenfeldern auf (Abb. 351); ebenso wie eine merkwürdige Mischung aus Dreiecken und stark abstrahierten, zurückgebogenen Halbpalmetten (Abb. 352).

Mit den **Besatzornamenten** nähert auch Frater Nycolaus den Fleuronnéegrund einem Rechteck an, das er durch rahmenartige Doppellinien bestimmt, die er jedoch oft zu den Ecken hin leicht krümmt und zum Buchstaben zurückführt, so dass eher selten ein tatsächliches Rechteck entsteht (zum Folgenden siehe Abb. 353). Der Grund hierfür könnte einerseits das Bestreben sein, möglichst viel Fläche freizulassen, um Platz für allerlei Fadenwerk zu haben, andererseits wird durch dieses Angleichen der Besatzornamentik an den Buchstabenkörper die Gewichtung des Buchstabens gesteigert, der nicht in einen vorgegebenen Rahmen gezwängt wird, sondern mit seiner Kontur den Verlauf des Besatzornamentes bestimmt.

Im Gegensatz zum Anonymus endet die konturbegleitende Linie dort, wo sie die Doppellinie an den Ausbuchtungen des jeweiligen Buchstabenkörpers trifft, so dass hier die Doppellinie um die Bauchungen herum verläuft. Der eine Zeichner hat also zuerst die konturbegleitende Linie gezogen, der andere zuerst die rahmende Doppellinie. Die innerhalb dieser Rahmen entstandenen Flächen füllt auch Frater Nycolaus wieder mit dem Hauptmotiv.

Die rahmenartigen Doppellinien sind nicht in einem Stück, sondern in drei beziehungsweise vier Abschnitten gezogen, beginnend mit jenem links vom Buchstaben, an den im Uhrzeigersinn die restlichen drei angesetzt werden. Sie laufen dort, wo es der Platz erlaubt, in schwungvollen Fäden aus, die oft über (!) den Buchstabenkörper der Lombarde gezogen sind, wofür der Begriff „Faden“ im Grunde zu wenig Dynamik birgt, erkennt man doch deutlich das vitale Temperament, mit dem sie gezogen worden sind.

Auf den Doppellinien sitzt meist nur noch jeweils in der Mitte ein kleines Besatzmotiv, das ober- und unterhalb der Initiale aus arkadenförmigen Bögen besteht, die je nach Platzangebot in geraden oder einfach geschwungenen Fäden auslaufen. An den seitlichen Doppellinien befinden sich vier aneinandergereihte, viereckige Kästchen, die zum Teil Kerne haben - eine Sonderform des sogenannten Froschlaichmotivs - und ebenfalls in Fäden auslaufen. Über ihrer Mitte sitzt meist eine Perle mit Faden.

Die Kästchen sind auf beiden Seiten von oben nach unten entstanden, indem immer eine senkrechte und eine waagerechte Linie an das vorhergehende Kästchen angefügt worden ist - obwohl es sicherlich einfacher gewesen wäre, zuerst die senkrechte Linie komplett zu ziehen und sie dann mit kurzen waagerechten Strichen zu füllen. Wie schon bei der Gestaltung der Kadellen schreibt Frater Nycolaus auch hier diese Kästchen eher, als dass er sie zeichnet, was ihm auf der linken Seite akkurater gelingt, als bei den Quadraten auf der rechten Seite, die oft gerundete Ecken haben.

Innerhalb der Lineament-Initialen unterscheidet Frater Nycolaus noch einmal hierarchisch zwischen schmalen und breiteren Initialen; mit letzteren hebt er am Zeilenanfang bedeutendere Antiphonen und Responsorien hervor (Abb. 354). Manchmal sind diese zusätzlich noch durch Lineamentstäbe ausgezeichnet, die links am Schriftspiegel bis zu drei Systeme tief nach unten verlaufen. Sie bestehen in der Regel aus den verlängerten linken Doppellinien, die ein- oder beidseitig Besatzornament tragen, bei dem sich vier Kästchen mit einem bauchigen Schnörkel<sup>351</sup> abwechseln, der jeweils in einer nach links weisenden Fibrille endet. Diese Formen reichen auf der linken Seite bis zur Mitte des Buchstabens hinauf und gehen an beiden Enden in die charakteristischen expressiven Fäden über.

Bei besonders wichtigen Textstellen hebt Frater Nycolaus die breiteren Lineament-Initialen zusätzlich dadurch hervor, dass ein Ausläufer des Buchstabenkörpers mit seiner kräftigen Pigmentfarbe den Kern des Lineamentstabes bildet (Abb. 355). Dafür benutzt er meist die linken Schäfte der Buchstaben A und F sowie das I und die Cauda des Qs. Als letzte Steigerung reiht er zusätzlich noch blau-rot alternierende Keile<sup>352</sup> unter- oder übereinander (Abb. 356).

Hauptsächlich solch umfangreichere Initialen werden zusätzlich noch durch kleine Vierpunktblüten geschmückt, die außen um das Lineament herum gestreut sind. Sie bestehen aus einem kleinen Kreis in der Mitte mit vier ebenso großen Tintenpunkten darum herum. Von diesen Blütenblättern geht wiederum je ein schwungvoller kurzer Faden aus, der gemäß der Ziehrichtung eines Rechtshänders links und rechts nach unten umbiegt und oben und unten nach rechts. Meist sind sie in der gleichen Tinte wie das übrige Lineament gezeichnet, nur wenige tragen die Komplementärfarbe oder sind gar verschiedenfarbig (Abb. 357).

Besonders originell sind die dreieckigen „Hüte“, die Frater Nycolaus manchen seiner Initialen aufsetzt (Abb. 358). Solche Auswüchse benutzt er wohl teilweise, um ein Gegengewicht zu waagerechten oder nach unten wachsenden Ausläufern zu schaffen. Bemerkenswert erfinderisch geht Frater Nycolaus mit einer langen, vor dem Schriftspiegel liegenden „I“-Initiale um, die sich vor dem letzten System befindet und die er wegen Platzmangels kurzerhand auf den Kopf stellt (Abb. 359).

Eine durch ihre Größe eigentlich nicht mehr in das Aufgabengebiet eines Schreibers gehörende Ausnahme bei den Lineament-Initialen bildet der

---

<sup>351</sup>Zur Begriffsdefinition siehe **Jakobi-Mirwald 1997**, S. 92.

<sup>352</sup>Zur Begriffsdefinition siehe **Jakobi-Mirwald 1997**, S. 91. Auch dieses Motiv stammt bereits aus dem 13. Jahrhundert (**Scott-Fleming 1989**, S. 52).

dreizeilige Littera Duplex, der in Buch C das erste Responsorium *Immola-bit hedum* zu Fronleichnam einleitet (Abb. 360). In seinem langgestreckten, schmalen Körper, der rot-blau geviert ist, ist in der Mitte eine Ranke ausgespart, die aus dem weitgeöffneten Rachen eines senkrecht nach oben blickenden Hundekopfes mit breiten, langen Schlappohren, kurzer Schnauze und gefletschten Zähnen wächst (Abb. 361). Sie rankt sich in drei Wellen nach oben, wo sie in einer Art Blattkelch endet, aus dem die Halbfigur eines Wilden Mannes mit Narrenkappe hervorschaut, der sich mit seitlich ausgestreckten Armen an je einem emporwachsenden Rankentrieb festhält (Abb. 362). Zwei kleine Bittersüßblüten sitzen an dünnen Stielchen zu beiden Seiten des Hauptastes, der unterhalb des Blattkelches ebenfalls eine kleine Blüte ausbildet, aus der weitere Rankentriebe hervorwachsen.

Obwohl mit verdünnter schwarzer Tinte lediglich die Umrisslinie der Ranke, die beiden Gesichter, das Fell des Wilden Mannes und vereinzelte Schraffuren gezeichnet sind, wirkt die Ranke trotzdem lebendig und zeichnerisch nicht laienhaft, wie man es von Frater Nycolaus eigentlich erwarten würde. Dazu tragen zum einen die Bewegungen des abwechslungsreich gestalteten Blattwerks bei, zum anderen gut beobachtete Details wie die Nase und die Haarlöcher der Hundeschnauze.

Die Unzulänglichkeiten des Zeichners werden jedoch bei der näheren Charakterisierung der Blätter erkennbar: sofern sie überhaupt eine Binnenzeichnung haben, ist diese wahllos mal hier mal dort in Form von groben Strichen als Randschraffur oder als Blattader ausgeführt. Noch kläglicher scheitert der Versuch, sie mit grüner Farbe auszuführen, die wiederum mit der Feder in groben, wirren Strichen aufgetragen ist. Weitere Kleinigkeiten deuten ebenfalls auf die Urhebererschaft Frater Nycolaus hin: die Augen des Wilden Mannes sind wie diejenigen des Gesichtes in der Kadelle (Abb. 308 im Text oben) mit einem Strich und darunter anschließendem Halbkreis gezeichnet; von den wie Schmetterlingsflügel aussehenden Halbpalmetten zeichnet er auch hier eine in das Blattwerk und die beiden freigelassenen kleinen Kreise im roten bzw. blauen Grund der Initiale erinnern an die Vorliebe des Schreibers für dieses Motiv bei seinen Kadellen.

Generell zeigt diese Initiale erneut, dass Frater Nycolaus die Darstellung von Bewegung im zweidimensionalen Raum beherrscht, einer Rankenbewegung in der dritten Dimension jedoch hilflos gegenübersteht. So kommt er mit Sicherheit nicht als Maler einer der Bildinitialen in Frage, wie dies bislang in der Literatur dargestellt worden ist.

Das rot-lila alternierende Besatzornament der Initiale zeigt rechts zunächst die oben beschriebenen wellenförmigen Doppellinien mit Dreiecken, auf denen wieder das Motiv der vier Kästchen mit bauchigem Schnörkel sitzt, das auch die restliche Initiale umgibt.<sup>353</sup> Zahlreiche Vierpunktblüten sitzen dicht am Besatzornament, teilweise sogar in den bauchigen Schnörkeln, wobei dem roten Lineament blaue und grüne Blüten, dem lila Lineament rote und grüne Blüten zugeordnet sind.

---

<sup>353</sup>In der unteren Hälfte des linken Besatzornamentes ist es dabei ausnahmsweise von unten nach oben gezeichnet.

An einem dünnen blauen Fleuronnéestab am linken Textrand reihen sich, rot-blau alternierend, fünfeinhalb langgezogene J-Motive<sup>354</sup> bis zum Ende des Schriftspiegels untereinander, die in je drei flache Dreiecke untergliedert sind. Die rote, zwischen Fleuronnéestab und J-Motiven verlaufende, konturbegleitende Linie biegt am Ende eines jeden J-Motives nach links um zu einer Fibrille, mit langem, nach unten geneigten Faden.

Nicht unwesentlich zum Erscheinungsbild der Initiale tragen sechsteilige Fadenfontänen bei, die dort, wo es genug Platz gibt, von den Querbalken des „l“s und der Mitte der Initiale wegstieben, zu beiden Seiten begleitet von den vier Kästchen mit bauchigem Schnörkel und in der Mitte von dem arkadenförmigen Besatzmotiv.

Im Vergleich zu den Fleuronné-Initialen des Anonymus wirken jene des Frater Nycolaus einerseits klarer durch das schnörkellosere Lineament, andererseits aber auch expressiver und unruhiger durch die weitschweifigen, sich in viele Richtungen ausbreitenden Fadenausläufer. Zu diesem Eindruck tragen auch kleinere Unregelmäßigkeiten wie zusätzliche Linien zwischen den Blattreihen bei (Abb. 341). Die zur Sprunghaftigkeit neigende Arbeitsweise Frater Nycolaus' ist uns schon auf dem Widmungsblatt begegnet, wo er einen Stifternamen innerhalb von nur drei Zeilen auf unterschiedliche Weise geschrieben und zwei verschiedene Schreibweisen für den Buchstaben „s“ benutzt hat. Dieser Spontaneität ist wohl auch der einzig größere Fehler zuzuschreiben, bei dem Frater Nycolaus statt einer F-Lombarde, mit der das Wort *Fontem* beginnen müsste, ein „C“ geschrieben hat, das dann von anderer Hand mit dünnem schwarzem Federstrich durchgestrichen und ungeschickt durch ein krakeliges kleineres F rechts daneben korrigiert worden ist (Abb. 363).<sup>355</sup> Sein eckiges Hauptmotiv verrät den eingefleischten Schreiber, der auch im Zeichnerischen weiterschreibt und mit dieser Lineamentform eine originelle Ausdrucksform gefunden hat.

---

<sup>354</sup>Zur Begriffsdefinition siehe **Valentine 1965**, S. 49.

<sup>355</sup>Teilweise ist das C auch mit einem Federmesser wegradiert.

## Ornamentale Deckfarbeninitialen

Außer den Bildinitialen sind noch 5 mehrzeilige und 48 einzeilige Deckfarbeninitialen mit Blatt- oder Rankenausläufern von meist ausgezeichnete Qualität erhalten, die bis auf eine stilistisch andersartige Ausnahme in Buch D jene Lagen der Bücher A und E schmücken, die vom Anonymus geschrieben sind, weshalb es naheliegend ist, ihn als Maler in Betracht zu ziehen.

Während die Buchstabenkörper dieser Initialen gleich welcher Größe in Deckfarben gemalt sind, gibt es bei der Gestaltung der Binnenfelder zwei Varianten: zum einen Mustergründe, die teilweise nach den Vorlagen des GMB gearbeitet sind, zum anderen Fleuronné, wie es auch bei den einfachen Lombarden des Anonymus vorkommt.

Zunächst sollen die einzeiligen Deckfarbeninitialen mit Fleuronné beschrieben werden, da eines ihrer Motive in den großen Mustergrundinitialen wieder aufgenommen wird. Diese werden im Anschluss gemeinsam mit ihren einzeiligen Pendants beschrieben und in einem weiteren Kapitel auf ihren Zusammenhang mit den Musterbüchern untersucht.

### Einzeilige Deckfarbeninitialen mit Fleuronné

Bei der größten Gruppe einzeiliger Deckfarbeninitialen handelt es sich um eine prachtvolle Variante der mit Fleuronné umspinnenen Lombarden des Anonymus, bei denen der Lombardkörper diesmal in unterschiedlichen Deckfarben ausgeführt ist und über einen Nodus in farbige Blätter mit Goldpollen ausläuft (Abb. 364). Dabei bedient sich der Maler einer recht umfangreichen, milchig-hellen Farbpalette, wie sie auch im Göttinger Musterbuch verwendet wird: den Haupttönen Rot (Zinnober) und Blau (Azurit) werden Hellrosa, Gelb-Grün, Mauve (Rotholz oder Tornisal), Blau-Grün (Kupfergrün, Malachit) und Blau-Grau sowie vereinzelt Orange (Mennige), Gelb (Bleigelb) und ein goldschimmernder Ockerton<sup>356</sup> zur Seite gestellt. Singulär ist ein hell glänzendes Goldblatt, das mit Pinselgold direkt auf das Pergament gemalt wurde (Abb. 365). Die teilweise ebenfalls goldenen Nodi und die Goldpollen dagegen sind aus Blattgold und liegen auf einem deutlich erhabenen Kreidegrund.

Wie bereits erwähnt, hat der Schreiber für diese 18 Initialen in Buch A<sup>357</sup> und 16 in Buch E, die wichtige Antiphonen und Responsorien einleiten,<sup>358</sup> mehr Platz freigelassen, als für die einfachen Lombarden, wodurch sie eine bewusst geplante Zwischenstufe im Dekorationsschema bilden.

Die Kontur der **Buchstabenkörper** ist mit dünnen Leisten angegeben, die in der Mitte teilweise farbig gehöht sind.<sup>359</sup> Die Mehrzahl ist in Camaieu-Technik mit den schon von den Drôlerie-Initialen bekannten geometrischen Mustern, Ranken oder Tieren gefüllt, wobei der

<sup>356</sup>Buch A, fol. 102v und 247r sowie Buch E, fol. 379v und 410v.

<sup>357</sup>Sie beginnen hier ab fol. 60 mit dem Weihnachtstag.

<sup>358</sup>In der Mehrzahl handelt es sich um die Antiphonen zur Laudes.

<sup>359</sup>Generell bestehen die Lichter aus dem gleichen, mit Weiß aufgehellten Farbton, wobei Rot teilweise auch mit Orange (Buch A, fol. 108r, 253v, 270r und Buch E, fol. 397) und Hellgrün auch mit Gelb (Buch A, fol. 98r und Buch E, fol. 406r) gehöht wird.

Maler auch hier wieder eine Vorliebe zeigt für Zimbeln (Abb. 366 und 367), Stufenband (Abb. 368) und Banderolen (Abb. 369), die sich um einen dünnen, manchmal andersfarbigen Stab winden. Ergänzt wird dieses Repertoire mit Endlosblättern (Abb. 370), Halbblättern und Halbpalmetten sowie einer Ranke mit 5-blättrigen Blüten (Abb. 371).

Die dargestellten Tiere sind oft senkrecht zwischen die Leisten der engen Buchstabenschäfte gezwängt, und haben meist aus Platzgründen keine Schwänze. Lediglich einen hat der Maler dargestellt und zum Ausläufer der Initiale werden lassen (Abb. 372). Bemerkenswert ist auch ein zähnefletschendes, windhundartiges Tier mit scharfen weißen Krallen, das sich in Camaieu-Technik kaum erkennbar im Querbalken einer roten „S“-Initiale zum Sprung duckt (Abb. 373).

Außer den Camaieu-Initialen gibt es fünf weitere, bei denen die gleichen Motive in ein oder zwei zusätzlichen Farbtönen das Innenfeld des Buchstabenstamms schmücken.

Bei drei anderen sind die Motive, darunter drei Tiere beim Dreikönigsfest (Abb. 374), nur gezeichnet und laviert, wie bei den Drôlerie-Initialen, was eine eher ungewöhnliche Kombination von Maltechniken darstellt, die bei der noch zu besprechenden Auferstehungsinitiale des Einzelblattes jedoch noch einmal wiederkehrt.

Meist verwendet der Maler mehrere Motive in einer Initiale, die er bisweilen phantasievoll miteinander verknüpft: so wachsen aus Tauenden Akanthusblätter (Abb. 395) oder ein abnickender Banderolenstab wird zum Buchstabenkörper (Abb. 375). Wie bei den Drôlerie-Initialen diamantiert der Maler auch hier einen Initialstamm, wobei wiederum je nach Deutung des Lichteinfalls Pyramiden auf dem Pergament zu sitzen scheinen oder in die Blatattiefe hineinragen (Abb. 376).

Die meisten **Binnenfelder** bergen in der Mitte ein Medaillon, das mit einer äußerst dünnen Doppellinie abgegrenzt ist und die bekannten Motive der Drôlerie-Initialen zeigt, die meist noch mit einem Ring aus Arkadenbögen umfasst sind: plastische Zimbeln (Abb. 377), Tiere (Abb. 378), eine Burg (Abb. 379), ein Vierpaßmaßwerk an Weihnachten (Abb. 364),<sup>360</sup> Blüten (Abb. 380) oder Diamantquader (Abb. 381). Auch hier variiert der Zeichner: ein Zimbelpaar erhält je einen zusätzlichen Ring (Abb. 382) und bei zwei Initialen sind die Medaillons durch rautenförmige Flächen ersetzt und mit Diamantquader oder Arkaden (Abb. 383) gefüllt.

Das Licht fällt wie bei den Drôlerie-Initialen wieder oft von unten auf die plastisch dargestellten Motive.

Bis auf zwei Ausnahmen sind alle Medaillons nur gezeichnet und laviert, wodurch der Zeichner geschickt das Hauptaugenmerk des Betrachters beim Buchstaben belässt.

Um diese Initialen zusätzlich noch von ihren einfacheren einzeiligen Pendants abzuheben, haben sie deckfarbene **Blattausläufer** mit Goldpollen, die dem Stil der zweiten Gruppe der bei den Mustergrundinitialen verwendeten Ranken entsprechen, die im nächsten Kapitel ausführlich beschrieben werden. Sie haben die Form eines

---

<sup>360</sup> Auch in das Fleuronné der zweiten Deckfarben-Initiale am Fuß der Seite hat Anonymus einen winzigen Vierpaß gezeichnet.

Endlosblattes, das hier zwei- oder dreimal umschlägt, dabei jeweils die Farbe wechselt und sich verkürzt. Auch die Anzahl der seitlichen Blattlappen verringert sich mit jedem Umschlag.

Bei den meisten Initialen nehmen je zwei Blätter ihren Ausgang an ein bis zwei Nodi und erstrecken sich von dort über ein- bis anderthalb Systeme am Seiten- bzw. Bundsteg entlang nach oben und unten. Bei drei „S“-Initialen am Textanfang der Seite schwingen die Blätter sich auch vom rechten Initialablauf über den Kopfsteg (Abb. 384) und umgekehrt lässt der Maler die Cauda zweier „Q“s, die am Beginn der letzten Textzeile stehen, zunächst ein Stück unter dem Schriftspiegel entlang wachsen und dann in Nodus und Blattausläufer enden, wobei sich einmal ein zähnefletschendes Mischwesen in ein gebogenes Blatt duckt (Abb. 385).

Auch hier variiert der Maler wieder die Formen, so dass kaum ein Blattausläufer dem anderen gleicht: manche Initialen hebt er durch fleischigere und weiter ausgreifende Blattlappen hervor (Abb. 384), variiert die Rankenbewegungen mit weiteren oder engeren Umschlägen oder setzt die Blätter ohne Nodus direkt an die Initiale (Abb. 378), beziehungsweise schickt ihnen unterschiedlich lange Stiele voraus, von denen bisweilen ein einzelnes Blatt abzweigt. Individuell verteilt er auch die nachträglich mit Tinte gezeichneten Fadenranken mit Fibrillen, Goldpunkten oder Dreipunktblüten an den Blattausläufern (Abb. 387).

Noch variantenreicher geht der Maler mit den Farben um. Meist nimmt er zwar die Farben der Buchstabenkörper in den Blattausläufern auf und alterniert sie mit weiteren Tönen - wobei er die Farbkombinationen Rot-Blau und Rosa-Gelbgrün für die Vorder- und Rückseiten der Blätter bevorzugt - hellt dann aber zum Beispiel zwei dieser Farben auf, wenn sie am Ende des Blattausläufers noch einmal wiederkehren (Abb. 388) oder fügt einen Nodus ein und ändert danach die Farbe des Blattausläufers (Abb. 389, hier wieder mit dem Goldblatt).

Gerne wählt er für die Blattausläufer aber auch komplett andere Farben als beim Buchstabenkörper (Abb. 390), malt den jeweiligen Nodus in der Farbe des gegenüberliegenden Blattausläufers oder setzt einen Akzent mit einer anderen Farbe, was er besonders wirksam mit einem kleinen, kräftig blauen Nodus bei einem fast monochrom wirkenden, rosa-goldenen<sup>361</sup> „I“ erreicht hat (Abb. 391). Apart wirken auch einzelne Blätter mit nur einem Umschlag, deren kleiner letzter Lappen eine neue Farbe zeigt (Abb. 386, 392 und 393).

Alle Deckfarben-Lombarden sind wie ihre einfachen Pendants mit dem **Fleurronné** des Anonymus umgeben und sporadisch mittels einer rechteckigen Doppellinie gerahmt. Allerdings ist das Fleurronné hier oft etwas aufwändiger gestaltet, indem es Rot und Lila geviert wurde (Abb. 394).<sup>362</sup> Obwohl diese Aufteilung eine symmetrische Behandlung des Filigrans geradezu herausfordert, schematisiert der Anonymus nur selten sondern teilt die Flächen weiterhin frei ein, wobei der verbliebene Platz ihm oft keinen großen Spielraum lässt.

---

<sup>361</sup>Es handelt sich wahrscheinlich um *aurum musicum*.

<sup>362</sup>Auch hier variiert der Maler mit einem vierfach gebalkten (Buch A, fol. 187v) und einem gespaltenen (Buch A, fol. 173v) Fleurronnégrund.

Wiederum sporadisch füllt er auch hier einzelne Knospen mit bisweilen farbigen Kernen oder fügt Teppichfransen an das Besatzfleuronnée (Abb. 395).

Teilweise abgewandelt hat er auch die **Rahmen**, die er mit dünnen Deckfarbenleisten malt. Dabei fügen sich mauve- und rosafarbene Rahmen dezent in das Fleuronnée ein (Abb. 396), während andere in kräftigeren Farbtönen die Rahmen stärker betonen (Abb. 397), auch wenn sie bei den „E“-Initialen den Buchstaben an nur drei Seiten umgeben (Abb. 398), da die jeweils rechte Seite von einer das „E“ üblicherweise schließenden, andersfarbigen Leiste gebildet wird. Alle Rahmen sind trotz ihrer geringen Größe mit einer helleren und einer dunkleren Leiste plastisch dargestellt, wobei der Maler meist die dunkleren Leisten über die helleren legt und so auch hier den natürlichen Lichteinfall von oben umkehrt.

Auch bei diesen Initialen bezieht der Maler sich teilweise, wie bei den entsprechenden Beispielen erwähnt, wieder auf den Inhalt der sich anschließenden Textabschnitte.

Die harmonische Art, mit der hier Deckfarbenmalerei und Fleuronnée miteinander verbunden sind, deutet darauf hin, dass sie aus einer Hand stammen, wofür auch das mit Tinte ausgeführte Fadenwerk der Blattausläufer spricht. Da nicht nur das Fleuronnée auf den Anonymus hinweist, sondern auch alle hier verwendeten Schmuckmotive wie Tau, Stufenband, Banderolen, Tier- und Fabelwesen, Diamantierung, Zimbeln, Palmblätter, Endlosblätter, Vierpass und Architektur in gleicher Gestaltungsweise bei den Figuren-Kadellen auftauchen, die ebenfalls der Hand des Anonymus zugewiesen werden konnten, zeigt sich nun, dass dieser Mann nicht nur Schreiber und Zeichner war, sondern auch mit Deckfarben hervorragend umzugehen vermochte. Seine Eigenart, nicht nach einem festen Schema zu arbeiten, sondern immer wieder zu variieren, zeigt sich auch darin, wie er die von ihm beherrschten Techniken miteinander verknüpft und so plastische und flächige Dekorationselemente vereint. Diese Vielgestaltigkeit, unterstützt durch den Kontrast der kräftigen Deckfarben zu den blassen Lavierungen, führt bisweilen zu einer fast manieristischen Wirkung (Abb. 399).

Wie alle Arbeiten des Anonymus zeichnen sich auch diese Initialen durch eine konstant hohe Qualität aus, die neben den heute noch hervorragend erhaltenen Farben in der handwerklichen Geschicklichkeit und der koloristischen Beweglichkeit ihres Schöpfers begründet liegt. Als akkurat auf kleinster Fläche arbeitendem Maler werden wir ihm auch im nächsten Kapitel wieder begegnen.



## Mustergrundinitialen

Die zweite Gruppe von Deckfarbeninitialen umfasst 14 einzeilige und fünf zweizeilige Mustergrundinitialen, die von bis zu vierseitigen Ranken begleitet werden. Sie befinden sich wiederum bis auf eine Ausnahme in den Büchern A und E, wobei die einzeiligen Mustergrundinitialen hauptsächlich im ersten Viertel von Buch A vorkommen.<sup>363</sup> Lediglich drei erscheinen in Buch E, dort wiederum im ersten Viertel.<sup>364</sup> Dagegen befinden sich vier der heute noch erhaltenen zweizeiligen Mustergrundinitialen in Buch E; eine fünfte in Buch D stammt von anderer Hand. Von den aus Buch A herausgeschnittenen Blättern müssen mindestens drei weitere Mustergrundinitialen getragen haben, wovon Abdrücke auf den gegenüberliegenden Seiten künden.<sup>365</sup>

Mit einer Größe von bis zu 12 x 15 cm erstrecken sich die fünf großen Mustergrundinitialen (Abb. 400 bis Abb. 404) über zwei der sechs (Buch D: acht) Systeme und können so gleichwertig mit den Bildinitialen zum primären Initialschmuck gerechnet werden. Da ihre sehr aufwändige Gestaltung sicherlich ebensoviel Zeit in Anspruch genommen hat, wie eine entsprechend große Bildinitiale, und deutlich mehr Gold bei ihrer Herstellung verwendet wurde, handelt es sich hier nicht um zweitrangige Initialen; vielmehr ist ihre Bilderlosigkeit inhaltlich bedingt: vier der Initialen befinden sich im *Sanktorale*, wo sie die Textanfänge wichtiger Antiphonen oder Responsorien der Feste des hl. Andreas (2x), des Hohen Liedes und Maria Lichtmess einleiten, die fünfte in Buch D steht zu Beginn des 2. Sonntags im August. Sie stehen also weder einem der großen Kirchenfeste voran, noch handelt es sich bei diesen Texten um allgemein ikonographisch beliebte Themen, weswegen sie wahrscheinlich mit einer zwar kostbaren, jedoch bilderlosen Mustergrundinitiale hervorgehoben worden sind.<sup>366</sup>

Die einzeiligen Mustergrundinitialen gehören wie bereits erläutert zur Zwischenstufe im Dekorationssystem und zeigen, wie prachtvoll und kostspielig die Ausstattung des Antiphonars in den ersten beiden Bänden angelegt war.

Im folgenden sollen zunächst die zweizeiligen Initialen mit ihren verschiedenen Mustergründen beschrieben werden, danach die einzeiligen Initialen und schließlich die beiden Rankenarten, die sie begleiten. Die hieraus resultierenden Verbindungen zum Göttinger Musterbuch werden dann in dem darauffolgenden Kapitel erörtert.

Die lombardenförmigen **Buchstabenkörper** der großen Initialen sind in Deckfarben vor Goldgrund gesetzt und ihre Innenfelder mit je einem anderen Motiv gefüllt: an prominenter Stelle, auf der ersten Seite von Buch E, setzt der Anonymus sein Zimbelmotiv als unübersehbares Erkennungszeichen in den Buchstabenstamm (Abb.

<sup>363</sup>Fol. 16v, 23v, 31r, 44r, 48v, 56v, 70r, 72r, 76r.

<sup>364</sup>Fol. 295v, 308r und 344r.

<sup>365</sup>Siehe Katalog.

<sup>366</sup>Ob Sanktorale-Illuminierungen tendenziell eher bilderlos sind, wird erst durch eine übergreifende Untersuchung liturgischer Handschriften geklärt werden können. In einem Offiziums-Antiphonar aus der Mitte des 14. Jahrhunderts beispielsweise ist der 2. Sonntag im August mit einer Bildinitiale hervorgehoben, die David mit zum Himmel erhobener Hand zeigt (Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Codex 267).

405), hinter dem das Innenfeld in die Tiefe weicht. Drei weitere zeigen in Camaieu-Technik gemalte, breitlappige Endlosblätter (Abb. 406 und 407) im Stil des GMBs (Abb. 408), die im dritten Beispiel (Abb. 409) von einer eleganten Maske ausgehen, deren Stirn sich ebenfalls geschickt in eine Blattranke verwandelt und in deren Mund die gepunktete Mittelrispe der Blätter die Gestalt von Zähnen „mündet“.<sup>367</sup> Der rechte Stamm dieser Initiale zeigt ein weiteres, leicht abgewandeltes Motiv aus den Beispielen des GMBs.

Das Innenfeld der vierten Initiale zeigt zwei schmalere bunte Blätter auf Tintengrund (!) (Abb. 410), die sich - in zwei Richtungen auseinanderstrebend - um einen roten Stab drehen und farbig umschlagen

Alle Motive sind auf die gleiche Art plastisch gestaltet: auf den vergleichsweise hellen Grundton wird Licht als konturbegleitende Linie aufgelegt und mit kurzen Strichen quer dazu in die Fläche hineingetragen, was bei den verschatteten Teilen entsprechend umgekehrt mit dunkleren Farbtönen geschieht.

Der schmale goldene **Außengrund** umläuft in bisweilen gezackter Kontur den Buchstaben und legt sich bei drei Initialen „in Form einer Dornblattrossette“<sup>368</sup> um die Ausläufer. Teilweise ergänzt er die Initialen auf der rechten Seite zum Rechteck, was durch einen fragmentarisch angedeuteten Rahmen aus schwarzer Tinte unterstrichen wird. Solch gezackte Goldgründe sind weitverbreitet und finden sich einerseits schon in einem Graduale um 1360 aus Köln (Abb. 411),<sup>369</sup> andererseits noch bei zahlreichen großen Bildinitialen im Stundenbuch der Maria von Burgund aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts sowie in anderen Handschriften aus der Musterbuchgruppe.<sup>370</sup> Besonderes Kennzeichen hier sind fibrillenartige Staubfäden an den nach außen gerichteten Spitzen und eine teilweise noch sichtbare, hellgelbe Parallellinie zum angedeuteten Rahmen.

Die **Mustergründe** in den Binnenfeldern zeigen drei der vier verschiedenen Feldungen, die in den Musterbüchern aus Göttingen und Berlin beschrieben sind, wobei der Maler eine Vorliebe für die erste Feldung mit „Röschen“ und „Sparren“- Gitter hat (Abb. 412),<sup>371</sup> die auch im GMB mit den meisten Illuminierungsbeispielen bevorzugt behandelt wird (Abb. 413). Diese Mustergründe des Antiphonars stimmen bis ins Detail mit der Vorlage im GMB überein, ebenso wie jene der dritten Feldung (Abb. 414 und 415), wo lediglich die Röschen im Musterbuch mit wenigen Strichen mehr gestaltet sind, während der Maler des Antiphonars sie genau so gestaltet, wie jene der ersten Feldung. Bei der vierten Feldung (Abb. 416 und 417) hält der Maler sich wie vorgeschrieben an die

---

<sup>367</sup> Dieses noch lange beliebte Motiv malt in ganz ähnlicher Art der in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts nachgewiesene Salzburger Buchkünstler Ulrich Schreier in die Innenfelder seiner Initialen. Vgl. Salzburg, UB, M II 17, fol. 25r, M II 20, fol. 14r, M II 316, fol. 85r und 178r und W III 38, fol. 4v. Siehe **Schuller-Juckes 2009**, S. 79ff.

<sup>368</sup> **Saurma-Jeltsch 2001**, S. 117.

<sup>369</sup> Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Hs.1150, fol. 222v, abgebildet in **Köln 1998**, S. 453, Abb. 90.

<sup>370</sup> Beispielsweise in einem Missale aus Frankfurt a.M., StaUB, Ms.Barth.31, fol.10.

<sup>371</sup> GMB, Anleitung zur ersten Feldung, im Folgenden zitiert nach **Lehmann-Haupt 1972**. Die zweite Feldung mit den jeweils zu fünf angeordneten Karos mit Blüten fehlt.

Anweisung, „in das Rot weisse Tüpfel“ und „in das Blau rote Tüpfel“ zu setzen, ändert jedoch die Rautenform der Feldung in Quadrate.

Auch die Initiale in Band D (Abb. 418) folgt den Vorgaben für die erste Feldung, allerdings sitzen hier die Röschen etwas weniger tief in den Ecken der Quadrate und das Binnenfeld ist deutlich stärker abgenutzt, was auf die Verwendung schlecht angerührter Farben hindeuten könnte. Da sowohl die Fibrillen am gezackten Außengrund als auch die Umfahung des Initialkörpers mit schwarzer Tinte fehlen und die Camaieu-Ranke mit längeren, parallelen Strichen schattiert ist, scheint hier wohl eine andere Hand am Werk gewesen zu sein. Wie bei der Mustergrundinitiale zu Beginn von Buch E ist die Initiale nur auf der rechten Seite mit einem breiten goldenen Feld zum Quadrat ergänzt worden, was hier jedoch ungeschickt wirkt, weil die beiden Dornblattrosetten als optisches Gegengewicht auf der linken Seite zu gering wiegen.<sup>372</sup> Die Blätter der begleitenden Stabranke an Bund- und dem halben Kopfsteg (Abb. 400 und 419) zeigen die gleichen, sorgsam parallel gezogenen und dadurch unlebendig wirkenden Verschattungen wie die Camaieu-Ranke und stammen somit vom gleichen Maler, der den Stabranken-Stil mit dem Ineinandergreifen von Vorder- und Rückseiten der Blätter nicht verstanden hat (Abb. 420): zum einen wählt er für jedes Blatt eine neue Farbe und erschwert so die Sinnestäuschung wesentlich, zumal er auch bei den Helligkeitswerten der Farben keinen Unterschied macht und so teilweise dem Betrachter näherstehende Blattvorderseiten dunkle Farben haben und tiefer liegende Blattrückseiten helle Farben. Zum anderen setzt er jedes Blatt in der gleichen Art an das vorangehende, ohne zu beachten, dass nicht das neue Blatt das alte überlappt, sondern das vordere das hintere.

Ungewöhnlich, und an keiner anderen Stelle des Antiphonars zu finden, ist auch die zweimalige Unterbrechung der Ranke (Abb. 421), deren Gestaltung ebenfalls eine schwächere Hand verrät: obwohl die Blatt-Bänderolen sich jeweils nach unten winden - was der Maler wohl bei den Ranken der anderen Maler abgeschaut hat - schließen die beiden unterschiedlich langen Stücke oben mit einer stilisierten Blüte ab, und so entsteht eine Gegenbewegung, die dadurch noch absurder wird, dass das kurze Stück des unteren Goldstabes scheinbar aus einem gemalten Loch „herauswächst“.

Bei der von der Initiale nach oben wachsenden Ranke fehlt der Goldstab und jener am Fuß des Blattes ist unerklärlicherweise bis auf das erste Stück mit Gelb übermalt.

Äußerst wichtig für die Entstehungsgeschichte des Antiphonars ist der Abdruck, den diese Initiale auf dem gegenüberliegenden Blatt hinterlassen hat (Abb. 422): wie zu Beginn von Band A hat die Tintenkontur, die den goldenen Außengrund umfasst, genau gegenüber abgefärbt, was wiederum nur bedeuten kann, dass die Handschrift schon gebunden war, als dies gemalt wurde. Es könnte darauf hindeuten, dass die Bände nicht jeweils in einem Zuge geschrieben und illuminiert worden sind, sondern dass die Fratres die Bücher rasch binden ließen, um sie möglichst bald benutzen zu können, während die Illuminierungen *peu á peu*

---

<sup>372</sup>Oben links wurde darüberhinaus ein eigentlich grünes Feld mit Orange ausgemalt.

immer dann, wenn ein klostereigener Maler zugegen war oder ein Wandermaler seine Dienste anbot, in den zuletzt fertig gewordenen Band gemalt wurden.<sup>373</sup>

Ein stilistisch uneinheitliches Bild ergibt sich auch für die 14 **einzeiligen Initialen**, die teilweise von deutlich schlechterer Qualität sind, woraus man schließen kann, dass hier Schüler beteiligt waren. Sieben Initialen sind nach den Vorbildern des GMBs gestaltet und ähneln teilweise den großen Mustergrundinitialen so sehr, dass sie wohl vom gleichen Maler stammen. Ebenfalls wie direkt aus dem GMB (Abb. 423) kopiert wirken die breitlappigen Blattranken zweier „I“-Initialen (Abb. 424 und 425),<sup>374</sup> deren eine umgekehrt aus einem goldenen Buchstabenschaft mit blauem Außengrund besteht, der mit winzigen, weiß umfassten roten Punkten geschmückt ist.

Große Ähnlichkeit in Gestalt und Farbe mit der rechten Stammfüllung der letzten großen Mustergrundinitialen haben die eichenblattähnlichen Camaieu-Friese eines „h“s (Abb. 426), das auch die gleichen goldenen Dornblattrosetten um die Ausläufer trägt.

Die Initialfüllungen anderer Initialen (Abb. 427 und 428) zeigen ebenfalls Formen des GMBs bis hin zu den kleinen sphärischen Dreiecken am Rand. Obwohl es auf den ersten Blick kaum auffällt, ist das zweite Beispiel ohne erkennbare Ordnung gestaltet: die farbigen Röschenquadrate sind wahllos verstreut und auch das Sparrengitter hält nicht die vorgeschriebene Form ein.<sup>375</sup> Dies und die weniger ausgeformten Röschenblätter zeigen, dass hier eine andere Hand gearbeitet hat, vielleicht der Meisterschüler desjenigen, der die großen Mustergrundinitialen malte.

Deutlich grober hat ein weiterer Maler die restlichen sechs Initialen gestaltet, die goldene Buchstaben vor farbigen Außengründen zeigen (Abb. 429). Sie sind in den dunkleren Farbtönen aus dem Spektrum der Musterbuch-Ranken gemalt: mattes Dunkeloliv, fast bräunliches Dunkelmauve, Orange und Blau. Die Außengründe füllen ungelenke, flaumfederartige Verästelungen, die einmal auch im Binnenfeld erscheinen (Abb. 430). Bei den übrigen Initialen wird mit einem quadratischen oder rautenförmigen Gitter aus Doppellinien, die wieder mit kleinen, teils geordneten Verästelungen gefüllt sind, versucht, die Mustergründe zu imitieren (Abb. 431 und 432).

Eine ganz ähnliche Zusammensetzung von Bildhintergründen findet sich auch in einem französischen Titus Livius aus Paris um 1410, der neben kunstvollen goldenen Mustergründen auch jenes Gitter aus Doppellinien mit unbeholfenen Verästelungen zeigt (Abb. 433).<sup>376</sup>

Über eine Initiale scheint nachträglich gewischt worden zu sein, wobei ihr blauer Außengrund verschmiert wurde und das blaue Gitter im Binnengrund nur noch an wenigen Stellen sichtbar geblieben ist (Abb. 434).

---

<sup>373</sup>Siehe hierzu auch S. 227ff.

<sup>374</sup>Diese „I“-Initialen ziehen sich links vom Schriftspiegel über mehrere Systeme hinunter, gehören aber von ihrer Art zum einzeiligen Initialschmuck.

<sup>375</sup>Wie wenig diese Unregelmäßigkeiten auffallen, zeigt die Dissertation von Höhle, in der sie diese Initiale beschreibt, ohne die zahlreichen Fehler zu bemerken (**Höhle 1984**, S. 208).

<sup>376</sup>Titus Livius, *Ab urbe condita*, London, BL, Lansdowne 1178, fol. 19.

Deutlich besser gelungen ist ein Binnenfeld mit weißen Fadenranken (Abb. 435), das vielleicht wieder vom Meisterschüler stammt.

Eine weitere, herausgeschnittene Initiale (Abb. 436) gibt Rätsel auf, da hier ein „I“ gestanden hat (*In illa die*), das mehr Platz benötigt, als die anderthalb herausgeschnittenen Systeme. Es ist die erste dieser einzeiligen Mustergrundinitialen auf fol. 16v von Buch A, die ebenso, wie die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Deckfarbeninitialen mit Fleuronné, meist zu Beginn der ersten Antiphon der Laudes stehen.

Die Verteilung der verschiedenen Initialarten und Hände in Buch A und den vom Anonymus geschriebenen Lagen von Buch E lässt bis auf eine leichte Häufung der einzeiligen Mustergrundinitialen zu Beginn von Buch A kein Schema erkennen.

An alle Initialen schließt sich Rankenwerk an - einseitig bei den einzeiligen Initialen, bis zu vierseitig bei den Zweizeiligen - das in zwei unterschiedlichen Ausformungen vorkommt (zum folgenden siehe auch 402 und 404). Der **erste Rankentypus**, der am häufigsten vorkommt, zeigt Ranken im Stil des GMBs (Abb. 437): wenig elegante Endlosblätter aus fleischigen, unterschiedlich großen Akanthusblättern mit gepunkteter Mittelrispe, die sich nur durch Umschlagen ihrer farblich verschiedenen Vorder- und Rückseite um einen Stab herum entwickelt.

Sie ist hier abschnittsweise in den zwei der drei Farbkombinationen gestaltet, die im GMB vorgeschlagen werden: es alternieren blau-orange Rankenabschnitte mit Grün-Roten, wobei das Karmesinrot des GMB hier zu einem milchigen Mauve abgeändert ist und das im GMB ebenfalls gezeigte Purpur fehlt. Die Stäbe nehmen einen der beiden Farbtöne der sie umgebenden Blätter auf. Lediglich am oberen und unteren Ende der Seite schwingen zwei Blätter frei zu den Seiten aus. Das Formenrepertoire des GMB erweitert der Maler um ein seitlich gesehenes Hüllblatt (Abb. 438), das einmal den Anfang einer Ranke umschließt.<sup>377</sup> Außerdem füllt er die freibleibenden Flächen zwischen Endlosblatt und Stab mit Gold, was ihrem raumgreifenden Drehen entgegenwirkt und sie wieder in die Fläche zurückführt.

Um die optische Illusion einer sich drehenden Ranke hervorzurufen, müsste die gepunktete Mittelrispe eine gedachte Wellenlinie bilden, was im Antiphonar jedoch beim Umschlag von vorne nach hinten durch zu starkes Überlappen der Blätter nicht der Fall ist. Genau die gleiche, noch dem Flächigen verhaftete Auffassung findet sich auch bei der grün-roten Stabranke der Musterbuchbeispiele wieder (Abb. 439), bei der zudem noch der Fehler gemacht wurde, dass beim Umschlag von vorne nach hinten nicht das obere Blatt das hintere überlappt, was den Anschein der Drehbewegung deutlich stört. Interessanterweise sind sowohl die Stabranke daneben, als auch die Dritte im GMB gezeigte (Abb. 440)<sup>378</sup>, die die gleiche Drehrichtung hat, korrekt gemalt.

---

<sup>377</sup>Buch A, fol. 31r.

<sup>378</sup>Hier ist allerdings der zweite Übergang von vorne nach hinten unklar, da ein Lappen des rückwärts umschlagenden Blattes hinter dem Stab liegt.

Ein bezeichnendes Merkmal der GMB-Ranken des Antiphonars ist die Art ihrer Verschattung (Abb. 441), die sie geringfügig von jenen des Musterbuches unterscheidet, was im nächsten Kapitel ein wichtiges Indiz bei der Händescheidung spielen wird. Die durch die Mittelrispe in eine hellere und eine dunklere Hälfte aufgeteilten Blätter sind auf der Lichtseite von einer konturbegleitenden, je nach Farbe der Blätter weißen oder gelben Linie mit unregelmäßigen, kurzen Strichen aufgehell. Umgekehrt sind die dunkleren Blatthälften verschattet, wobei sich hier die dunkleren Strichelungen über die ganze Blatthälfte erstrecken und auch noch ein Stück jenseits der Mittelrispe verschatten, so dass diese erhöht erscheint. Bei kleineren Blättern begnügt sich der Maler an dieser Stelle mit einem Strich parallel zur Mittelrispe. Im Unterschied zu den Beispielen im GMB bleibt bei den Antiphonarranken auf der helleren Blattseite eine Fläche zwischen den Verschattungen der Mittelrispe und den Randlichtern frei von Strichelungen. Hingegen treten die bei den Stabranken des GMB zweimal an den Blattenden erscheinenden Augen auch an wenigen Stellen im Antiphonar auf (Abb. 442).

Die frei schwingenden Endranken wachsen aus halbrunden, goldenen **Körbchen** hervor, die auch die Stabranken in Farbabschnitte gliedern, aus denen die nächste Ranke hervowächst. Sie sind wie jene im GMB mit einer schwarzen Linie konturiert und von zwei Querlinien unterteilt. Ihre manchmal hochgezogenen Ecken finden sich auch in den unterschiedlichen Ausführungen des GMB. Wenige Male variiert der Maler: bei den Ranken der vierten großen Mustergrundinitiale malt er die Körbchen bunt in den Farben der vorangegangenen(!) Ranke und färbt zusätzlich den Stab einer grün-mauven Ranke blau. Ebenfalls dort und bei den Ranken zweier einzeiliger Mustergrundinitialen gibt er den Körbchen an den Enden der Ranken die Farben der beiden daraus hervowachsenden Blätter (Abb. 443 und 444).<sup>379</sup>

Von den Ranken der zweiten großen Mustergrundinitiale wachsen darüber hinaus noch Dornblattäste (Abb. 445), die meist in drei goldenen Blättern oder Fruchtständen enden. Die Äste sind reichlich mit jenen fibrillenartigen Staubfäden überzogen, die bisweilen auch an den Außenrändern der Mustergrundinitialen sitzen.

Jeweils zwei der ein- und zweizeiligen Mustergrundinitialen tragen jene Ranken, deren Blätter auch bei den Deckfarbeninitialen mit Fleuronné anzutreffen sind und bei einer Bildinitiale wiederkehren. Dieser luftigere **zweite Rankentypus** (Abb. 401 und 403) besteht aus blattbesetzten schlanken Stielen, die sich in großen, abgeflachten Wellenbewegungen um den Schriftspiegel ausbreiten oder aus Endlosblättern, die stückweise um farbige Stäbe wachsen. Die schlanken, oft zurückgebogenen Blätter mit Mittelrispe bestehen aus zwei oder drei kurzen, leicht stachlig wirkenden, gegenständigen Lappen und enden in vor- und zurückschwenkenden Blattspitzen, die bisweilen um Zweige und Blätter greifen (Abb. 446 und 447). Manche tragen Augen und viele Goldpunkte, die meist paarweise in den Blattwickeln sitzen. Wie die GMB-Ranken erscheinen sie in den festen Farbpaarungen Rot-Blau und Grün-Rosa, wobei bis auf Rot alle Farben einen helleren Ton

---

<sup>379</sup>Buch A, fol. 44r sowie Buch E, fol. 344r und fol. 385v.

haben, was besonders bei dem leicht giftigen Grünton ins Auge fällt, der deutlich lebendiger wirkt, als das matte Mittelgrün der Musterbuchranken. Umgekehrt hat das dort grelle Orange hier einen warmen, dunkleren Ton bekommen.

Licht und Schatten sind hauptsächlich mit den unterschiedlich hellen Blattseiten ausgedrückt. Nur selten setzt der Maler wie bei den GMB-Ranken parallel zur Kontur noch eine helle Linie, von der wenige kurze, sorgfältig parallel gezogene Querstriche ausgehen, die ebenfalls orange auf roten Blättern, gelb auf grünen Blättern und hellblau auf blauen Blättern erscheinen (Abb. 448). Das Licht kommt dabei beliebig von unten oder oben. Oft wachsen die Blattlappen in zwei Paaren gegenständig links und rechts aus dem Rankenast heraus, der dann zur Mittelrippe wird. Charakteristisch für den Maler ist, dass er trotz zahlreicher weiterer Möglichkeiten nur an einer Stelle den Freiraum zwischen einer Ranke und einem abzweigenden Einzelblatt mit Gold füllt.<sup>380</sup>

Die Stiele sind meist aus drei geschickt nebeneinander herlaufenden Abstufungen des selben Farbtons gebildet, was ihnen eine deutlich plastische Wirkung verleiht. An anderen Stellen kombiniert der Maler sie mit Gold oder einer kontrastierenden Farbe. Besonders hervorgehoben ist das erste Blatt von Buch E (Abb. 401), dessen freischwingende Kopfstegranke und andere Blätter von milchigem Hellgrau sind, das ganz apart mit Rot verschattet ist. Darüber hinaus sind manche Blätter golden (Abb. 449), andere am Fußsteg sogar zweifarbig (Abb. 450). Am auffälligsten ist jedoch eine als Arabeske ausgebildete Ranke (Abb. 451), die den ganzen Bundsteg emporsteigt und oben in einer herzförmigen Blüte mit goldenem Blütenblattumschlag endet, aus der sich eine Stadtarchitektur mit Windmühle erhebt (Abb. 452). Dem mauven Stab ist gleich doppelt Licht aufgesetzt: mit einem hellen Ockerton und auf der linken Seite mit Gold, das der Maler sogar in mühsamer Kleinarbeit mit einem Kreidegrund unterlegt hat.

Neben der originellen ornamentalen Umformung der Ranke und einem gegenständig wachsenden blauen Blütenpärchen, das wie die kleine Stadt bereits in gleicher Gestalt beim einzeiligen Initialschmuck zu sehen war, ist das auffälligste Detail der Arabeske am unteren Ende zu finden: hier ist sie wie eine wirkliche Pflanze zweimal durch das Pergament „gesteckt“ und bildet darunter Wurzeln (Abb. 453).

Dieses ungewöhnlich anmutende Vexierspiel mit dem Pergament kommt noch in zwei weiteren mittelrheinischen Handschriften vor, darunter in der etwa gleichzeitig entstandenen Heidelberger Pessach-Haggadah, wo die Rankenäste auf fol. 2v jedoch lediglich aufhören und nicht fortgesetzt werden (Abb. 454) und auf fol. 3v von einem auf der Ranke liegenden Mann mit einem Messer durchgeschnitten werden (Abb. 455).<sup>381</sup> Für eine solche Naturalisierung der Ranke durch Wurzeln finden sich ebenfalls zwei Vorbilder, die beide um 1410 in Frankreich und Italien

---

<sup>380</sup> Buch E, fol. 312r.

<sup>381</sup> Darmstadt, ULB, Cod. or 8, fol. 2v und 3v. Die Miniaturen der Handschrift enthalten kaum jüdische Elemente und haben vorherrschend christlichen Charakter. Auch für das Rankenwerk der 30 Jahre später angefertigten Mainzer Riesensibbel nennt Vaassen solche „wie durch das Pergament gesteckten Zweige“ (Vaassen 1973, Sp. 1224).

entstanden sind: im Stundenbuch des René d'Anjou aus der Boucicaut-Werkstatt (Abb. 456)<sup>382</sup> werden auf zahlreichen Blättern „lebendige“ Rankenstäbe mit ganz ähnlichen Blattformen von Engeln getragen und in einem Stundenbuch von Michelino da Besozzo (Abb. 457) sind mehrfach die goldenen Wurzeln der die Miniaturen umgebenden Blumenranken dargestellt.<sup>383</sup> Der Anonymus kombiniert hier zwei Motive auf originelle Art, die beide von einer modern-naturalistischen Sichtweise der Rankendarstellung zeugen.

Alle Ranken vom zweiten Typus werden unterteilt von einfarbigen, manchmal goldenen **Nodi**, einem Begriff aus der Botanik, mit dem die verdickte Ansatzstelle eines Pflanzenblattes bezeichnet wird, wie es auch hier zu sehen ist (Abb. 458). Sie haben böhmische Vorbilder und finden sich dort in zahlreichen Handschriften, so in der Wenzelsbibel und in einem Prager Lektionar aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts.<sup>384</sup> Vaassen hat aus diesen „flachen Scheiben um die Stängel“ den Namen „Meister mit den Rundscheiben“<sup>385</sup> für den Anonymus abgeleitet, da diese Nodi ihrer Meinung nach auch die Vorbilder des wiederkehrenden Motivs beim Initialschmuck des Malers sind, die in dieser Arbeit jedoch wegen der Verbindung der Handschriften zur Musik als Zimbeln bezeichnet werden. Die Nodi sind hier jedoch bisweilen fast kugelig dargestellt, so dass eine Übereinstimmung mit dem flacheren Schmuckmotiv der Initialen nicht zwingend ist, ebenso wenig, wie ihre Verbindung zu den Schaftlingen, die sie ursprünglich vielleicht einmal darstellten. Allgemein ist es schwierig, für diese Formen einen generell gültigen Namen zu finden, da sie oft variieren.

Die Nodi sind meist ähnlich wie die Blätter plastisch durchgebildet und teilen die Ranken manchmal auch in farbig unterschiedliche Abschnitte.

Zu den Ranken gehören auch große **Blüten** (Abb. 459), die teilweise aus Rankenblättern gebildet werden: ein sich herzförmig verengender Boden öffnet sich zu zwei fast waagrecht auseinander wachsenden Hüllblättern, die in ihrer Mitte einen wiederum herzförmigen Durchbruch lassen, durch den eine schmale, kegelförmig geschlossene Blüte aufragt.

Diese stilisierten Distelblüten haben ihre Vorbilder ebenfalls in den Wenzelshandschriften, wo sie in einem Nicolaus von Lyra-Band um 1395 (Abb. 460)<sup>386</sup> und beim Meister der Paulusbriefe um 1400 vorkommen (Abb. 461).<sup>387</sup> Später finden sie sich vielfach in den Handschriften, die dem Umkreis der Musterbücher zugerechnet werden: in zwei wahrscheinlich vom gleichen Atelier ausgestatteten Handschriften, einer aus den 40er Jahren stammenden Bibel aus der Lauber-Werkstatt (Abb. 462)<sup>388</sup> und dem etwas später angefertigten Frankfurter Missale

---

<sup>382</sup>London, BL, Egerton 1070, fol. 116.

<sup>383</sup>New York, The Pierpont Morgan Library, MS M944, f. 16v.

<sup>384</sup>Stadtbibliothek Nürnberg, Cent.I,14, siehe **Fischer 1928**.

<sup>385</sup>**Vaassen 1973**, Sp. 1150.

<sup>386</sup>Salzburg, UB, M III 20, fol. 1r.

<sup>387</sup>Dieser von Krása als „anachronistisch“ arbeitend beschriebene Maler, dessen Werke von 1380-1411 nachweisbar sind, schuf interessanterweise hauptsächlich liturgische Handschriften (**Krásá 1971**, S. 206 und 276).

<sup>388</sup>Bibel aus der Lauber-Werkstatt, Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 19, fol. 1v.



Barth. 31 (Abb. 463)<sup>389</sup> schlagen jedoch die nach oben aufragenden Blütenblätter zuerst nach innen und dann mit dem letzten Lappen wieder nach außen um. Die nach einer zum Betrachter ausgreifenden waagerechten Bewegung nur ein einziges Mal umschlagenden Hüllblätter der Antiphonar-Blüten (Abb. 464) gleichen am ehesten noch jenen in der in den 50er Jahren illuminierten Göttinger Gutenbergbibel (Abb. 465)<sup>390</sup>. In allen drei Vergleichsbeispielen sind die Blüten jedoch aus GMB-Blättern mit Punktrippe gestaltet.

Erstaunliche Ähnlichkeit mit den Antiphonarblüten haben hingegen zwei Stempel, die für die Zeit nach 1470 nachgewiesen sind (Abb. 466 und 467) und in der Einbanddatenbank<sup>391</sup> als Granatäpfel bezeichnet werden, was unerklärlich scheint, sprechen doch die dreieckigen Schuppen auf den langen Mittelkegeln für die Annahme Saurma-Jeltschs, dass es sich bei solchen Blüten um Disteln handelt.<sup>392</sup> Eine Bestätigung hierfür ist auch die Distelblüte in einem im nächsten Kapitel noch näher besprochenen Alten Testament der Stadtbibliothek Mainz, aus der drei kleine Disteln wachsen (Abb. 468).<sup>393</sup>

Die Stempel mit nach vorne greifenden Blättern zeigen, dass es sich bei den Antiphonarblüten nicht um eine singuläre Abwandlung der Blütenformen im Umfeld des Musterbuches handelt, sondern um ein Motiv, das wohl auch in dieser Variation im Umlauf war. Der spielerische Umgang der Maler mit solchen Motiven zeigt sich in einer Variante im Antiphonar (Abb. 469), wo der Blütenboden als Erdbeere charakterisiert ist.

Wie bei den Bildinitialen des Graduales geben auch hier die **Goldgründe** Rätsel auf, da sie nicht einheitlich sind: an den wenigen abgeplatzten Stellen sowohl der Außen- und Binnengründe der großen Initialen als auch der Buchstabenkörper der einzeiligen Initialen ist weder eine Erhöhung durch Kreide noch eine Rotfärbung des Pergamentes erkennbar (Abb. 470, links oben).<sup>394</sup> Die Maler sind hier nicht den Vorgaben des GMB gefolgt, das für die goldenen Teile der Feldungen einen roten Kreidegrund vorschreibt. Dagegen scheint bei den meisten goldenen Außengründen der einzeiligen Initialen der rote Kreidegrund durchzuschimmern (Abb. 471) wenngleich auch hier unter einer kleinen abgeplatzten Stelle nur das helle Pergament sichtbar wird.

Umgekehrt sitzen sowohl die Körbchen (Abb. 472) der Musterbuchranken als auch die Nodi und Goldpunkte des zweiten Rankentypus (Abb. 474) auf teilweise dicken Kreidegründen. Diese unterschiedlichen Arbeitsweisen stoßen gleich bei der ersten Mustergrundinitialen in Buch E aufeinander (Abb. 474): an den beiden oberen Buchstaben-

<sup>389</sup>Frankfurt a.M., StaUB, Ms.Barth.31, fol.1r und 10v.

<sup>390</sup>Göttingen, SUB, Bibl.I, 5955, fol. 5r.

<sup>391</sup><http://www.hist-einband.de/index.shtml>.

<sup>392</sup>Ebensowenig nachvollziehbar ist, warum die eine Blüte keine, die andere Blüte jedoch Hüllblätter haben soll.

<sup>393</sup>Mainz, Stadtbibliothek, Hs II 61, fol. 8r.

<sup>394</sup>Die mauve Farbe des Pergaments bei einer weiteren abgeplatzten Stelle am unteren Rand des Außengrundes ist - wie unter der Lupe erkennbar ist - nachträglich hinzugefügt worden, da auch ein winziger Teil des oberen Goldrandes davon bedeckt ist und zu beiden Seiten noch ein Stück ungefärbtes Pergament zum Vorschein kommt. Auch bei der zweiten großen Initialen mit Musterbuchranken (E, fol. 279v) kommt das helle Pergament unter einem der kleinen abgeplatzten Quadrate und am Außengrund links unten zum Vorschein.

ausläufern, die flankiert werden von flachem goldenen Außengrund, sitzt jeweils ein Nodus auf erhabenem Kreidegrund, dessen rötliche Farbe hier schon durch das abgeriebene Gold zum Vorschein kommt.

Noch näher kommen sich auf unerklärliche Weise die beiden Goldgründe ein paar Blätter weiter (Abb. 475 und 476): hier liegt links oben unter dem goldenen Außengrund einer einzeiligen Mustergrundinitiale ein erhabener Nodus, von dem ein Mustergrundblatt ausgeht, was wohl bedeutet, dass hier zunächst eine jener Deckfarbeninitialen mit Fleuronné geplant war. Da noch zahlreiche weitere Initialen dieser Art folgen, ist diese Stelle kein Indiz dafür, dass hier die Arbeit des Anonymus abrupt abbricht und von Frater Nycolaus fortgesetzt wurde.

Beide Rankenarten treten bis auf zwei Ausnahmen getrennt voneinander auf und deuten wegen ihrer unterschiedlichen Farben und Strichelungen eher auf das Werk zwei verschiedener Maler hin. In Buch A werden jedoch zwei einzeilige Initialen der schwächeren Hand von einem goldenen bzw. hellgrünen Stab mit bunten Nodi flankiert, aus denen die schmalen Blätter des zweiten Rankentypus herauswachsen (Abb. 477 und 478), die mit je einem goldenen Körbchen abschließen; aus diesen wachsen die dazugehörigen Musterbuch-Blätter in bekannter Manier an beiden Seiten hinaus, entsprechend ihren Pendants am Fuß des Blattes, die sich ebenfalls aus Körbchen am Außengrund der Initialen herauschwingen. Da beide Blattarten auch hier die jeweils unterschiedliche Binnenzeichnung tragen, haben die Maler auf diesen Blättern wohl zusammengearbeitet.

Die **Ursprünge** der GMB-Ranken liegen in Norditalien und tauchen um 1340 in böhmischen Handschriften auf,<sup>395</sup> wo sie eine bis dahin nicht gekannte Bewegtheit, Plastizität und Farbenpracht erlangten. Über Burgund wurden sie dann an den Ober- und Mittelrhein vermittelt, wo sich ihre Formen wieder etwas versteiften.

Auch die zweite Rankenform könnte auf böhmische Vorbilder zurückgehen, obwohl sie sich in genau die entgegengesetzte Richtung entwickelt hat: aus dem eher steifen, fleischigen Endlosblatt ohne Stängel ist ein leicht über die Stege schwingender, astähnlicher Stiel geworden, dessen stark verkleinerte, zierlich wirkende Blätter ohne gepunktete Mittelrippe sind. Schon im ersten (heute noch erhaltenen) Codex der Hofbibliothek König Wenzels, einem Willehalm von 1387 (Abb. 479)<sup>396</sup> biegen sich die hier noch weichen und natürlicheren Blätter mit ihren letzten Lappen um den Rankenast. Auch nach Paris gelangten die neuen Ranken von Prag über Avignon und erscheinen bereits 1410 in ähnlicher Form in einem Stundenbuch aus dem Boucicaut-Bedford-Umkreis (Abb. 480),<sup>397</sup> deren Blattformen sich im Antiphonar verhärtet haben.

---

<sup>395</sup> Kvet 1964, S. 23.

<sup>396</sup> Wien, ÖNB, cod.s.n.2643, fol. 263r.

<sup>397</sup> London, BL, Egerton 1070, fol. 29v. Sie finden sich auch im Stundenbuch der Marguerite d'Orléans (Paris, BNF, ms.lat.1156B, fol. 25r).

## Die Musterbücher aus Göttingen und Berlin

Bei den im vorangegangenen Kapitel erwähnten Musterbüchern handelt es sich um zwei Lehrbücher bzw. Vorlagensammlungen<sup>398</sup> für Buchmaler, die heute in Göttingen<sup>399</sup> (GMB) und Berlin<sup>400</sup> (BMB) aufbewahrt werden und Schritt für Schritt in Wort (BMB) und Bild (GMB) die Malweise vier verschiedenartig gemusterter Bildhintergründe (Abb. 481) und einer in drei verschiedenen Farbkombinationen vorgestellten Akanthusranke (Abb. 482) beschreiben, sowie die Verwendung und Verarbeitung der dazu benötigten Farben erläutern. Im GMB sind darüber hinaus ein Blütenmotiv, drei mit Akanthusranken gefüllte Initialkörper (Abb. 423) und Beispiele von aus Goldkörbchen aufsteigenden Akanthus-Stabranken enthalten (Abb. 483). Eine weitere Abschrift des „Kunstabuches“ entstand 1478 in Colmar (CKB) und zeigt, dass der Text auch am Oberrhein verbreitet war.

Wie erwähnt, hat Vaassen schon 1973 die ihr durch „Bilderfeindlichkeit“<sup>401</sup> aufgefallenen Mustergrundinitialen der Bände A, E und D und die beiden unterschiedlichen Rankenformen zwei verschiedenen Händen zugeordnet (Hand 1 und 2) und ihnen weitere 13 Handschriften zugeschrieben, darunter das Göttinger Musterbuch.<sup>402</sup>

Die große Nähe der Mainzer Bände zum GMB hat auch Gisela Höhle in ihrer zu Beginn erwähnten Dissertation über GMB und BMB unterstrichen, da die in den Musterbüchern beschriebenen Ranken „erstmal“<sup>403</sup> und in „vollendeter Form“<sup>404</sup> in den Mainzer Karmeliterchorbüchern auftauchen und die „Weiterentwicklung dieses Ornamentes eine Stufe zeigt, die in ihrer Vollendung zum größten Teil Späteres übertrifft“.<sup>405</sup>

Diese stilistischen Übereinstimmungen zwischen GMB/BMB und den Karmeliterchorbüchern werden vom Chemiker Robert Fuchs und der Kunsthistorikerin Doris Oltrogge noch weiter erhärtet. In ihren „Untersuchungen rheinischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts“ haben sie nachgewiesen, dass auch bei der Maltechnik und den Farbtönen weitgehende Übereinstimmung herrscht.<sup>406</sup> Abweichungen in Form von Erweiterungen des Formenrepertoires und abwechslungsreicheren Farbkombinationen sprechen für die Kreativität der Maler, denen die Musterbücher lediglich als Vorlagen dienten.<sup>407</sup>

---

<sup>398</sup> Beim BMB fehlen die Illuminationsbeispiele, wodurch es sich „nicht als Lehrbuch“ eignet, sondern „als Heft für Ausbildung und Übung gedacht“ war (**Fuchs/Oltrogge 1991**, S. 72).

<sup>399</sup> Göttingen, SUB, Uff.51 Cim.

<sup>400</sup> Berlin, Kupferstichkabinett 78 A 22.

<sup>401</sup> **Vaassen 1973**, Sp. 1149.

<sup>402</sup> Ebenda, Sp. 1150. Die Anzahl der Bücher, die Musterbuchranken tragen, ist mittlerweile auf 16 mittel- und oberrheinische Handschriften und Inkunabeln gestiegen (**Fuchs/Oltrogge 1991**, S. 64 und 70).

<sup>403</sup> **Höhle 1984**, S. 208.

<sup>404</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>405</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>406</sup> **Fuchs/Oltrogge 1991**, S. 66. Allerdings waren sie mit ihrem „tragbaren Farbmeßgerät“ (ebenda) laut Auskunft von Dr. Winfried Wilhelmy nicht im dortigen Mainzer Dommuseum, um die Originale zu untersuchen.

<sup>407</sup> Ebenda, S. 69.

So wäre also durchaus denkbar, dass von den beiden Malern der Mainzer Mustergrundinitialen auch das GMB stammt.

Dies bestätigt auch der vermutliche **Entstehungsort** der beiden Laubwerk-Handschriften, den Höhle noch auf „Straßburg, Mainz, Frankfurt und Umkreis“ eingrenzt,<sup>408</sup> der mittlerweile jedoch aus mehreren Gründen in Mainz vermutet wird. Zog bereits König 1979 aus der Mainzer Provenienz einer mit den Musterbuch-Ranken illuminierten Gutenberg-Bibel den Schluss, „dass das Atelier des Göttinger Musterbuchs in Mainz gewirkt haben dürfte“,<sup>409</sup> so wird inzwischen auch der Dialekt aller drei Musterbücher in Mainz oder dessen südlicher Umgebung lokalisiert.<sup>410</sup> Darüber hinaus finden sich im CKB Angaben für die Mainzer Preise von Vitriol, Galläpfeln und Gummi Arabicum.<sup>411</sup>

**Datiert** werden die Musterbücher wegen ihrer Nähe zu den Gutenbergbibeln bis heute in die Jahrhundertmitte,<sup>412</sup> obwohl bereits Höhle für eine frühere Datierung plädierte: die Ranken des 1444 datierten Gangolph-Missales zeigen ihrer Meinung nach Variationen der Musterbuchranken, die eher Eingang in die Musterbücher gefunden hätten, als die beiden dort gezeigten „sehr ähnlichen Rankenstäbe“, weshalb sie eine Datierung vor 1444 für angemessen hält.<sup>413</sup> Man darf annehmen, dass sie die Musterbücher noch gut zehn Jahre früher angesetzt hätte, wären ihr die Ranken der Mainzer Chorbücher bekannt gewesen.

Aus all diesen Erkenntnissen jetzt den Schluss zu ziehen, dass der oder die Maler der Antiphonar-Mustergründe zahlreiche andere Handschriften, darunter drei Gutenbergbibeln (!), illuminiert haben sollen, käme wahrlich einer sensationellen Einschätzung der Karmeliterchorbücher gleich. Die These Vaassens lässt sich leicht aus dem Umstand erklären, dass zu dieser Zeit die weite Verbreitung der Musterbuchranken noch unbekannt war und man in der kunsthistorischen Forschung gerade erst begonnen hatte, sich für diese Handschriftengruppe zu interessieren.<sup>414</sup> Schon wenige Jahre später wies König auf die schwierige Händescheidung im Umkreis des Musterbuches hin.<sup>415</sup>

Tatsächlich fällt es selbst einem eingesehenen Betrachter, der die Handschriften innerhalb kurzer Zeit nacheinander im Original sieht, schwer, Unterschiede auszumachen. Bis auf die bereits genannten geringfügigen Unterschiede in der Verschattung der Blätter, in der sich die jeweilige Eigenart der Maler äußert, werden die Vorgaben der Musterbücher erstaunlich genau befolgt. Die meisten Ranken in den Handschriften, die zur Mustergruppe gezählt werden, sind umfangreicher mit Strichlagen verschattet als jene des Antiphonars. Darüber hinaus ist die klare

---

<sup>408</sup> Höhle 1984, S. 10.

<sup>409</sup> König 1979, S. 96.

<sup>410</sup> Oltrogge/Michon/Fuchs 1989, S. 185.

<sup>411</sup> Ebenda.

<sup>412</sup> So noch immer auf der Homepage der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: <http://www.sub.uni-goettingen.de>. Auch Scheller datiert sie gar um 1460 (Scheller 1995, S. 87).

<sup>413</sup> Höhle 1984, S. 16.

<sup>414</sup> Erst kurz vorher hatte Lehmann-Haupt das GMB als Facsimile herausgebracht und einige Handschriften zusammengestellt, die nach seinem Vorbild illuminiert worden sind (Lehmann-Haupt 1972).

<sup>415</sup> König 1979, S. 96.

Trennung in Licht- und Schattenseite aufgeweicht zugunsten einer fast spiegelbildlich gleichen Charakterisierung der Blätter. Auch fällt auf, dass die Konturen nachlässiger gezogen sind. Dies soll anhand der drei räumlich nächstliegenden Beispiele der Gruppe verdeutlicht werden, die heute in der Mainzer Stadtbibliothek aufbewahrt werden: ein in kleiner Schrift zweispaltig geschriebenes Altes Testament<sup>416</sup>, ein etwa handgroßes Devotionale<sup>417</sup> - beide aus dem 15. Jahrhundert - und das Gangolph-Missale von 1444.<sup>418</sup>

Die Mustergrundrissen des **Alten Testaments**, das von Lehmann-Haupt der gleichen Hand wie das GMB zugeordnet wird,<sup>419</sup> wirken in der Art, wie sie in den Binnenfeldern der Initialen (Abb. 484) und in Camaieu-Technik in den Buchstabenkörpern (Abb. 485) sitzen, auf den ersten Blick wie jene des Antiphonars. Allerdings sind ihre Blätter in der oben beschriebenen Weise deutlich anders charakterisiert (Abb. 486). Auch der zweite, beschwingtere Rankentypus findet sich hier wieder, der jedoch schmalere Musterbuchblätter trägt und mit Goldkörnchen gegliedert ist (Abb. 487). Andersartig sind auch die heute teilweise schwarz oxidierten Silbergründe (Abb. 492 und 493), mit denen manche der Initialen hinterlegt wurden.<sup>420</sup>

Ein ähnliches Bild bieten Teile des wahrscheinlich 30 Jahre nach dem Antiphonar (nach 1462)<sup>421</sup> geschriebenen **Devotionale**, wo einer der Maler ebenfalls die einzelnen Farbnuancen so dicht ineinander strichelte, dass keine freie Fläche mehr offensteht. Auch er unterteilte den zweiten Rankentyp mit Goldkörnchen und benutzte Silbergrund.

Von ihren Verschattungen dagegen äußerst ähnliche Ranken befinden sich im **Gangolph-Missale** von 1444 (Abb. 488), das anscheinend ebenfalls von Bodmann geplündert worden ist. Hier winden sich die Musterbuchranken entweder gleichförmig um einen Stab - einmal korrekt gedreht und direkt daneben in anderer Drehrichtung völlig unverstanden - oder entwachsen in lockeren Schwüngen in der Art des zweiten Typus einer leicht geschwungene Ranken, die mit goldenen Körnchen in unterschiedlich farbige Segmente unterteilt ist. Auch die Röschenblätter der ersten Mustergrundfeldung sind hier nur mit einem Strich aufgemalt (Abb. 489) und die Camaieu-Blätter eines Initialstamms (Abb. 490) haben eben jene Eichenblattformen, die auch bei zwei Mustergrundinitialen des Antiphonars erscheinen (Abb. 409 und Abb 426).

Diese vielen Übereinstimmungen deuten darauf hin, dass hier der gleiche Maler am Werk war, der nicht nur seinem Formenrepertoire nach zehn Jahren noch erstaunlich treu ist, sondern auch die Drehbewegung der Ranke noch immer nicht vollständig beherrscht. Eine Verbindung des Gangolph-Missales zum Karmeliterkloster lässt sich aber nicht ausmachen. Es erhielt seinen Namen von der ehemaligen Mainzer

---

<sup>416</sup>Mainz, Stadtbibliothek, Hs II 61.

<sup>417</sup>Mainz, Stadtbibliothek, Hs II 247.

<sup>418</sup>Mainz, Stadtbibliothek Hs II 136.

<sup>419</sup>**Lehmann-Haupt 1966**, S. 21.

<sup>420</sup>Dieser Hand sehr ähnlich sind auch die Ranken und Mustergründe der Frankfurter Handschriften der Musterbuchgruppe: Ms Barth 31, dessen Ranken auf fol. 1r und 10v von dem gleichen Maler stammen könnten, Ms Barth 40 und 158 sowie Ms Praed 2.

<sup>421</sup>**Lehmann-Haupt 1966**, S. 27.

Stiftskirche St. Gangolph, der es Erzbischof Dietrich I. Schenk zu Erbach vermacht hatte. Da St. Gangolph die Palastkapelle der Erzbischöfe bei der Martinsburg war, vermutet Köllner in dem Missale ein Handexemplar des Erzbischofs.<sup>422</sup>

Generell bedürfen die Handschriften der Musterbuchgruppe immer noch einer gründlichen Untersuchung, da die Dissertation von Gisela Höhle sich in der Hauptsache den Farbrezepten der Musterbücher widmet, die sie mit anderen mittelalterlichen Farbtraktaten vergleicht. Auf den Ursprung jener Ranken geht sie nur kurz ein und auch die stilistischen Unterschiede der 14 Musterbuch-Handschriften werden lediglich ansatzweise beschrieben, wobei kaum die Malweise der einzelnen Hände zur Sprache kommt. Aus der Tatsache, dass Höhle die übrigen Mainzer Mustergrundinitialen nicht kannte, kann man darüber hinaus schließen, dass mit großer Wahrscheinlichkeit über die von ihr aufgelisteten Musterbuchranken hinaus noch zahlreiche weitere Beispiele existieren. So konnten im Rahmen dieser Arbeit einige Blätter im New Yorker Metropolitan Museum ausfindig gemacht werden (Abb. 494 und 495)<sup>423</sup>, die weitere bemerkenswerte Musterbuchranken zeigen.

Die in der Jahrhundertmitte gehäuft auftretenden Musterbuchranken - wie zum Beispiel auch jene in einigen Gutenberg-Bibeln (Abb. 496 und 497) - ließen sich vordergründig durch die Existenz einer Werkstatt erklären. Allerdings war der Grundgedanke dieser Musterbücher ja gerade der, möglichst viele Maler anzuleiten, solche Ranken und Mustergründe anzufertigen. So muss also die weite Verbreitung dieser Zierformen eher damit begründet werden, dass wohl viele Musterbücher in Umlauf waren und ihre Formen den Geschmack der Zeit trafen.

Für das Mainzer Karmeliter-Antiphonar bleibt festzuhalten, dass die hier zahlreich enthaltenen, ausgereiften Beispiele von Musterbuchranken und Feldungen stilistisch so eng mit dem GMB zusammenhängen, dass dessen Datierung um mindestens zwei Jahrzehnte in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts vorverlegt werden muss, beziehungsweise man davon ausgehen muss, dass die in ihm beschriebenen Ranken bereits zu jener Zeit durch ein ganz ähnlich geartetes Musterbuch verbreitet wurden.

---

<sup>422</sup>Köllner 1950, S. 64.

<sup>423</sup>New York, Metropolitan Museum, 28.225.3 und 28.225.51. Weitere Musterbuchranken befinden sich auf den Blättern 28.225.1 und 28.225.2.

## Bildinitialen

Von den Plünderungen des Antiphonars verschont geblieben sind nur zwei Bildinitialen und zwei Initialminiaturen, die von solch hervorragender Qualität und kunsthistorischer Bedeutung sind, dass man nur erahnen kann, wie großartig die restlichen Illuminierungen der Handschrift gewesen sein mögen. Glücklicherweise ist eines jener zunächst verschollenen Blätter wieder zum Vorschein gekommen, und zeigt mit einer ikonographisch bedeutenden Verkündigungsdarstellung, dass hier wohl tatsächlich ein kunsthistorisch hochinteressanter Schatz verlorengegangen ist.

Außer der Verkündigung, die dem Anonymus zugeordnet werden kann, gibt es noch zwei von einem anderen Maler stammende Bildinitialen in Band C und je eine Initialminiatur einer weiteren Hand in den Büchern E und B.

Diese Verteilung der Hände geht einher mit der vermuteten Abfolge bei der Herstellung der Bände: der vom Anonymus gestaltete Band A und dessen Folgeband E tragen außer seinem einzeiligen Initialschmuck auch die Verkündigung. Nachdem Frater Nycolaus gegen Ende des zweiten Bandes (E) die Schreibearbeiten vom Anonymus übernommen hat, hat er diesen beendet und dann Buch B geschrieben, in denen sich die beiden Initialminiaturen befinden. Wahrscheinlich stand der Maler dieser beiden Initialen nicht mehr zur Verfügung, weshalb dann ungefähr ein Jahr später, nachdem Frater Nycolaus Buch C fertiggeschrieben hatte, ein weiterer Maler die beiden Bildinitialen darin gestaltet hat.

Alle fünf erstrecken sich bei den entsprechenden Kapitelanfängen entsprechend der liturgischen Bedeutung des Festes über zwei bis drei der insgesamt fünf bzw. sechs Systeme

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit sind die Bildinitialen des Antiphonars, wie jene des Graduales, nach dem gleichen Schema konstruiert, das sich schon im 14. Jahrhundert herausgebildet hat und besonders in den traditionsgebundenen liturgischen Handschriften noch lange verwendet wurde:<sup>424</sup> in ein meist gerahmtes, dem Quadrat angenähertes Bildfeld ist eine lombardische Initiale mit der dargestellten Szene so integriert, dass diese den Rahmen minimal überschneidet.

Schon im frühen Mittelalter hoben die Miniaturen die durch den Rahmen vermittelte Illusion spielerisch auf, indem sie Figuren oder Gegenstände aus der Bildebene über den Rahmen hinausragen ließen. Bei den hier besprochenen Handschriften wird dieses Vexierspiel teilweise noch um eine Ebene erweitert, weil auch die Initialbuchstaben in die Überlappung der Ebenen miteinbezogen werden.

Die Initialen laufen nach links in kleinen Ranken oder Blattbüscheln aus, die sich um Ranken schlingen, die den Schriftspiegel auf bis zu vier Seiten umlaufen. Diese drehen sich entweder um einen goldenen Stab oder wachsen wellenförmig oder gerade um den Text herum.

---

<sup>424</sup>Ein spätes Beispiel aus der Zeit der Reformation ist ein Kölner Graduale von 1526, das auf fol. 1 sogar noch einen späten Abkömmling der Musterbuch-Ranken aus Göttingen zeigt (Abgebildet bei **Tenschert 1990**, Nr. 25, S. 291).

Riehl bemerkte zu diesen Rankentypen schon vor hundert Jahren, dass die „oberdeutsche Kunst mit merkwürdiger Consequenz“ an der „Auffassung der Randzier als den Text umschlingende Ranke“ festhält, im Unterschied zu der „anmutig spielenden Decoration der Franzosen und der echt malerischen Randleiste der Niederländer“.<sup>425</sup> Sie sind in den gleichen Farben und von der selben Hand gemalt, wie die jeweiligen Bildinitialen und wachsen so zu einem harmonischen Blattschmuck zusammen.

---

<sup>425</sup>Riehl 1897, S. 31.



## Einzelblatt mit einer Verkündigungsdarstellung

Clm 29316(144, 11 x 12 cm

Das von der Bayerischen Staatsbibliothek 1912 aufgekaufte<sup>426</sup> Einzelblatt, das oben mit einer leicht verblassten „4“ foliiert ist und an den Anfang von Band A gehört,<sup>427</sup> trägt auf der Vorderseite eine Deckfarbeninitiale „B“ mit Mustergrund und einseitiger Ranke im GMB-Stil (Abb. 498), sowie vier Drölerie-Initialen und die eingangs beschriebene Widmung am Fußsteg. Auf der Verso-Seite befindet sich zu Beginn des zweiten und dritten Systems in einem „E“ eine Verkündigungsdarstellung (Abb. 499), die mit Fleuronné zum Quadrat ergänzt ist und den Text des Responsoriums zur Nocturn des 1. Advent, *Ecce dies veniunt* illustriert. Eine dreiseitige Ranke mit Nodi und Blüten, die sich am Kopfsteg um einen rosa Stab dreht, umgibt den Schriftspiegel. Am Fußsteg sind zwei der Stifterwappen (Adler und Ochse) über die Ranke gemalt worden. Schon 1827, wahrscheinlich nur wenige Jahre, nachdem es herausgeschnitten wurde, tauchte das Blatt zusammen mit weiteren im Kunsthandel wieder auf.<sup>428</sup> Müller berichtet 1832, dass „mehrere vorzüglich schöne Blätter [...] sich gegenwärtig in den Händen zweier Kunstfreunde [befinden], welche jedoch bereit sind, dieselben gegen eine billige Entschädigung zur Wiederergänzung eines so schönen Kunstwerkes abzutreten.“<sup>429</sup> Leider hat das Domkapitel die Blätter damals wohl nicht erworben und bis auf das Verkündigungsblatt ist bislang keines der übrigen wieder aufgetaucht. Durch eine Beschreibung von Müller wissen wir, dass an diesem Blatt ursprünglich noch ein weiteres hing, auf dem die beiden anderen Stifterwappen und vier kniende Stifter dargestellt waren.<sup>430</sup> 1904 wird das Verkündigungsblatt dann noch einmal im Katalog einer Münchner Galerie abgebildet, wo es auf die Zeit um 1480 datiert ist.<sup>431</sup>

<sup>426</sup> **Leidinger 1912**, S. 255/256.

<sup>427</sup> Dies macht es unverständlich, warum im Vereinsbericht der Mainzer Freunde der Literatur und Kunst vermutet wird, dass das Blatt „den Schluß des ganzen Bandes machte“. **Verein 1827**, ohne Seitenzahl.

<sup>428</sup> Ebenda.

<sup>429</sup> **Müller 1832**, S. 59.

<sup>430</sup> „Auf dem folgenden Blatte aber ... sind unten vier knieende Figuren abgebildet, links vermutlich der Verfertiger und Stifter dieses Buches, ein Carmelitermönch, welcher einen Zettel in der Hand hält mit der Inschrift: *Sit liber iste via, dux mihi virgo maria*, er hat ein blaues Untergewand, worüber der weisse Ordensmantel mit der Kapuze hängt, und neben ihm kniet ein zweiter Mönch in demselben Kostüm, nur dass sein Untergewand violetroth ist, vermuthlich der obengenannte Frater Johannes dictus roschin. Gegen diesen über knieen die beiden Eltern des Bruders Johannes; der Mann in einem kurzen, mit Pelz verbrämten violetrothen Mantel, worüber ein grüner Halskragen hängt, ähnlich dem auf der Glasmalerei von Parthenheim ... Von diesem geht ebenfalls ein Zettel aus mit der Inschrift, als Fortsetzung des vorigen: *atque suos omnes conducat progenitores*. Die Frau neben ihm hat ein hellblaues Unterkleid und einen Mantel von der Farbe, wie der des Mannes, und ist ganz im üblichen Kostüm der damaligen Zeit; beide haben Rosenkränze in den Händen. Zu beiden Seiten dieser Figuren sind ebenfalls zwei Wappen: links ein goldener Hirsch mit einem grünen Zweige zwischen den Geweihen im rothen Felde; rechts zwei silberne im rechten Winkel nach oben zusammenstossende Querbalken im blauen Felde worauf sich noch drei goldene Kleeblätter befinden.“ (**Müller 1832**, S.60).

<sup>431</sup> Auktionskatalog der Galerie Helbig, Auktion vom 5.12.1904, Nr. 1967. Versteigert wurden die Kunstsammlungen von Schloß Miltenberg am Main, in deren Besitz auch Teile des Nachlasses von Bodmann übergegangen war (**Arens 1958**, S. 341/342 und **Back 1932**, S. 204, Anm.7).

Die innig-zarte, ebenfalls in leicht milchigen Farben gemalte Initiale (Abb. 500) besteht aus einer blauen Lombarde, deren Schaft und mittlerer Balken kräftig ausgebildet sind, während der obere und untere Balken, auf einen äußerst dünnen Bogen reduziert, nur noch zur Umfassung der Binnenfelder dienen. Der Schaft zeigt einen in Camaieu-Technik gemalten Propheten mit Kopfbedeckung und Schriftband, während der Querbalken durch eine Banderole, die sich um einen grünen Pflanzenstab mit kleinen Blättchen dreht und in einem Blatt ausläuft, Raumtiefe erhält. Der Maler hat besonders für den Propheten einen sehr dünnen Pinsel benutzt und mit Weiß und einem Hauch Schattierfarbe eine zarte, fast durchsichtige Gestalt geschaffen.

Das untere Binnenfeld wird ganz eingenommen von den Figuren der Verkündigungsszene, die auf hellgrünem Rasen vor ockergoldenem<sup>432</sup> Hintergrund angesiedelt ist: nach altbewährtem Muster lauscht Maria mit geneigtem Kopf und vor der Brust gefalteten Händen den Worten des Verkündigungsengels Gabriel, der ein weißes Schriftband mit den Worten *Ave maria gratia plena* vor sich entrollt hat, das teilweise eine zarte weiße Lilie in einem braunen Henkeltopf auf dem Boden zwischen den Figuren verdeckt.

Ungewöhnlich an dieser Szene ist, dass Maria dabei am Boden auf einem bis zu ihrem Rücken aufragenden roten Kissen mit Goldquasten sitzt und ein hellbraunes Buch auf ihren Knien hält. Durch ihre tiefe Sitzposition ragen die Knie und das daraufliegende Buch deutlich hoch. Ihr stoffreicher weißer Mantel, den sie über einem blauen Kleid trägt, staucht sich zu ihren Füßen in kräftigen, tiefen Falten, die über den Boden auslaufen. Die offenen, hellbraunen Haare, die über die Schultern bis zum Kissen hinabfallen, umrahmen ein frisches, mädchenhaftes Gesicht mit rosigen Wangen und feinen Gesichtszügen, das meisterhaft auf kleinster Fläche mehrfarbig aufgehellt und abgedunkelt ist. Charakteristisch für den Maler ist, dass er das auffallende Licht nicht durch einen schematischen weißen Strich auf der Nase darstellt, sondern mit einer weiß aufgehellten Stelle, die sich unter dem Auge zum Nasenflügel hinzieht und auch im Gesicht des Verkündigungsengels wiederkehrt.<sup>433</sup> Auch auf Marias Nackenlinie und Stirn bildet das von links oben einfallende Licht ähnlich weiße Lichtflächen.

Ein nur durch eine dünne Umrisslinie angedeuteter Heiligenschein und ein paar zarte goldene Strahlen umgeben Marias Kopf.

Der Verkündigungengel kniet - eher ungewöhnlich<sup>434</sup> - zur Linken Marias und schaut mit erhobenem Kopf zu ihr. Er trägt über einem strahlend weißen Untergewand, dessen kleiner (Spitzen-)Kragen am Hals hervorschaut und das zum Boden hin dunkelblau(!) verschattet ist, ein dunkelgoldenes Obergewand, das wie schwerer Samt dunkelbraun changiert. Diesen Eindruck erweckt der Maler, indem er gekonnt größere Farbflächen nebeneinander setzt und mit wenigen markanten Strichen akzentuiert,<sup>435</sup> was er auch beim Kleid der Maria getan hat, wo diese Technik

---

<sup>432</sup>Es handelt sich wahrscheinlich um das gleiche *aurum musicum*, das auch für die einzeliligen Deckfarbeninitialen mit Fleuronné verwendet wurde.

<sup>433</sup>Im Gesicht Gottvaters ist sie ebenfalls angedeutet.

<sup>434</sup>Siehe die ausführlichen Erläuterungen von **Liebrich 1997**, S. 67ff.

<sup>435</sup>Überhaupt sind nur wenige Konturlinien mit dünnem schwarzen Strich nachgezogen.

jedoch wegen der fein abgestuften Grauwerte weniger auffällt, obwohl auch dort große weiße Lichtflächen beispielsweise auf den Knien liegen. Unter dem Untergewand des Engels schaut seine dunkle, rot-braune Schuhspitze hervor, was ebenso ungewöhnlich ist, wie die dünne weiße (Licht-) Linie, mit der der vordere Saum des Obergewandes abschließt.

Über dem ebenfalls fein gezeichneten Gesicht des nimbierten Engels, das wie jenes der Maria einen leichten Doppelkinnansatz hat, sind die schulterlangen, blond-braunen Haare mit einem Schapel aus der Stirn gebunden, von dessen Mitte ein goldenes Kreuz schräg aufragt.

Ein kleines Meisterwerk sind die prächtigen Pfauenfederflügel des Engels, deren flauschig-zarte Federchen man förmlich zu fühlen glaubt. Diesen Eindruck erreicht der Maler einerseits dadurch, dass er das Gefieder besonders auf der Innenseite der Flügel mit fein abgestuften Strichen von Weiß (Oberkannte) bis Schwarz (Unterkante) unruhig und kleinteilig darstellt, andererseits die Kontur der Flügel mit feinsten kurzen Strichen - die nach außen abstehende Federästchen suggerieren - überzeichnet, was in gewolltem Gegensatz zur malerischen Farbgebung der Gewänder steht.

Das Gefieder der Außenseite der Flügel hat der Maler aus den leicht ovalen Enden überlappender Pfauenfedern gebildet, deren mittel- bis dunkelgrüner Ton oliv changiert. Die weißblauen Pfauenaugen in der Mitte der Federn bestehen nur aus zwei winzigen Farbtupfern, die zur feinen Charakteristik der Flügel beitragen und mit ihrer unauffälligen Art die schlichte Würde der Verkündigung nicht stören.<sup>436</sup>

Hinter der Verkündigungsszene wachsen auf dem ockergoldenen Grund zierliche, wässrig-blaue Pflanzen an geraden Stielen empor, deren Spitzen hinter dem Querbalken vorbei bis in das obere Binnenfeld reichen. Dort öffnet sich der Hintergrund am oberen Rand kreisförmig und gibt den Blick in den blauen Himmel frei, wo Gottvater als Brustfigur mit erhobenen Händen eine zierliche kleine Taube mit winzigem roten Schnabel auf goldenen Strahlen hinab zu Maria schickt.

Weitere goldene Strahlen, die von ihm ausgehend das obere Binnenfeld durchfluten, setzt der Maler schon in der Himmelszone an und überspielt so geschickt die Grenzen der beiden Sphären.

Das Gesicht Gottes ist mit der gleichen Sorgfalt gemalt und abgetönt, wie diejenigen von Maria und dem Engel. Sein Bart und das schütterere Kopfhhaar sind mit der gleichen zarten Strichführung charakterisiert, wie der Prophet im Buchstabenstamm. Seinen Kopf nimbieren drei kreuzförmige Strahlenbündel.

Noch heute sichtbare Vorzeichnungen lassen erkennen, dass die Taube ursprünglich weiter links oben und die Hände des Engels dichter beisammen geplant waren. Neben diesen Korrekturen hat der Maler auch beim Engel die Haltung des rechten Arms und des rechten Flügels den räumlichen Gegebenheiten angepasst, wohl auch, um den Flügel nicht zwischen Maria und den Engel ragen zu lassen; dadurch gerät zwar bei

---

<sup>436</sup>Bei solchen auf die Wachsamkeit der Engel anspielenden Verbildlichungen aus der Offenbarung des Johannes (Joh. 4,8) sind bisweilen die Augen so groß und dominant dargestellt, dass sie stark vom eigentlichen Geschehen ablenken.

näherer Betrachtung der Arm deutlich zu kurz und der Flügel wird nach oben verdreht, die Gesamtkomposition wirkt jedoch durchaus stimmig. Auch die unregelmäßig gestufte Horizontlinie des Rasens, die wohl dadurch zustande gekommen ist, dass der Maler sie nicht als ganze komponiert, sondern die jeweiligen Stücke der unmittelbaren Umgebung angepasst hat,<sup>437</sup> und die eigentlich der Szene etwas Instabiles verleihen müsste, wird dadurch, dass sie nur bruchstückhaft zu sehen ist, vom Betrachter kaum als unnatürlich empfunden.

Die Initiale sitzt vor einem nahezu quadratischen **Fleurronnéegrund**, der von einem dünnen Rahmen aus einer äußeren goldenen und einer inneren blassmauven Leiste eingefasst ist, zwischen denen ein hellrosa „Lichtstreifen“ sitzt. An der linken Seite wird der Rahmen in der Mitte nicht von dem darüberliegenden Initialbuchstaben verdeckt, sondern er weicht ihm in einer spitzen Ausbuchtung nach außen aus, wodurch der Maler sowohl die Rolle des Rahmens als auch die Illusion der zwei Ebenen aufhebt. Dies erinnert entfernt an jene Mustergrundinitialen in Buch E, die wegen ihrer gleichen Ranken in engem Zusammenhang mit der Verkündigungs-Initiale stehen (Abb. 501): auch dort bildet der goldene Rahmen jeweils spitze Ausbuchtungen um die Krümmung des Initialbuchstabens herum.

Der mit roter und stark verblasster brauner Tinte gevierte Fleurronnéegrund ist vom Anonymus mit seinen typischen, nicht weiter hervorgehobenen Filigranformen gestaltet, die auch den Rahmen und die ihn überschneidenden Ausläufer des Initialbuchstabens mit seinen Punktverdickungen in der bekannten Art besetzen.

Dieses unerwartete Wiedersehen mit dem Schreiber, der schon bei den einzeiligen Deckfarbeninitialen seine Malereien mit Fleurronné umgibt, deutet darauf hin, dass auch diese Bildinitiale von ihm stammt. Die durchaus ungewöhnliche Umfassung einer Deckfarbeninitiale mit rangniedrigerem Fleurronné spricht deutlich für einen Maler, der auch Schreiber ist, wie es auch in den von Dominikanerinnen geschriebenen und gemalten Handschriften aus Soest (15. Jahrhundert, Abb. 502) der Fall ist.<sup>438</sup> In seiner Zartheit untermalt es den Charakter der Bildinitiale ohne von ihr abzulenken.

Aber nicht nur das Fleurronné deutet auf den Anonymus hin: mit der diamantierten, sich um einen Stab drehenden Banderole hat er für den Initialbalken eines seiner Lieblingsmotive gewählt, das er bei den einzeiligen Deckfarbeninitialen achtmal verwendet, davon viermal diamantiert<sup>439</sup> und dreimal mit einem andersfarbigen Stab.<sup>440</sup> Wie bei jenen fällt auch hier das Licht wieder von unten auf die Banderole und ihren Besatz, was zum bevorzugten Effekt des Anonymus gehört. Eine ganz ähnliche Banderole läuft durch den Querbalken einer Bildinitiale des

---

<sup>437</sup>Hätte der Maler den nach rechts abfallenden Horizont links niedriger gelegt, wäre er „hinter“ dem Kissen Marias nicht mehr zum Vorschein gekommen; hätte er ihn rechts erhöht, wäre der grüne Rasen zum Hintergrund für den grünen Flügel des Verkündigungsengels geworden.

<sup>438</sup>Düsseldorf, ULB, Ms D 12, fol 31r.

<sup>439</sup>Buch A, fol. 112r und 122v sowie Buch E, fol. 356r und 394v.

<sup>440</sup>Buch A, fol. 98r sowie Buch E, fol. 356r und 397v.

bereits erwähnten Mainzer Lektionars von 1400 (Abb. 503),<sup>441</sup> die hier stellvertretend für viele weitere Beispiele zeigen soll, dass solche raumgreifenden Bänder als Schmuckelemente auch beim primären Buchschmuck durchaus geläufig waren.

Auch der aus zwei dünnen Leisten bestehende Rahmen erinnert an die einzeiligen Deckfarbeninitialen, besonders an die beiden ebenfalls rosa aufgehellten in Buch A (Abb. 377 und 396).

Die begleitende **Ranke** (Abb. 504) ist in exakt den selben Farben<sup>442</sup> gemalt, wie die Bildinitiale und stammt so wohl ebenfalls vom Anonymus. Sie dreht sich am Kopfsteg um einen Stab ohne Anfang und Ende,<sup>443</sup> der in Farbe und Form genau mit dem Rahmen der Bildinitiale übereinstimmt. Der einzige Unterschied zur Verkündigungsdarstellung liegt in der Darstellung der Lichteffekte: sie sind auf den Rankenblättern teilweise gestrichelt, was wohl eine Art Stilelement darstellt, mit dem solche Ranken - siehe Musterbuch - damals dargestellt wurden.

Mit ihren farbigen Nodi, Goldpollen und zwei Distelblüten entspricht sie darüber hinaus bis ins Detail<sup>444</sup> dem bereits beschriebenen zweiten Rankentyp der Mustergrundinitialen in Buch E, dessen Blattformen bereits bei den Ausläufern der Deckfarbeninitialen des Anonymus gefunden wurden. Damit wäre der Anonymus wohl endgültig als der Maler dieser Bildinitiale sowie der Ranken und Mustergrundinitialen belegt und die Musterbuchgruppe von dem von Vaassen erhobenen Vorwurf der Bilderfeindlichkeit befreit.

Besonderer Beachtung bedarf die für eine Verkündigungsszene ungewöhnliche Sitzposition der Maria auf dem Boden, mit der der Maler der Bildinitiale den Platzmangel im unteren Binnenfeld geschickt entgegenwirkt, zugleich aber auch anknüpft an ein in der Sieneser Malerei um 1340 entwickeltes Motiv, das die freiwillige Erniedrigung der Gottesmutter als Metapher ihrer Demut und Tugend verbildlicht und „in kaum einer nordalpinen Verkündigung vor dem Rotterdamer Triptychon“<sup>445</sup> vorkommt. Dieses um 1410 in Lüttich in Auftrag gegebene, als Norfolk-Triptychon bekannte Reliquiar (Abb. 505) mit den „miniaturhaften Dimensionen“<sup>446</sup> von 33 x 32 cm (Mitteltafel), das als ein Frühwerk Jan van Eycks diskutiert wird,<sup>447</sup> zeigt auf der Rückseite eine Verkündigung in etwa den Ausmaßen der Bildinitiale, bei der Maria mit angezogenen Knien auf einem Kissen am Boden sitzt.<sup>448</sup> Im Vergleich zur Bildinitiale, bei der das Kissen noch nach alter Flächenraum-Manier hinter dem

<sup>441</sup> Martinus auf dem Sterbebett, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 13v.

<sup>442</sup> Es wurden die selben Rot-, Blau-, Rosa-, Mauve- und Grüntöne verwendet und auch der Weißton der Höhungen bei den blauen Rankenblättern entspricht jenem, der für den Propheten und das Blatt im Initialbuchstaben verwendet worden ist.

<sup>443</sup> Wahrscheinlich sollte er wie bei den entsprechenden Stäben in Buch E, fol. 312r in Nodi enden.

<sup>444</sup> Beispielsweise ist auch hier trotz zahlreicher weiterer Möglichkeiten an nur drei Stellen der Freiraum zwischen einer Ranke und einem abzweigenden Einzelblatt mit Gold gefüllt.

<sup>445</sup> Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 104.

<sup>446</sup> Herzner 2005, S. 1.

<sup>447</sup> Ebenda.

<sup>448</sup> Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen.

Rücken Marias „hochklappt“ und so eine unklare Position im Raum einnimmt, sitzt die Maria des Norfolk-Triptychons jedoch deutlich auf dem unter ihr liegenden Kissen, wodurch ihr gekonnt proportionierter, freistehender Körper noch zusätzlich an Ausdruckskraft gewinnt. Andersartig sind auch die Falten ihres Gewandes, die noch weich fallen und sich nicht zu Marias Füßen stauchen.

Trotz dieser Unterschiede in der Ausführung ist die motivische Nähe so groß, dass das Norfolk-Triptychon sicherlich als indirektes Vorbild für die Mainzer Bildinitiale angesehen werden kann, ebenso wie für die Verkündigungsdarstellung eines Oberrheinischen Meisters von ca. 1430/40 (Abb. 506), der die Szene zwar in einen Innenraum verlegt, Maria aber ebenfalls mit angezogenen Beinen auf einem roten Kissen mit Eckquasten platziert, das auf einem niedrigen Sitzkasten liegt.<sup>449</sup>

Die zweite Besonderheit der Mainzer Bildinitiale jedoch, die Verkündigung im Freien auf einem Rasenstück mit im Hintergrund wachsenden Blumen, verweist noch in eine andere Richtung: der hier assoziierte Garten als Präfiguration der Reinheit Marias gipfelte in den *hortus conclusus* - Darstellungen, die in dem berühmten Frankfurter Paradiesgärtlein um 1410 einen Höhepunkt erlebten (Abb. 507).<sup>450</sup> Hier könnte ein zeitlich und räumlich nahes, mögliches Vorbild für die in dieser Bildinitiale dargestellte, in freier Natur auf einem rotem Kissen auf dem Boden sitzende Maria liegen. Die ungewöhnliche Positionierung Marias auf der linken Bildseite muss dabei „als bewusste Betonung ihrer nachrangigen Bedeutung für das Erlösungswerk und als deutliches Zeichen ihrer Unterwerfung unter den göttlichen Willen verstanden werden.“<sup>451</sup>

Die Darstellung eines solch „hochmodernen“ Motivs setzte entweder die Kenntnis neuester Tafelwerke voraus, oder eine andere ebensolche Bildvorlage.

Wer war also dieser Anonymus, der auf der Höhe der Zeit malte?

Seine künstlerische Heimat lässt sich hauptsächlich durch die von ihm bevorzugten Gesichtsformen erkennen: das wenig gerundete Gesicht des Engels, das sich mit seinem spitzen Kinn und der breiten Stirn eher einer dreieckigen Form annähert, ähnelt den Kopftypen in den illustrierten Rüdiger Schopf-Handschriften, die zu Beginn des Jahrhunderts am Oberrhein entstanden sind (Abb. 508 bis 510),<sup>452</sup> oder dem Gesicht des Johannes in der Colmarer Kreuzigung von 1400/1410.<sup>453</sup> Auch die motivischen Ähnlichkeiten mit der Verkündigung des Oberrheinischen Meisters von 1430/40 und dem Paradiesgärtlein verweisen an den Oberrhein, wengleich das Gesicht Marias mit den näher beim Auge liegen-

---

<sup>449</sup>Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Inv. Nr.1927.1, abgebildet bei **Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 98. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Gewandung des Engels. Auch Jean Fouquet greift im Stundenbuch des Étienne Chevalier von 1452-61 auf diesen Typus zurück und stellt die Maria in der Verkündigungsszene demütig auf dem Boden sitzend vor dem von rechts(!) sich nähernden Engel dar, wobei ihr üppiger Mantel jedoch ein etwaiges Kissen verdeckt (Chantilly, Musée Condé, Ms 71, o.Z.).

<sup>450</sup>Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut und städtische Galerie.

<sup>451</sup>**Liebrich 1997**, S. 70.

<sup>452</sup>Basel, UB, A.II.1, fol. 117, A.II.3, f.98 und A.II.4, fol. 135.

<sup>453</sup>Colmar, Musée d'Unterlinden. Brinkmann/Kemperdick lokalisieren diesen Kopftypus nach Basel (**Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 109).

den und weniger gebogeneren Augenbrauen im Detail weniger mit jenen der oberrheinischen Gruppe verglichen werden kann.<sup>454</sup>

Eventuell stammt der Anonymus also vom Oberrhein, wohin ja auch die Stilistik der von ihm gemalten Ranken verweist. Auch dadurch, dass er nicht den feierlichen Ernst der Handlung betont, wie bei der Verkündigungsszene in Band E, sondern eine lieblich-lyrische, unbefangene Stimmung herrscht, kommt diese Verkündigungsdarstellung der oberrheinischen Kunst sehr nahe.

Dass ihre Entstehung einst auf die Zeit um 1480 geschätzt worden ist, zeugt sicherlich von der Unkenntnis des Bearbeiters - zumal ja auf der Rückseite sogar die Jahreszahl vermerkt ist -, sie macht aber vor allem deutlich, wie ungewöhnlich fortschrittlich die Gewandcharakterisierung durch Farbflächen und die quasi profane Natur-Idylle der Verkündigungsszene für ihre Zeit waren.

---

<sup>454</sup>Siehe **Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 103.

## Johannes auf Patmos

Band C, fol. 2r, 14,5 x 14 cm

Nicht auf einer Insel, sondern in einer weiten, lichten Landschaft hat der schreibende Evangelist Johannes in der zweizeiligen Initiale Platz genommen, die das Responsorium des 2. Sonntags nach Ostern<sup>455</sup> (*Dignus es domine*) einleitet und von einer dreiseitigen Stabranke begleitet wird (Abb. 511 und 519).

Um die Bildfläche zu vergrößern, hat der Maler den altrosa-farbenen **Buchstabenstamm** links so weit nach außen gerundet, dass nahezu ein „O“ entstanden ist. Das goldene Innenfeld des breiten rechten Stammes zieren zwei gegenständige Drachen mit Fledermausflügeln in Camaieu-Technik. Auf der linken Seite sind in gleicher Malweise zwei Grottesken in die schmalen Zwickel des Buchstabenstamms gesetzt, von denen die Initiale in Blattausläufer übergeht (Abb. 512), die um den sie begleitenden Rankenstab greifen und oben eine Erdbeere ausbilden, eigentlich eine mariologische Pflanze, die hier wohl lediglich dekorativen Charakter hat.

Der einfache dünne **Goldrahmen** umfasst den blauen **Außengrund**, dessen vier Zwickel ihrerseits noch einmal mit mehreren parallel verlaufenden weißen Linien eingerahmt sind und mit feinsten gelben Fäden gefüllt sind, die ähnlich einer Flaumfeder von der Mitte in wirren Bewegungen sich verteilen, bisweilen mit punktförmigen Blättchen an beiden Seiten.

Im **Binnenfeld** sitzt der Evangelist<sup>456</sup> Johannes seitlich vor einem Pult, in einer natürlich gestalteten Landschaft, deren sanfte Ebene in einem Wald vor einer zweistufigen, schroffen Felswand endet, über der sich ein weites Hochplateau mit mächtigen Bergkuppen zum Horizont erstreckt. Er schreibt - wie auf den in der karolingischen Kunst wieder aufgenommenen antiken Autorenbildern - den Anfang seines Evangeliums auf eine schmale Schriftrolle, die quer über seinem Schoß liegt: *In princ(ipio era)t verbum e(t verbum) erat ap(ud) deum et deu(s erat verbum)*.<sup>457</sup>

Versonnen folgt er mit niedergeschlagenen Augen seiner rechten Hand, in der er einen Federkiel hält, mit dem er gerade das „t“ von „et“ am Ende der ersten Textzeile schreibt, obgleich die zweite Zeile schon vollständig geschrieben ist. Den Kopf hat er dabei nach rechts geneigt (Abb. 513), wo ein kleiner schwarzer Adler mit schlagenden Flügeln auf dem Pult sitzt, der ihm in der ursprünglichen Bildkonstellation einmal den Text eingeflüstert haben mag, hier jedoch von Johannes abgewendet eher in freudiger Erregung auf den heranfliegenden Partner zu warten scheint.

Der Evangelist trägt ein einfaches, langärmeliges Untergewand mit rundem Halsausschnitt, das den gleichen Mauve-Ton hat, wie die Initiale.

---

<sup>455</sup>Zu dieser Zeit des Kirchenjahres wird die Apokalypse gelesen, weshalb alle Responsorien ebenfalls Texte daraus enthalten.

<sup>456</sup>Im Mittelalter ging man noch davon aus, dass der Evangelist Johannes auch der Autor der Apokalypse war (Görg 2001, Sp.22).

<sup>457</sup>Joh 1,1.



Über den Beinen liegt ein stoffreicher blauer Mantel, der zum Rücken hin umschlägt und sein rotes Futter zeigt. Er scheint von der Schulter Johannes heruntergerutscht zu sein und umhüllt nun nur noch die untere Körperhälfte bis weit über die Füße hinab, so dass nicht erkennbar ist, worauf der Evangelist sitzt. Gegenüber den wenigen feinen Falten des dünneren Untergewandes staucht sich der Mantel auf dem Boden in einigen dicken Faltenzügen.

Sein rötliches Haar fällt in feinen, gewellten Strähnen bis zu den Schultern, einige Fransen hängen ihm in die hohe Stirn. Ein goldener Heiligenschein mit einigen punktförmigen Punzen am oberen Rand umrahmt den Kopf. Der Gesichtsausdruck wirkt durch die rundlichen Wangen und die niedergeschlagenen Augen sanft und ein wenig verträumt; um die vollen roten Lippen scheint ein geheimnisvolles Lächeln zu spielen.

Das Schreibpult (Abb. 514), das wie der Adler zum Attribut des Evangelisten Johannes gehört, ist mit seinen zwei Ebenen ein Kopistenpult, was bei einem Evangelisten keinen Sinn hat. Es stammt aus dem Gehäuse oder Gelehrtenstubeninterieur und ist in ähnlicher Konstruktion im Stundenbuch des Bedford-Meisters in der Miniatur des Evangelisten Matthäus zu sehen (Abb. 515).<sup>458</sup>

Auf dem oberen, kleinen Pult liegt ein geschlossenes Buch in rotem Einband, auf dem größeren Pult darunter ein geöffnetes und aus dem Kasten am Boden schauen ebenfalls mehrere Bücher in roten Einbänden hervor.

In paradiesischer Eintracht tummeln sich paarweise winzige Bären (Abb. 516), Rehe/Hirsche (Abb. 517), Löwen und zahlreiche Kaninchen zu Füßen des Apostels und auf der Hochebene hinter ihm (Abb. 518). Ihre lebhaften Bewegungen sind naturgetreu dargestellt: der Hirsch neben dem äsenden Reh blickt gerade auf, ein Bär hat sich auf die Hinterbeine erhoben und schaut zu Johannes hin; auf dem Plateau springt rechts hinter ihm ein junges Reh durchs Gras und am linken Bildrand steht mit hochgerecktem Kopf ein röhrender Hirsch; weiter hinten hat sich ein Löwe niedergelassen und schaut seinem davontrottenden Partner nach. Mehrere der zu Füßen des Evangelisten herumtollenden weißen Kaninchen sind gerade dabei, entweder in eines der vielen Löcher ihres weitverzweigten Baus zu huschen oder daraus hervorzulugen.

Der Maler hat so fein und genau gearbeitet, dass man fast schon eine Lupe braucht, um die Krallen der Bären, die Punkte auf dem Rehfell oder das Hirschgeweih zu erkennen.

Hinter dem linken Felsgrat der Hochebene erscheinen die ersten warmen Sonnenstrahlen des Tages und beleuchten eine noch leicht diesige Berglandschaft. Die zum Horizont hin immer helleren, weich gerundeten Berge werden überragt von einem Gipfel direkt hinter Johannes, der seine Figur überhöht. Die Hochebene im Vordergrund der Berge gleitet auf der linken Seite in einen dem Blick des Betrachters entzogenen Abgrund, aus dem die Spitzen einiger Tannen herausragen, während sich in unzugänglicher Ferne die Berge verlieren - wie 400 Jahre später in den Landschaftsräumen bei Caspar David Friedrich.

---

<sup>458</sup>Hier lässt sich die Höhe des oberen Pultes durch ein Gewinde verstellen und die Truhe ist bis auf eine kleine, offenstehende Tür geschlossen.

Über der Szene spannt sich ein weiter, blauer Himmel - optisch noch geschickt erweitert durch die blauen Zwickel zwischen Buchstabenkörper und Rahmen - der mit Schleierwolken durchzogen ist und durch den Vögel schießen, deren schmale Silhouetten zum Horizont hin immer lichter werden.

Die dreiseitige Stabranke (Abb. 519) besteht aus zwei goldenen Stäben, die beide - wie üblich links unten auf der Seite - ihren Ausgang in einer Art Knauf nehmen. Der den Bundsteg entlanglaufende Stab biegt am Kopfsteg in rechtem Winkel ab und endet - ebenso wie der am Fußsteg verlaufende - in einer Blüte. Er wirkt stellenweise wie ein Ast, von dem seitliche Verdickungen wie gestutzte Astgabeln abstehen.

Die Blätter drehen sich hier nicht um ihn, sondern wachsen gegenständig aus ihm hervor (Abb. 520), was jedoch durch geringfügige Verschiebungen selten wirklich symmetrisch ist. Dabei wechseln sich phantasievolle Palmetten und meist dünnlappige Akanthusblätter miteinander ab, die beide in unregelmäßiger Verteilung die Farben der Initiale aufnehmen: Hellrosa, Blau, Rot und Grün, erweitert um ein helles Zitronengelb (Abb. 521).

Die viellappigen Palmetten mit gepunkteter Mittelrippe haben ein goldenes Auge mit einer gelben Punktreihe in der Mitte. Sie wachsen im Stil der Endlosblätter an ihrer Spitze noch einmal in die Länge, klappen schwungvoll um und enden in einem Dreiblatt oder einer kleinen Palmette, deren mittlere Ausbuchtung lanzettenförmig schmal und lang ausläuft und bisweilen noch ein letztes Mal umschlägt, um den Schwung der Palmetten zu einem züngelnden Ende zu bringen.

Ganz ähnlich bildet der Maler auch die Akanthusblätter, die ebenfalls durch Goldaugen hervorgehoben sind.

Zwischen den Blättern und Palmetten wachsen in unregelmäßiger Abfolge Goldpunkte an unterschiedlich langen Stielchen, die als besondere Auszeichnung gehäuft neben der Initiale vorkommen.

Darüber hinaus sind mit goldschimmernder Tinte Fibrillen zwischen die Blätter eingefügt, die meist aus vier Querstrichen und abschließendem S-Schwung gebildet sind, welche nicht mit jenen des Anonymus oder Frater Nycolaus in Zusammenhang stehen, aber ein Hinweis darauf sein können, dass auch dieser Maler ein erfahrener Schreiber und Zeichner war.

Eine ähnliche Palmette mit Auge ist in der bereits gezeigten Drölerie-Initiale einer unbekanntenen Hand in Buch E dargestellt (Abb. 522), die abgesehen davon, dass sie wahrscheinlich rund zwei Jahre früher entstanden ist, wegen ihrer allgemeinen Form nicht auf einen direkten Zusammenhang der beiden Maler/Zeichner schließen lässt.

Die Patmos-Szene zählt zu den beliebtesten Einzelbildern aus der Vita des Evangelisten. Der Überlieferung nach wurde Johannes ca. 95/96 n.Chr. während der Christenverfolgung von Kaiser Domitian auf diese Gefangeneninsel verbannt, wo er die Apokalypse empfangen und niedergeschrieben hat.<sup>459</sup> Dass der Maler ihn hier jedoch den Anfang seines Evangeliums notieren lässt, ist eine im Mittelalter durchaus

---

<sup>459</sup> **Hemleben 1972**, S. 96ff.

übliche räumlich-zeitliche Verschränkung von Geschehnissen. Sie äußert sich auch in den unterschiedlichen Motiven des spätantiken Autorenbildes (Schriftrolle über dem Schoß) und des Evangelistenbildes mit Adlerattribut und Kopistenpult, die zusammen mit einer Landschaftsdarstellung die Patmos-Szene bilden.

Auch der Bedford-Meister lässt in einem Stundenbuch aus den frühen 20-er Jahren Johannes auf einer Rolle schreiben, ebenfalls in einer felsigen, von Bären und Löwe bevölkerten Landschaft, die sich jedoch auf einer nahezu quadratischen Insel befindet.<sup>460</sup> Felsig ist auch die Landschaft in der Patmoszene auf einem Einzelblatt aus Nürnberg um 1430 (Abb. 523)<sup>461</sup>, die gestaffelte Baumreihen zeigt, zwischen denen oben abgeflachte Felsen stehen, die ohne perspektivische Verkleinerung bis zum Horizont geführt werden.

Gegenüber diesen etwa gleichzeitigen Beispielen wirkt die sonnenbeschienene, bukolische Landschaft der Mainzer Szene wie ein Bild paradiesischen Friedens. Sie wird nicht mehr lediglich als Attribut benutzt, sondern ist zum vollwertigen Bildthema geworden, das allerdings im Verhältnis zur Größe des Apostels deutlich im Hintergrund bleibt.

Die in und aus ihren Löchern springenden Kaninchen finden sich in sehr ähnlicher Art im Jagdbuch des Gaston Phoebus<sup>462</sup> wieder (Abb. 524), sind hier jedoch zarter im Duktus, wie es auch die hingetupften Laubkronen der Bäume vor dem schroff aufragenden Felsmassiv links im Bild sind, die darin jenen auf der Rückseite des Norfolk-Triptychons (um 1410) ähneln.

Dieser Einsatz höchst malerischer Mittel wird teilweise auch bei den Palmetten und Blättern angewendet, die durch ihre Viellappigkeit dadurch sehr aufwändig in der Gestaltung waren. Nur Rasen und Felswände sind noch geschickt gestrichelt - fast scheint es, als seien die alten Versatzstücke im Bild auch an die alte Malweise gebunden - und wenige Umrisslinien trennen Gegenstände mit ähnlichen Farbtönen voneinander. Eine kleine perspektivische Ungereimtheit ist das Profil am Ständer des oberen Pultes, das im Gegensatz zum Rest des Möbels in Untersicht gemalt ist.

Mit seinen leichthändigen Naturschilderungen ist der Maler dieser Bildinitiale wie jener der zuvor beschriebenen Verkündigung auf dem Einzelblatt absolut auf der Höhe der Zeit; man muss bei den herausragenden Künstlern der Zeit nach Vergleichsbeispielen suchen: eine der frühesten Darstellungen einer scheinenden Sonne ist vor 1415 im Stundenbuch des Boucicaut-Meisters dargestellt (Abb. 525),<sup>463</sup> wo sie jedoch schon voll am Himmel erstrahlt, während sich in der Patmos-Szene erst die ersten Strahlen über den Bergkamm tasten und jene atmosphärische Stimmung zaubern, in der Johannes sein Tagwerk beginnt.

Ähnlich lichte Himmel findet man im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Abb. 526 und 527), die jedoch die weiten Ebenen Flanderns zei-

---

<sup>460</sup>Wien, ÖNB, Cod.1855 fol.13v.

<sup>461</sup>Nürnberg, GNM, Mn 360, abgebildet in **Nürnberg 1986**, Nr. 25.

<sup>462</sup>„Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus, 1405/10, Paris, BnF, Ms. fr. 616.

<sup>463</sup>Paris, Musée Jacquemart André, Ms.2, fol. 90v (**Bartz 1999**).

gen, während der Maler des Johannes auf Patmos die Szene wohl in seine voralpine, vielleicht oberrheinische<sup>464</sup> Heimat versetzt und damit ein herrliches Stück Landschaft in einer Mainzer Handschrift hinterlassen hat.

---

<sup>464</sup>Hier vermutet auch Vaassen die Heimat des Malers (**Vaassen 1973**, Sp. 1153).

## Ausgießung des Hl. Geistes

Band C, fol. 66r, 14 x 14 cm

Schon auf den ersten Blick erkennt man an der Gebirgslandschaft im Hintergrund die Handschrift des Maler der vorausgehenden Patmoszene, von dem auch diese zweizeilige Initiale stammt, die die Antiphon zu Pfingstsonntag einleitet (Abb. 528).

Der sehr helle, fast weißliche **Initialbuchstabe** zeigt wiederum im goldenen Innenfeld des breiten rechten Stammes zwei gegenständige Drachen mit Fledermausflügeln (Abb. 529), die hier in lichtem Grünlich-Orange und Hellblau erscheinen. Auf der linken Seite ist in gleicher Malweise ein gerader Stängel mit Blattansätzen in das schmale Innenfeld des Buchstabenstamms gesetzt, von dem die Initiale in Blattausläufer übergeht, die um den sie begleitenden Rankenstab greifen.

Ein schmaler grüner **Rahmen**, der in einem dunkleren Farbton korrekt nach rechts unten verschattet ist, umfasst einen goldenen Außengrund, dessen Zwickelfüllungen farblich geschickt mit dem Binnenfeld und den beiden Drachen korrespondieren: oben speien hellblaue Grottesken Blätter in die Zwickelwinkel und in den unteren reißt links ein gelb-blaues Mischwesen sein Maul ebenfalls weit auf, während rechts eine geflügelte männliche Sphinx in weißlichem Hellrosa dabei ist, aufzufliegen.

Im **Binnenfeld** sitzen Maria und die Apostel so in zwei Gruppen zu beiden Seiten aufgeteilt, dass in der Mitte Freiraum entsteht für die im Verhältnis zu ihrer Bedeutung kleine weiße Taube (Abb. 530), die nicht würdevoll heranschwebt, sondern ähnlich hinabstößt, wie der Adler in der Patmoszene. Um ihr genügend Platz zu verschaffen, hat der Maler sogar den rechten Arm des Johannes nicht ausgeführt und einen Teil von Marias Nimbus mit der hinter ihr schluchtartig abfallenden Landschaft übermalt.

Die aus der Bildmitte nach links gerückte Maria ist in ein strahlend weißes Gewand gekleidet, das kaum etwas von dem blauen Untergewand sichtbar werden lässt und auch ihren Kopf bedeckt. Es hebt sie deutlich heraus aus der Gruppe der Apostel, die einfache Gewänder in unterschiedlichen Rottönen tragen, darüber blaue, rote und grüne Heuken, ärmellose Umhänge, die wie ein Mantel locker über die Schultern gelegt oder auf die Hüften heruntergerutscht sind.

Im Unterschied zur stereotyp wirkenden Darstellung der Apostel in der gleichen Szene des Graduales lässt der Maler hier jene in der ersten Reihe deutlich unterschiedlich auf das Geschehen reagieren: während Johannes und der Apostel neben ihm, ebenso wie derjenige zur Rechten Marias, den Blick nach oben wenden, sind Maria und der ältere Apostel am rechten Bildrand mit gesenktem Blick tief im Gebet versunken und nehmen keinen Anteil am Geschehen.

Ebenfalls abgewendet hat sich in der linken Gruppe einer der Apostel aus der zweiten Reihe, für den der Maler vorne nicht nur eine größere Lücke gelassen hat, so dass fast seine ganze Gestalt sichtbar ist, sondern der auch als einziger ein gelb-orangeses Gewand trägt. Obwohl die Gesichter bis auf das des Johannes relativ ähnlich

gezeichnet sind, versteht der Maler es, die Apostel auch durch kleine Unterschiede in Haar- und Barttracht differenziert zu gestalten.

Maria und die Apostel sitzen nicht dem Bericht der Apostelgeschichte entsprechend und wie in der Graduale-Szene angedeutet in einem Raum, sondern in einer weiten Landschaft (Abb. 531), die ähnlich aufgebaut ist, wie jene der Patmoszene. Allerdings sind die gleichhohen Hügel hier fast schematisch verteilt und verstellen die zum Horizont hin sich verlierende Weite. Ihre am Fuß mit Grün angedeutete Vegetation weicht mit zunehmender Entfernung immer mehr weißen Kuppen, auf denen zweimal am Horizont ganz zart und winzig Gebäude oder Stadtsilhouetten angedeutet sind.

Großartig charakterisiert ist auch hier wieder der leicht diesige Himmel, dessen Schleierwolken sich zu ersten kleinen Wolken aufzutürmen beginnen. Nach oben geht er in ein kräftiges Blau über, wo wie ein Fremdkörper in diesem naturnah aufgefassten Himmel das Gesicht Gottvaters hervorschaut, umgeben von einem Halbkreis aus kleinsten, fast nicht mehr als solche wahrzunehmenden, schemenhaften Himmelsbewohnern. Äußerst geschickt harmonisiert der Maler jedoch Himmel und Erde miteinander, indem er hier in duftig zarter Malweise die rot-orangen Farbtöne der Apostelmäntel aufgreift und wie von Licht durchdrungen aufhellt.

Das in der Patmos-Szene geschickt gelöste Problem des Flächenraums mit Johannes und dem Schreibpult in der vorderen Ebene und der Landschaft ohne perspektivische Hinführung in der hinteren, wird hier offensichtlich: die Apostel schauen ins Leere, da die Taube weit hinter ihnen fliegt und Gottvater sich zu weit oben befindet.

Der heute noch durchschimmernde Mantel der Maria zeigt, dass die Position und die Größe ihre Figur ursprünglich bildbeherrschender konzipiert waren: so befand sich der jetzt vor ihr sitzende Apostel zu ihrer Rechten zunächst hinter ihr und wurde von ihrem Mantel überschritten. Dies könnte auf einen Karmeliter als ausführende Hand hinweisen, der Maria nicht nur den farblich herausstechenden weißen Mantel des Ordens gemalt hat, sondern in der Hervorhebung ihrer Figur auch die große Verehrung zum Ausdruck brachte, die sie im Orden genoss.

Im Vergleich mit der Darstellung des Johannes auf Patmos fällt auf, dass der Maler hier etwas häufiger mit schwarzer Tinte Faltenzüge und Konturen nachgezogen hat und die zwischen Maria und Johannes sichtbar werdende, ebenfalls gestrichelte Landschaft im Vorder- und Hintergrund dagegen mit Punkten charakterisiert wird.

Den **Randschmuck** gestaltet der Maler hier ganz ähnlich, wie auf dem Patmos-Blatt (Abb. 532): eine dreiseitige Stabranke aus zwei goldenen Stäben nimmt links unten auf der Seite ihren Ausgang in einer Blüte und dreht am Kopfsteg wie ein flaches Band in einer quadratischen Schlaufe nach rechts, wo sie - ebenso wie der am Fußsteg verlaufende Stab - in einer Blüte endet. Auch hier wachsen wieder seitliche, astartige Verdickungen aus ihm hervor. Während am Kopfsteg in der bereits beschriebenen Art die Palmetten gegenständig herauswachsen (Abb. 533),

gehen an Bund- und Fußsteg größere Blätter, die aus schmalem, dreilappigem Akanthus bestehen, in eine rankenartige Drehung über und zeigen dabei ihre unterschiedlich gefärbte Vorder- und Rückseite (Abb. 534).

In ebensolchen Blättern läuft auch die Initiale aus, die mit ihrer weißlich-hellrosa Farbe den Blättern eine besonders zarte Erscheinung verleiht.

Dort, wo zwischen den größeren Blättern der Stabranken noch genügend Platz ist, wachsen neben den mit Tinte angefügten Fibrillen hauptsächlich an Kopf- und Bundsteg auch stilisierte Weintrauben aus drei goldenen Punkten an kurzen, zum Teil vergoldeten Stielen.

Die in ihrer Malweise eindeutig dieselbe Handschrift zeigenden Stabranken verblüffen doch bisweilen mit ihren unterschiedlich ausgeführten Details und zeigen, welch breites Formenvokabular einem einzelnen Maler zuzutrauen ist.

Im Unterschied zu der zukunftsweisenden Art der Landschaftsdarstellung sind die weichrundlichen Figuren mit ihren lieblichen Gesichtern - besonders bei den beiden madonnenhaften Johannesfiguren - noch ganz dem internationalen Stil verhaftet.

## Initialminiaturen

Die im folgenden beschriebenen Bildinitialen sind bewusst als „Initialminiaturen“ titulierte, obwohl dieser Begriff auch oft missverständlich und falsch für einfache Bildinitialen verwendet wird. Da mit „Miniatur“ im engeren Sinne eine „selbständige, d.h. nicht an Initialen gebundene figürliche Malerei“<sup>465</sup> gemeint ist, erscheint der Begriff „Initialminiatur“ zunächst widersprüchlich. Im folgenden soll er dennoch in einem weiteren Sinne verwendet werden, um eine Fortentwicklung von Bildinitialen zu charakterisieren, bei der das Bildfeld zwar generell immer noch durch den Buchstabenkörper vorgegeben wird, dieser jedoch in seiner Ausprägung deutlich zurücktritt und Platz macht für ausgedehntere, selbstständige Szenarien, deren bildhafter Charakter die Aufmerksamkeit des Betrachters so auf sich zieht, dass der Buchstabe zweitrangig wird, zumal noch das Bildfeld über den Buchstaben hinauswächst und so seine Eigenständigkeit demonstriert.

Diese Emanzipation des Bildes unterstützt der Maler der beiden folgenden Initialminiaturen interessanterweise nicht durch die stärkere Betonung der in der damaligen Zeit beliebten, und auch bei den übrigen Bildinitialen von Antiphonar und Graduale vorhandenen Bilderrahmen, mit denen normalerweise die Eigenständigkeit des Bildfeldes gegenüber dem Initialbuchstaben hervorgehoben wird. Sie sind im Gegenteil hier auf ein fast nicht sichtbares Minimum reduziert, was dem Bild noch unmittelbarer seine Wirkung belässt.

Da wahrscheinlich Band E vor Band B angefertigt worden ist, soll auch die darin befindliche Initialminiatur zuerst beschrieben werden.

---

<sup>465</sup> Jakobi-Mirwald 1997, S. 21.



## Verkündigung

Band E, fol. 428v, 14 x 14,5 cm

Das Responsorium *Missus est Gabriel angelus* wird von einer nahezu quadratischen, zweizeiligen Deckfarbeninitiale mit dreiseitiger Ranke eingeleitet (Abb. 535 und 536). Zwischen den drei Schäften des sehr zierlichen, aber durch seine Plastizität und einheitliche Blaufärbung klar lesbaren Initialbuchstabens „M“ ist ein Innenraum dargestellt, in dem links vom Mittelschaft ein kniender Engel mit Spruchband der rechts vom Mittelschaft knienden Maria die frohe Botschaft verkündet. Der der Lombardform folgende, bauchig gerundete Buchstabe ist mit Eckzwickeln in pastellen Rottönen zum Quadrat ergänzt.

Der schlanke blaue **Buchstabenkörper** wird von einem teils vegetabil, teils zoomorph wirkenden Holm gebildet, der sich für die beiden äußeren Buchstabenschäfte in je ein senkrecht nach unten verlaufendes Stück und ein weiter nach außen gebauchtes Stück teilt. Die goldenen Innenfelder dazwischen werden von zwei drachenartigen Mischwesen bewohnt, die wie ein Brüderpaar der auf den Beschlägen dargestellten Drachen wirken. Am Fuß des Buchstabens vereinigen sich die beiden Stücke jeweils wieder und laufen in je einem Blatt unterschiedlicher Größe aus. Auch der mittlere Schaft teilt sich am Fuß und läuft in zwei Blättern aus, die sich in entgegengesetzter Richtung waagrecht bis zu den äußeren Schaftfüßen hinziehen und so das Binnenfeld nach unten begrenzen. Ein weiteres Blatt schließt die kleine Lücke dazwischen und ergänzt so den unteren Bildabschluss.

Weil all diese Blätter ein wenig über das Quadratfeld der Bildinitiale hinausragen und so auch über dem daran anschließenden Pergament liegen, wird an dieser Stelle der Eindruck erweckt, dass der Buchstabe vor dem Blatt steht, dem Betrachter sozusagen ins Auge springt und sich dahinter der Raum in die Tiefe öffnet.

Bei der Krümmung des äußeren rechten Holms allerdings gibt der Maler diese Illusion auf, da er ihn am Rand leicht begradigt hat, so dass dieser innerhalb der Quadratfläche bleibt. Dagegen lässt er den äußeren linken Holm deutlich darüber hinauswachsen, was jedoch kaum auffällt, da sich genau an dieser Stelle ein ebenfalls blaues Rankenblatt von außen leicht darüberlegt und so das optische Übergewicht auffängt. Der Grund für diese Ausbuchtung des linken Holms ist seine Verdickung zu einem reptilartigen, gefiederten Phantasiewesen, das zum Kopf hin wieder schmaler wird und aus dessen geöffnetem Maul in nahtlosem Übergang wieder der Holm zum Vorschein kommt. Die mit zarten weißen Strichen angedeuteten Federn und der Kopf des Drachen fallen erst auf den zweiten Blick auf, da der gesamte Buchstabenkörper mit ganz ähnlichen weißen Punkten und Strichelungen überzogen ist, mit denen der Maler Lichtakzente setzt: das von links oben auftreffende Licht wird nicht nur durch dünne weiße Parallelstreifen an den linken Schaftseiten und ebensolche Verschattungsstriche in Dunkelblau an den rechten Seiten charakterisiert, sondern auch durch eine Kette von Lichtpunkten, die auf den senkrechten Schäften in der Mitte verläuft und dort, wo die

Schäfte in die Bogen übergehen, auf die Oberseite der Holme wandert. Auch auf den geschwungenen äußeren Schäften verlaufen sie dem Lichteinfall entsprechend auf der oberen Hälfte außen und auf der unteren Hälfte innen. Die freibleibenden Flächen auf den gegenüberliegenden Seiten verschattet der Maler mit dunkelblauen Schraffuren.

Obwohl der Buchstabenkörper so schmal ist, wirkt er durch den Einsatz malerischer Mittel sehr plastisch und löst vielleicht auch deshalb die Assoziation von einem Stängel aus, besonders dort, wo Blätter daraus hervorwachsen. Andererseits erinnern die Lichtpunktketten auch entfernt an die Schuppenhaut von Reptilien: ein Eindruck, der auch durch die beiden unmittelbar anschließenden Drachen und das reptile Phanatsiwesen hervorgerufen wird, zumal der rechte Drache, ebenfalls in den Blautönen des Buchstabenkörpers gemalt, über seine gesamte Rückenpartie mit diesem verbunden ist. Auch sein langer, dünner Hals und die weiße Binnenzeichnung seines Körpers unterstreichen die assoziative Nähe des Buchstabens zum Zoomorphen.

Beide Drachen (Abb. 537 und 538) haben einen gefiederten Rumpf und sehr kräftige Raubvogelbeine, wobei jene des rechten Drachen in Entenfüßen mit Schwimmhäuten zwischen den drei Zehen auslaufen, während die Füße des linken Drachen eher Greifklauen ähneln. Beide Körper sind durch eine Vielzahl feinsten Striche in einem helleren und einem dunkleren Ton sehr plastisch wiedergegeben, wobei auch hier der Lichteinfall konsequent von links oben kommt. Geschickt nutzt der Maler den dadurch völlig verschatteten hinteren Flügel des rechten Drachen, um vor dessen dunkelblauer Fläche den vorderen Flügel mit großer Detailfreude in Szene zu setzen: schwungvolle weiße Linien markieren verschiedene Lagen kleinerer und größerer Federn, die zum Ende hin rote, pfauenaugenartige Punkte tragen.

Die langen dünnen Schwänze der Drachen hängen hinab bis in die Spitzen der Innenfelder; der des rechten Drachen ringelt sich einmal auf dem Weg dorthin. Der Kopf des linken Drachen ruht über dem breit und hoch aufragenden Brustkorb auf einem relativ kurzen Hals. Dagegen setzt der Hals beim rechten Drachen wesentlich tiefer an und ragt - länger als der Rumpf und ebenfalls mit Pfauenaugen geschmückt - sich verjüngend und in einem S-Schwung gebogen, nach oben. Auch bei der Gestaltung der Köpfe variiert der Maler, indem er den Kopf des linken Drachen größer und nach links unten gewendet zeigt, den kleinen Kopf des anderen Drachen dagegen nach rechts oben schauen lässt. Geschickt nutzt er dabei die zur Verfügung stehende Fläche aus und lässt die spitz zulaufenden Drachenhoren beim linken Drachen steil und lang aufragen, beim anderen klein und flach an den Kopf angelegt fast verschwinden.

Neben aller Formenvielfalt im Detail liegt der generelle Unterschied der beiden Drachen in der Farbgebung: der linke Drache ist nicht - wie eigentlich zu erwarten - ebenfalls im Buchstaben-Blau gemalt, sondern setzt sich mit einer Grundfarbe aus grünlichem Gelb und blauer Binnenzeichnung deutlich weniger vom Goldhintergrund ab und wirkt deswegen eher wie ein Fremdkörper in der Gesamterscheinung der Initiale.

Der Grund für diese Farbwahl lag vielleicht in dem Bemühen, den Drachen von dem reptilartigen Wesen im Buchstabenholm abzusetzen und dieses nicht optisch untergehen zu lassen, was auf einen sehr erfahrenen Maler mit koloristischem Fingerspitzengefühl schließen lässt. Ähnlich subtil verfährt dieser in der Mitte des mittleren Buchstabenschafts: dort, wo das Spruchband des Verkündigungsengels verläuft, schwächt er die weißen Lichtpunkte zu blassen, feinen Strichen ab, um so das Augenmerk des Betrachters mehr auf die Botschaft des Engels zu lenken.

Die Drachen können als Sinnbilder des Unheimlichen und Nächtlichen als Hinweis auf die Synagoge gelesen werden, als Antithese des Alten zum Neuem Bund. In ähnlicher Gestalt wie hier finden sie sich in vielen Handschriften der Zeit wieder,<sup>466</sup> so in „abgespeckter“ Version mehrfach und zum Teil auch an gleicher Position in einem Mainzer Lektionar aus der Zeit um 1400 (Abb. 539 und 540).<sup>467</sup>

Die Verkündigungsszene im **Binnenfeld** wird durch den mittleren Buchstabenschaft zweigeteilt, was der Maler dazu nutzt, der Bildtradition folgend, den Innenraum unterschiedlich zu gestalten: hinter Maria, die in der rechten Bildhälfte frontal zum Betrachter kniet, öffnet sich eine kleine gotische Kapelle mit Kreuzrippengewölbe und Lanzettfenstern (Abb. 541), die durch sorgfältig ausgeführte Details wie Dienste mit Kapitellen, einen Schlussstein, farblose Glasfenster mit rautenförmigen Bleiruten und flache Wandnischen über einem abgetreppten Sockel charakterisiert ist. In der linken Bildhälfte kniet der Erzengel Gabriel im Dreiviertelprofil vor einem roten Bildgrund, der unten ebenfalls mit einer steinernen Sockelzone abschließt. Dieser Bildgrund ist mit einem weißen Dreipunktmuster überzogen, das auf den Schnittpunkten eines kaum sichtbaren, dunkelroten Gitters sitzt und wie eine mit rotem Stoff<sup>468</sup> bezogene Wand wirkt, die dem Raum einen vornehm höfischen Charakter verleiht.

Solche gespannten Teppiche und Wandverkleidungen waren zu jener Zeit sehr beliebt und werden beispielsweise vielfach im Stundenbuch des Bedford-Meisters (vor 1423) gezeigt (Abb. 542, hier besonders links in den kleinen Gelehrtenstuben).

Dass es sich hier nicht nur um einen beliebig verzierten, farbigen Bildgrund handelt, beweist das Stuttgarter Kartenspiel (oberrheinisch, ca. 1430),<sup>469</sup> dessen Figuren bis auf eine Ausnahme in kostbare Gewänder mit Dreipunktmuster gekleidet sind und dessen Hirsch- und Hunde-Königin vor Wandbehängen mit dieser Musterung platziert sind.<sup>470</sup>

Der Maler zeigt also hier ein gängiges Stoffmuster, dem eine ganz

---

<sup>466</sup>Zwei ähnliche Drachenköpfe sind im Stundenbuch des Bedford-Meisters (vor 1423) dargestellt (London, BL, Ms.18850, fol. 221v und 249v) sowie zwei weitere im Stundenbuch der Maria von Burgund (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 33r+v (Greifenfüße) und fol. 184r, (Entenfüße), alle vier allerdings ungefiedert.

<sup>467</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11.

<sup>468</sup>Diese Meinung teilt auch Dr. Sabine Thümmeler vom Deutschen Tapetenmuseum in Kassel. Siehe auch **Wilckens 1959**, S. 6.

<sup>469</sup>Stuttgart, Landesmuseum.

<sup>470</sup>Siehe **Meurer 1991**.

andere Bedeutung zukommt, als den weitverbreiteten farbigen Hintergründen mit Goldranken.

Die beiden Räume stoßen nicht etwa am mittleren Buchstabenschaft unvermittelt aneinander, sondern gehen scheinbar nahtlos ineinander über: einerseits verbindet der Maler sie durch einen gemeinsamen, mit rautenförmigen Fliesen ausgelegten Fußboden und dem steinernen Sockelgesims, das am Buchstabenschaft nach hinten in die Tiefe der Kapelle umbiegt, andererseits lässt er die darüberliegenden unterschiedlichen Wandgliederungen überlappen. So endet der rote Bildgrund nicht am Buchstabenschaft, sondern bedeckt auch noch die erste Blendarkade der Kapelle oberhalb der Wandnische, was den Eindruck einer textil bezogenen Wand verstärkt. Die Wandnischen ihrerseits ziehen sich mit ihrem abschließenden Sims ebenfalls über die Bildmitte hinaus bis hinter den Engel hin, wo sie - für den Betrachter nicht sichtbar - in eine niedrigere Sockelzone übergehen.

Die eigentliche Verbindung der Bildhälften jedoch stellt das weiße Spruchband mit dem Beginn des Verkündigungstextes her,<sup>471</sup> das aus der Hand Gabriels in sanftem Abwärtsschwung zu Maria, der zentralen Figur der anderen Bildhälfte, hinüberführt.

Mit dieser äußerlich-räumlichen Verbindung korrespondiert eine stark verinnerlichte Beziehung zwischen Maria und dem Verkündigungsengel, die allein durch ihre Kopfhaltung zum Ausdruck kommt: ohne Blickkontakt und mit unbewegten Gesichtern und verhaltenen Gesten symbolisiert ihre intime Zwiesprache die Harmonie der irdischen und himmlischen Welt. Maria neigt ihren Kopf dem Engel weit entgegen, um seiner Botschaft zu lauschen, während sie mit fast geschlossenen Augen an ihm vorbei und hinab auf das Schriftband mit seinen Worten schaut. Der Himmelsbote Gabriel indes hat den Kopf in den Nacken gelegt und schaut nach oben zu Gott Vater, der über einem mondsichelförmigen Stückchen blauen Himmels unmittelbar unter dem Buchstabenschaft schemenhaft erscheint und mit ausgestreckten Armen auf Maria, die Empfängerin seiner Botschaft, weist (Abb. 543). Der Maler hat ihn klein und ohne Kontur (!) Ton in Ton mit der roten Stoffbespannung der Wand gemalt und auf die zu dieser Zeit noch immer beliebten Strahlen wie auf die Taube verzichtet, um die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die beiden Hauptfiguren zu lenken.<sup>472</sup>

Dazu tragen auch die großen goldenen Nimben bei (Abb. 544 und 545), die die Köpfe der beiden umgeben und deren Blattgold ihnen auch heute noch eine glänzende Erscheinung verleiht. Beide Nimben sind von einer schwarzen Konturlinie umschlossen, über die jedoch an manchen Stellen Spuren des Goldes hinausreichen während an anderen Stellen das Gold nicht ganz an sie heranreicht. Unter diesen nicht ausgeführten Goldpartien erscheint die grüne Kirchenarchitektur, woraus man schließen kann, dass das Gold der Heiligenscheine erst

---

<sup>471</sup>Ave (Maria) g{ra}cia plena d(omi)n(u)s te{cum}.

<sup>472</sup>Eine äußerst reduzierte Gestalt Gottvaters zeigt auch die bereits im Zusammenhang mit der Verkündigungsinitiale auf dem Einzelblatt zitierte Winterthurer Verkündigung (1430/40, Abb. 506).

nach Fertigstellung der sie umgebenden Bildfläche aufgetragen worden ist. Die Köpfe und Haare sind dann darübergemalt worden.

Im Gegensatz zum warmen Goldton der Nimben sind die Gesichter und Hände der beiden Figuren blass, die des Engels sogar nahezu blutleer, was ihn zusammen mit seinem weißen Gewand zu einer wahrhaft überirdischen Gestalt macht.

Die glatten, runden, leicht teigig wirkenden Gesichter haben eine gerade Nase, volle Lippen, ein rundes Kinn und nur sehr schwach ausgeprägte Augenbrauen. Unter den schweren Augenlidern geben ein weißer und ein schwarzer Punkt das Auge an, was im Zusammenspiel überzeugend wirkt, wenngleich das rechte Auge Marias weniger geglückt ist.

Beide Figuren haben ihre zierlichen Hände mit den langen, spitz zulauenden Fingern über der Brust zusammengelegt: die Geste Marias, deren Finger der rechten Hand auf dem Handgelenk der linken Hand ruhen, wirkt grazil und ein wenig gekünstelt, während der Verkündigungengel die Hände über den Handgelenken gekreuzt hat, wie dies üblicherweise bei Maria als Zeichen ihrer Einwilligung dargestellt wird.

Hände und Gesichtszüge sind mit einer Fülle feinsten Striche in Beige, Weiß, Grau-Grün und einem Hauch von Rot-Braun modelliert.

Beide Figuren haben schulterlanges, rotblondes Haar, das in dünnen, gewellten Strähnen herabfällt und am Haaransatz mit einem dünnen schwarzen Schapel aus der Stirn nach hinten gehalten wird. Die Strähnen, die das Gesicht rahmen, sind dunkler nachgezogen und kontrastieren so mit der blassen Haut. Sie schmiegen sich eng an die jeweilige, vom Betrachter abgewandte Wange an und geben den Gesichtern dort ihre Kontur. Ein für die damalige Zeit moderner, schulterlanger, weißlicher Nackenschleier verdeckt Marias Haare am Hinterkopf bis auf wenige Strähnen, die nach vorne herausschauen. Bei beiden Gesichtern sind die Ohren nicht sichtbar.

Die schmalschultrigen und dadurch zierlich wirkenden Körper sind in stoffreiche, überlange Gewänder gehüllt, die im Stil der Zeit bewusst inszeniert sind: das einheitlich blaue und bis auf seine Stofffülle eher schlichte Kleid Marias liegt am Hals eng und rund an und bildet unter den angewinkelten Armen zunächst eine breite, dann darunter eine schmalere, dafür aber tiefere Muldenfalte aus und fällt dann in großen Faltenzügen zu Boden, wo es in zahlreichen Stauchungen und Faltungen zu Füßen der Jungfrau drapiert ist. Dabei suggeriert es durch zwei langgezogene Gewandfalten, die sich von Marias linker Hüfte abwärts zur anderen Körperhälfte hinüberziehen eine auch als gotischer Knick bezeichnete Krümmung des Körpers in der Hüfte, die in dem geneigten Kopf Marias ihre Fortsetzung findet. Zweifelsohne folgt der Maler hier noch dem Formenrepertoire des internationalen Stils, wobei der üppige Faltenwurf die Datierung in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts bestätigt. Diese Art des Faltenverlaufs ist auch der Grund dafür, dass Maria hier als kniend beschrieben wird, obwohl sich ihr Oberkörper eher in dem hinter ihr stehenden Stuhl befindet, so als würde sie darin sitzen oder zumindest an ihn gelehnt stehen.

Dieser mit rotem Stoff bezogene Stuhl dient wohl in erster Linie dazu, das blaue Gewand Marias von dem grünem Steinton der dahinterliegenden Kapelle farblich abzusetzen. Wahrscheinlich aus diesem Grund reicht er ihr bis zu den Schultern. Trotz dieser Überdimensioniertheit ist er sehr zierlich gearbeitet und wirkt auch durch das wieder aufgenommene - hier leicht gelbliche - Dreipunktmuster der Stoffbespannung der Wand elegant-höfisch.<sup>473</sup> Dort, wo der Stuhl zur linken Marias wieder sichtbar wird, zeigt er plötzlich statt der Punkte gelbe Doppellinien, die von einem Tuch stammen, das über Rücken- und Armlehne liegt und von dort in Falten auf halbe Höhe hinabfällt, worunter eine Art steinerner Sockel zum Vorschein kommt. All dies ist in den beiden gleichen Rot- und Gelbtönen gemalt, wie die andere Hälfte des Stuhls, so dass die Änderungen im Muster kaum auffallen.

Weshalb aber hat der Maler die Form des Stuhls abgeändert? Am wahrscheinlichsten ist wohl, dass hier ursprünglich eine Thronbank dargestellt werden sollte, der zur Verfügung stehende Platz jedoch zu knapp wurde und der Maler sich deswegen für diese Lösung entschied, um das dunkelblaue Kleid Marias deutlich vom nahen, ebenfalls blauen Buchstabenschaft abzusetzen. Aus dem gleichen Grund zog er es wohl auch vor, am Boden den Sockel in hellen Gelb-Rot-Tönen zu malen, statt des normalerweise an dieser Stelle befindlichen dunklen Fußbodens. Warum er allerdings nicht einfach die Stofffalten weiter nach unten geführt hat, sondern stattdessen den Sockel einer steinernen Thronbank gemalt hat, bleibt rätselhaft, ebenso, wie das blaue Einsprengsel am Stuhl über dem Spruchband, mit dem vielleicht die Stirnseite eines Keilkissens gemeint ist.

Der Engel trägt einen weißen Kapuzenmantel, der vor der Brust geschlossen ist und sich erst dort, wo er die Hände hindurchsteckt, in einem schmalen Schlitz nach unten öffnet, so dass ein ebenfalls weißes, überlanges Untergewand sichtbar wird, dessen Falten mit wenigen, groben Silberstiftstrichen und rötlichen Schatten charakterisiert sind.

Der Kapuzenmantel ist hinten deutlich länger als vorne, wodurch er sich, mehr noch als Marias Gewand, auf dem Boden regelrecht hinter dem Engel aufgebauscht und den entscheidenden Hinweis darauf gibt, dass der Engel kniet.

Von den relativ kleinen, filigranen, fast weißen Flügeln des Engels ist nur der rechte ganz zu sehen, der sich um die Rundung des Nimbus schmiegt und über dessen Scheitel in einer langen, bis fast zum Boden reichenden Feder endet, die ebenso, wie die übrigen nach unten ragenden Endfedern die charakteristische plastische Rundung des Buchstabenkörpers aufweist; ein Eindruck, der durch die gleiche Art der Lichtgebung mit weißen Lichtpunkten und blauen Verschattungen entsteht. Vom zweiten Flügel ragt nur ein kleines Stückchen über den

---

<sup>473</sup>Die üblichen Stuhldarstellungen der Zeit zeigen deutlich massivere Faltstühle.

Nimbus hinaus, das nach der noch sichtbaren Vorzeichnung wohl ursprünglich nach oben spitz zulaufen sollte.<sup>474</sup>

Sieht man von der weißen Erscheinung des Engels und den goldenen Nimben einmal ab, ist der beherrschende Farbakkord der Verkündigungsszene ein milchiges Blau-Grün-Rot. Der Maler wählt das auch bei den Ranken der Initiale wiederkehrende, für eine Steinfarbe damals nicht ungewöhnliche,<sup>475</sup> relativ dunkle Olivgrün, um möglichst wenig vom Geschehen im Vordergrund abzulenken. Rote und ockergelbe Farbreste in der Fensterzone deuten darauf hin, dass dies nicht von Beginn an so war: besonders beim rechten Fenster ist erkennbar, dass es zunächst den ockergelben Farbton der Bodenfliesen hatte und dann mit Grün übermalt worden ist.<sup>476</sup> Unklar sind die roten Farbreste, die einerseits hinter den Diensten unter der grünen Farbe hervorscheinen, andererseits an den Scheidbögen als Verschattungs(?) - Strich entlanggeführt worden sind.

Wie bei vielen spätmittelalterlichen Darstellungen hat der Maler einerseits eine für seine Zeit „hochmoderne“ Innenraumdarstellung geschaffen, andererseits aber nicht auf tradierte Bildelemente wie Gottvater oder die Drachen verzichtet. Es ging ihm in erster Linie nicht um eine realistische Innenraumwiedergabe, sondern um die Schaffung einer bildräumlichen Struktur, in der die Verkündigung stattfindet und der die Details untergeordnet werden: so leuchtet nicht nur durch die farblosen Glasfenster der Kappelle das göttliche Licht auf Maria, sondern sogar noch heller durch die fensterähnlichen Nischen der Sockelzone auf den Verkündigungengel und unterstreicht so seinen göttlichen Auftrag.<sup>477</sup> Um durch die weißlichen Fenster jedoch nicht den Eindruck der prächtigen Flügel des Engels zu schmälern, reduziert der Maler sie hinter diesem kurzerhand zu kleinen Maßwerknischen im deswegen erhöhten und nach hinten versetzten Sockel.

Um die runden Formen des Buchstabens zum Quadrat zu ergänzen, hat der Maler vier **Zwickel** angefügt, deren milchige, helle Rottöne jedoch deutlich hinter dem kräftigen Blau des Buchstabenschafts zurückstehen. Wahrscheinlich als Reaktion auf die Farbverteilung der übrigen Initiale hat er die beiden oberen Felder, die der roten Stoffbespannung der Wand nahe sind, dunkler und kräftiger rot gestaltet als die deutlich blasseren unteren Felder, in deren Umgebung Blau-Grün-Töne dominieren. In diesen Feldern tummeln sich Mischwesen, die bis auf

---

<sup>474</sup>Solche Flügelformen mit länger werdenden Federn zum Rand des Flügels hin und teilweise auch mit stilisierten, nach unten hängenden Einzelfedern, waren weit verbreitet und kommen beispielsweise auch in der Verkündigungsszene an der Außenseite des Großen Friedberger Altars oder bei den Engeln des Ortenberger Altars vor (beide Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Auch auf der Verkündigung in einem niederländischen Stundenbuch aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts (London, BL, Arundel 341) sind die Flügel des Engels mit einer ähnlich überlangen Außenfeder gestaltet. Der Verkündigungengel in den „Tres riches heures“ des Duc de Berry von 1413-16 (Chantilly, Musée Condé, Ms 65, fol. 26r) zeigt neben der langen Außenfeder auch in Ansätzen die parallelen Federenden.

<sup>475</sup>Beispielsweise auch der Bedford-Meister oder die Brüder Limburg wählten für zahlreiche Innenraumdarstellungen blau-grüne Steintöne.

<sup>476</sup>Auf den dunkelgrünen Boden ist umgekehrt mit Gelb ein Gitter aufgezeichnet worden, dessen Felder dann mit der helleren Farbe übermalt sind.

<sup>477</sup>Möglicherweise wurde hier aber auch lediglich die Vorlage mißverstanden.

dasjenige rechts unten alle in Camaieu-Technik und im Profil dargestellt sind: oben links ein zusammengekrümmtes, rattenähnliches Tier mit angelegten Ohren, oben rechts ein saurierartiges Tier mit langen kräftigen Hinterbeinen, kurzen Vorderbeinen und einem Hundekopf und unten links ein Wesen (Abb. 547), das hauptsächlich aus einem dicken langen Hals besteht, der auf zwei kräftigen, kurzen Beinen steht und in einem grimmig dreinblickenden, bärtigen Männerkopf endet, dem die Haare zu Berge stehen. Das vierte Feld zeigt eine kopflose, gehende Gestalt im Dreiviertelprofil von hinten (Abb. 546), die mit stark durchgedrücktem Kreuz und gestrecktem Arm ihren linken Zeigefinger nach rechts oben reckt und auf das Anfangswort des Responsoriums deutet. Sie trägt ein gelbes Oberteil aus dünnem Stoff, der sich in vielen Falten von der rechten Schulter zur linken Hüfte spannt. Das dralle, pferdeähnliche Hinterteil mit Schwanz geht direkt über in zwei lange Füße mit geriffelter Sohle und drei langen Zehen. Statt eines Kopfs sitzt ein breiter runder Stumpf auf den Schultern, über den sich ebenfalls der Stoff des gelben Oberteils spannt. Die gedrungenen, kraftvoll-lebendigen Körper dieser vier Wesen und der beiden Drachen stehen im Gegensatz zu den zierlichen, statuarischen Figuren von Maria und dem Engel.

Normalerweise gehören diese Zwickel zu dem meist quadratischen, **ge-rahmten Bildfeld**, das hinter solchen Initialbuchstaben die Bildebene aufspannt und hinter der sich die Räume des Bildfeldes in die Tiefe öffnen, während der Buchstabenkörper davor sitzt und den Rahmen teilweise überschneidet.

Ein solcher Rahmen ist hier jedoch nur auf drei Seiten mit zwei dünnen Strichen angedeutet; eine Rahmenleiste am unteren Abschluss der Initiale würde von den Blattausläufern des Buchstabens verdeckt. Obwohl der Buchstabenkörper die Rahmenleisten dieser mittleren Bildebene auch noch an anderen Stellen überschneidet, entsteht jedoch lediglich im unteren Teil der Initiale der Eindruck, dass es sich hierbei um zwei verschiedene Bildebenen handelt, was mehrere Gründe hat: fallen schon die Leisten durch ihre Gleichfarbigkeit mit den Zwickeln kaum auf und wirken mehr wie ein Abschluss der einzelnen Zwickelfelder denn ein übergreifender Bilderrahmen, so zerstört das Mischwesen im oberen linken Zwickel endgültig die Illusion einer weiteren Bildebene, indem es direkt auf dem Buchstabenschaft steht. Und nicht zuletzt verstärkt der äußere rechte Buchstabenschaft, dessen Rundung zugunsten eines durchgehenden geraden Abschlusses der Initiale abgeschnitten ist, den Eindruck, dass es sich hier lediglich um nebeneinander liegende, unterschiedlich gestaltete Flächen ein und derselben Ebene handelt. Dies ist deshalb merkwürdig, weil der bauchige Schaft auf der gegenüberliegenden linken Seite des Buchstabens das Quadratfeld deutlich überschreitet. Ein Blick auf die übrigen Bildinitialen des Antiphonars zeigt, dass auch dort die Malerei am Textbeginn exakt und gerade abschließt, lediglich der Maler der Patmoszene führt seinen Initialbuchstaben über diesen Abschluss hinaus.

An einer Stelle gibt es erstaunliche Qualitätsunterschiede in der Ausführung der Initiale. So sind Licht- und Schattenlinie des senkrechten Buchstabenschaftes auf der linken Seite sehr plump und wackelig gezogen, während beispielsweise die Flügel des Engels direkt daneben in höchst-



tem Maß ebenmäßig und makellos in ihrer Zeichnung sind. Vielleicht war hier der obligatorische Gehilfe am Werk, der eventuell auch den zweimal über dem mittleren Buchstabenschaft verschmierten roten Bildhintergrund zu verantworten hat.

Die Initialminiatur ist Ausgangspunkt einer dreiseitigen **Ranke** (Abb. 536), die wie die Ranke der zweiten Initialminiatur sehr nah am Schriftspiegel verläuft, im Gegensatz zu dieser jedoch aus drei recht unterschiedlich gestalteten Stücken besteht. Sie windet sich im Stil einer Stabranke um einen flachen, goldenen Stab, der über Seiten- und Kopfsteg läuft, wobei die problematische Stelle beim Übergang von Seiten- zu Kopfsteg von einem Blatt verdeckt wird, während die beiden Stäbe in den entsprechenden Blattecken unvermittelt enden.

Die Ranke wächst am Ablauf des linken Schafts der Initiale hinter einem kleinen Blatt hervor, teilt sich sogleich und dreht sich in jeweils entgegengesetzter Richtung nach unten und oben um den Stab, wobei die Farben der Bildinitiale wieder aufgenommen werden: die den Stab überlappenden Blätter alternieren in Blau und Cremeweiß, die hinter dem Stab liegenden kleineren Blätter sind in dunklem Olivgrün verschattet.

Dabei wird die Ranke nicht aus einzelnen, nacheinander aus einem Stängel herauswachsenden Blättern gebildet, sondern aus einem einzigen Endlosblatt, dessen abschnittsweise Verengungen zusammen mit dem Farbwechsel geschickt Einzelblätter suggerieren, wobei die hinter dem Stab liegende Blattrückseite hier oft nur halb so groß ist, wie die Vorderseiten.

Die dreilappigen Blätter, deren einzelne Lappen wiederum jeweils zwei kleinere Seitenblätter bilden, weichen in Größe, Neigungswinkel oder Anzahl der Seitentriebe geringfügig voneinander ab und verleihen dadurch der Ranke eine lebendige Wirkung. Auch wechselt die Drehrichtung der Kopfstegranke mehrmals: gleich beim Übergang ranken die Blätter nicht mehr in der alten Bewegung weiter, sondern das erste Blatt legt sich flach vor den Stab und kehrt dabei die Drehrichtung der Ranke um. Nach zwei ganzen Umdrehungen geschieht dies wieder und wiederholt sich nach je einer Drehung noch zwei Mal.

Die Kopfstegranke wirkt flach und wenig plastisch, wozu auch die misslungene Farbgebung beiträgt, bei der Schatten- und Lichtfarben vertauscht wurden: die den Stab überdeckenden Blattvorderseiten sind olivgrün, die hinter dem Stab rankenden Rückseiten alternierend hellrosa und hellseingelb. Die Blätter selber sind weniger differenziert und ähneln eher einem flachen Band mit gegenständig herauswachsenden Knollenblättern.

Die Fußstegranke ist noch mehr reduziert: sie wächst als unbewegter dunkelgrüner Stängel mit kleinen, wechselständigen Blättchen hinter dem letzten Blatt der Hauptranke hervor und verläuft relativ nah am Schriftspiegel entlang. Zwischen den Blättchen, die aus einem länglichen, oft hakenförmig endenden Mittelblatt mit seitlichen Knollblättern bestehen, wachsen dreiblättrige goldene Kleeblätter. Auch wenn diese beiden Ranken zunächst auf die Arbeit einer schwächeren Hand hinzudeuten scheinen und wieder den obligatorischen Gesellen auf den Plan rufen könnten, sind sie doch durch ihre mit der Hauptranke identischen

Farbtöne und die gleiche Art der Binnenzeichnung als Werke des selben Malers anzusehen.

Ebenso wie bei der zweiten Initialminiatur hat dieser die Ranke so nah wie möglich am Schriftspiegel entlang geführt, was freilich angesichts der noch verbliebenen Fläche auf den Stegen etwas gedrängt und unausgewogen wirkt. Ein Grund hierfür mag die schmale, kompakte Form der Ranke selbst gewesen sein, die freistehend schwächlich wirken würde. Auch wusste er womöglich, dass die Buchseiten zukünftig noch beschnitten werden würden und sorgte mit seiner engen Anordnung dafür, dass seine Ranken noch heute vollständig erhalten sind.

Insgesamt betrachtet hat der Maler es verstanden, mit nur wenigen Farben eine vielgestaltige Initiale zu schaffen, bei der das Augenmerk des Betrachters deutlich auf die zentrale, innige Szene der Verkündigung mit einer schlichten, demütigen Maria gelenkt wird. Davon vermögen auch die kraftstrotzenden Mischwesen nicht abzulenken, die als Kontrast lebendig und bewegt dargestellt sind. Auch die dreiseitige Ranke verstärkt in ihrer Gleichförmigkeit und farblichen Verhaltenheit die ruhige Grundstimmung des Blattes.

Ein direktes Vergleichsbeispiel für diese Initiale ließ sich nicht finden, wohl aber deuten grobe Parallelen zu einer Miniatur des Boucicaut-Meisters von 1412 (Abb. 548)<sup>478</sup> darauf hin, dass es eine Bildtradition für diesen Darstellungstypus gegeben hat: dort ist neben einer ähnlichen räumlichen Situation - Engel vor einer farbigen Wand, Maria in einem komplexeren Raumgefüge mit Gewölbe - auch die „altmodische“ Erscheinung Gottvaters in der linken oberen Ecke und die ausgeprägte äußere Feder des Engelsflügels zu sehen.

Ähnliche Gewölbeformen finden sich mehrfach im Stundenbuch des Bedfordmeisters:<sup>479</sup> so kommt etwa die Geißelung Christi (Abb. 549) in ihrem Erscheinungsbild mit der horizontal dreigeteilten Fensterverglasung, der durch ein Gesims abgeteilten Sockelzone darunter und den schlanken Diensten mit Kapitellen, die beide Zonen verbinden, demjenigen im Antiphonar sehr nahe, wenngleich der Maler das Gewölbe hier nicht zentral anordnet, sondern einen gewagteren Blickwinkel gewählt hat.<sup>480</sup>

---

<sup>478</sup>Japan, Privatbesitz, fol. 27r.

<sup>479</sup>London, BL, MS 18850, fol. 32, 79, 120 und 132.

<sup>480</sup>Auch im zweiten Band einer holländischen Bibel (nach 1460) des Meisters des Gijsbrecht van Brederode sind ganz ähnliche Kreuzrippengewölbe über einer Wand mit Lanzettfenstern dargestellt (Wien, ÖNB, Cod.2771-2772, abgeb. in **Utrecht/New York 1989/90**, Abb. 107).

## Auferstehung

Band B, fol. 242v, 21 x 15 cm

Die einzige Bildinitiale von Buch B, die in einem dreizeiligen „A“ die Auferstehung Christi zum Beginn des Osterresponsoriums *Angelus domini* zeigt (Abb. 550), nimmt in Höhe und Breite über die Hälfte des Schriftspiegels ein, womit der Maler das höchste Kirchenfest mit der größten Initiale des Antiphonars würdigt.

Die von einer dreiseitigen Ranke umgebene Initiale zeigt im Binnenfeld des Buchstabens den im Sarg stehenden Christus und fünf schlafende Wächter in grüner, zum Horizont hin hügeliger Landschaft mit einer Stadtsilhouette am Horizont, über der sich ein hoher blauer Himmel voller Engel erstreckt.

Dieses hochrechteckige Bildfeld wird zunächst von dem hellrosagoldenen **Buchstaben** vorgegeben, der in seiner Form an die im Antiphonar verwendeten einzeiligen A-Lombarden erinnert: die Schäfte, von denen der linke wesentlich dünner ausgeführt ist, dafür aber um ein langgestrecktes Bogensegment links davon ergänzt ist, treffen oben nicht in einem Punkt zusammen, sondern sind auseinandergezogenen und durch einen waagerechten Querbalken verbunden.

Der aus fünf recht unterschiedlich gestalteten Teilstücken - drei Schäfte und zwei Querbalken - bestehende Buchstabe ist teilweise wieder aus jenen plastisch wirkenden Holmen - diesmal in Hellrosa - geformt, die der Maler auch schon bei der Verkündigungs-Initiale verwendet hat. Allerdings belässt er ihnen ihre Plastizität nur am linken Schaft: am deutlichsten sichtbar und mit den aufgesetzten Lichtpunkten der Verkündigungs-Initiale am ähnlichsten bei dem freistehenden Holm, der unvermittelt vom oberen Querbalken ausgeht und durch das Bildfeld schräg nach links unten verläuft. Dort, wo er vor der Himmelszone liegt, wachsen auf seiner linken Seite kleine dreilappige Blätter, bestehend aus einem gegenständigen Blattpaar und einem langen, geschwungenen Mittelblatt, heraus, die nach unten entsprechend dem geweiteten Raum zunehmend größer werden. Die Mittelblätter sind dabei so schwungvoll gebogen, dass sie in der Luft zu flattern scheinen und so die Bewegungen der Engel auf der anderen Seite des Holms aufnehmen. Zwei ebensolche Blätter auf der rechten Seite sind nur im Ansatz ausgeführt, ebenso wie drei ähnliche Stellen zu beiden Seiten des Holms, dort, wo dieser vor der Landschaft verläuft.

Der auf diese Weise vegetabil geschilderte Holm endet folgerichtig in einer kleinen stilisierten blauen Akanthus-Blüte, die über den unteren Bildrand hinauswächst.

Das den Schaft begleitende Bogensegment (Abb. 551), das ebenfalls von zwei Holmen aufgespannt wird, zwischen denen auf Goldgrund Ranken und ein Bogenschießerpärchen dargestellt sind, zieht sich von der linken unteren Ecke des Bildfeldes bis etwa zur oberen Bildmitte und weist mit der Wölbung nach außen. Von dem äußeren Holm wachsen Ranken in das Innenfeld hinein, die sich hier aber nicht umeinander drehen, sondern sich in einer zierlicheren, länglicheren Blattvariante auf dem Goldgrund flächig ausbreiten und viermal eine

kleine, stilisierte, grün-rosa Akanthusblüte treiben. Zwischen den Ranken kniet ein Bogenschütze<sup>481</sup> auf seinem linken Knie und zielt mit seinem gespannten Bogen<sup>482</sup> direkt auf den Kopf eines zweiten Mannes dicht unter ihm, der in einer unmotivierten Haltung die Arme bis auf Schulterhöhe erhoben und die Hände vor der Brust zusammengelegt hat, so als ob er sich mit den Ellenbogen auf den Rankenblättern aufstützte. Die Kleidung beider Männer ist in Grün-, Orange- und Rottönen gehalten: während die Farbe des roten Oberteils und der orangenen Beinkleider des Bogenschützen stellenweise abgerieben ist und deswegen keine Faltengebung mehr zu erkennen ist, wirft das grüne Oberteil des anderen Mannes, dessen Unterarme aus rotem Stoff sind,<sup>483</sup> am Bauch zwei Falten, die in dieser Art zum festen Formenrepertoire des weichen Stils gehören und auch den Muldenfalten im Gewand Marias in der Verkündigungsinitiale ähneln. Beide Männer tragen Gugeln, wobei die weiße des Bogenschützen, die eng an Stirn und Wangen anliegt, kaum auffällt, während dagegen die rote Gugel des anderen Mannes stoffreich seinen Kopf umgibt und mit ihrem hochragenden Zipfel den äußeren Holm des Bogenfeldes überschneidet.

Ein Gegengewicht zu diesem Bogenfeld bildet der massive rechte Buchstabenschaft, dessen Holme jedoch weitaus weniger plastisch ausgebildet, sondern zu schmalen Leisten<sup>484</sup> reduziert sind, zwischen denen eine Stabranke<sup>485</sup> auf Goldgrund den breiten Initialstamm füllt. Zwischen den rosa Leisten des Schaftes drehen sich die schon von der Verkündigungsinitiale bekannten dreilappigen Blätter, die hier in Hellrosa und Grün emporwachsen und teilweise auch fünflappig ausgeformt sind. Der Ursprung der Ranke ist von einem viellappigen hellrosa Blatt verdeckt, das nach rechts unten über die Leiste hinauswächst und mit seiner ins Grüne umschlagenden Spitze die über den Fußsteg verlaufende Ranke berührt. Vom Ansatz dieses Blattes wächst ein Stängel nach links über die dortige Leiste und endet über der Fußstegranke in einer Blüte.

Bei der Konstruktion der beiden Querbalken verzichtet der Maler auf die Holme. Den oberen bildet er aus einer schmalen Ranke, die sich um einen goldenen Stab dreht. Die Ranke wächst aus dem obersten Blatt der Blattbänderole im rechten Buchstabenschaft heraus, das die Richtung ändert und nicht in die Tiefe wächst, sondern sich zum Betrachter hin wendet, sich teilt und nach links und rechts über den Buchstabenstamm legt, wobei dann das linke Blatt zum ersten Blatt der Stabranke wird. Den oberen Rand des rechten Buchstabenschaftes verdeckt ein kleines hellrosa Blatt.

<sup>481</sup>Ähnliche Bogenschützen zielen auch noch ein halbes Jahrhundert später in den Drölerien des Stundenbuches der Maria von Burgund auf Vögel oder Löwen (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 9r+v, 33r+v, 66r, 67r, 109r+v, 125r+v).

<sup>482</sup>Pfeil und Bogen sind nur mit brauner Tinte skizziert.

<sup>483</sup>Vielleicht stammen sie auch von einem roten Untergewand, das er unter dem grünen, dann kurzärmeligen Oberteil trägt.

<sup>484</sup>Diese Leisten haben zwar ebenfalls einen weißen und einen dunkleren Begleitstrich, um Licht und Schatten zu signalisieren, aber sie sind so schmal, dass sich kaum der Eindruck von Plastizität einstellt, nicht zuletzt, weil die aufgesetzten Lichtpunkte fehlen.

<sup>485</sup>In der Hälfte der Stabranke sind die rückwärtigen grünen Blätter zweimal genau so unterbrochen, dass der zum Vorschein kommende Goldgrund einen Stab suggeriert.

Der mittlere Querbalken (Abb. 552), der ein wenig wie eine Standarte über Christus wirkt, sollte wohl ursprünglich genau so aufgebaut sein, wie der rechte Schaft, nur fehlen hier die rahmenden Leisten. Er besteht lediglich aus einem Streifen Blattgold, auf dem sich zwei zweifüßige Phantasiewesen gegenüberstehen, die mit ihren Katzenköpfen jeweils zurückblicken und dabei ihre langen Hälse einmal miteinander verschlungen haben. Sie sind in den gleichen Grün- und Orange-Rot-Tönen gemalt, wie das Bogenschießer-Pärchen. Das rechte, orangene Tier steht auf kurzen reptilartigen Beinen und hat große Flügel, die am Ansatz von stilisierten Federn bedeckt sind, dann aber in den für Fledermäuse und Drachen typischen Hautlappen auslaufen. Sein gerader, reptilartiger Schwanz reicht bis in die Ranke des rechten Buchstabenschaftes. Beim linken Tier geht der lange Hals direkt in ein raubtierhaftes Hinterteil über, von dem ein langer, dünner Schwanz bogenförmig bis zum Boden hinabreicht.

Kurioserweise befinden sich dort, wo eigentlich die Leisten verlaufen sollten, die für sie vorgesehenen Höhungen in Weiß, bestehend aus der Linie Lichtpunkte und zwei(!) konturbegleitenden Linien, mit denen ein Maler wohl das Fehlende nachträglich wenigstens skizzieren wollte. Daraus, dass er nicht zu Hellrosa gegriffen hat und zunächst die fehlenden Leisten nachgemalt hat, kann man entweder schließen, dass dieser Malvorgang schon abgeschlossen war und die Farbe nicht mehr zur Verfügung stand, oder aber, dass die Leisten hier tatsächlich wegfallen sollten, und die Lichter später von einer anderen Hand ausgeführt worden sind, die dies als vermeintlichen Fehler ansah. Beides ist jedoch eher unwahrscheinlich, und da Art und Größe der Lichtpunkte sowie der weiße Farbton sich nicht vom Rest der Initiale unterscheiden, muss man wohl davon ausgehen, dass die Arbeit hier entweder unterbrochen wurde und die Leisten dann vergessen wurden oder eine andere Unachtsamkeit für ihr Fehlen verantwortlich ist. Im Gesamteindruck fallen diese beschriebenen Fehlstellen jedoch nicht ins Gewicht.

Durch die Konstruktion des Buchstabens erweitert der Maler geschickt die Fläche des zentralen Bildfeldes, indem er nicht den linken Buchstabenschaft als Begrenzung wählt, sondern ihn auf jenen dünnen Holm reduziert, der relativ unauffällig durchs Bildfeld läuft. Dadurch, dass er ihn darüber hinaus schräg nach außen führt und auch das abschließende Bogenfeld noch einmal nach außen rückt, bleibt für die Auferstehungsszene deutlich mehr Raum. Um diesen auch für die Höhe zu erweitern, versetzt er den mittleren Querbalken des „A“s nach oben und erweitert das Binnenfeld zwischen den Buchstabenschäften soweit, dass die zentrale Figur Christi frei steht und durch den ausreichenden Abstand zum Buchstaben von diesem ungestört bleibt.

Die dem Buchstaben eingeschriebene **Auferstehungsszene** (Abb. 553) folgt dem schon in der Ottonischen Malerei herausgebildeten und über Jahrhunderte beibehaltenen Typus des im steinernen Sarg stehenden Christus mit Kreuznimbus, der den Kreuzstab mit Fahne in der linken Hand hält und die Rechte segnend erhoben hat, wodurch

sein Wundmal an der rechten Seite sichtbar wird.<sup>486</sup> Fünf schlafende Wächter sitzen oder liegen vor dem Sarg und links davon in einer grünen Landschaft, die sich hinter der Szene bis zu zwei Hügeln am Horizont erstreckt. Der blaue Himmel darüber füllt mehr als die Hälfte der Bildfläche.

Die zentrale Gestalt Jesu schaut nicht zum Betrachter, sondern hat sich nach rechts ins Dreiviertelprofil gewendet und blickt mit leicht geneigtem Kopf nach unten aus dem Bild heraus, dorthin, wo das Wort *domini* im Text neben der Initialminiatur erscheint, was zwar durchaus den Gepflogenheiten mittelalterlicher Buchmalerei entsprach und für den zeitgenössischen Betrachter eine vertraute Verschränkung von Text und Bild darstellte, jedoch für eine solche Klosterhandschrift ein ungewöhnlich subtiler und auf einen erfahrenen Maler hindeutender Kunstgriff ist.

Der schwächliche Körper des Auferstandenen ist in ein rotes Tuch gehüllt, das im Stil einer Toga locker um den Bauch und über die linke Schulter geschlungen ist und von dort aus über den abgespreizten linken Arm fällt, was der Gestalt deutlich mehr Volumen verleiht und sie trotz gleicher Körperlänge physisch über die Wächter dominieren lässt. Der schlicht und glatt fallende Stoff lässt die Brust und den rechten Arm Christi unbedeckt, wodurch die Wunde in seiner rechten Seite freiliegt, die durch eine nur noch schwach sichtbare Blutspur markiert ist.

Körper und Gesicht (Abb. 554) haben wieder jene blasse, ins Hellgrau/Grünliche gehende Hautfarbe, die auch die beiden Figuren in der Verkündigungsinitiale charakterisiert. Neben weiteren Ähnlichkeiten wie den rot-braunen Haaren Christi, die ebenfalls in einzelnen, dünnen, gekräuselten Strähnen bis über die Schulter fallen und den schmalen, langfingrigen Händen trägt auch das Gesicht Christi die gleichen Merkmale wie diese beiden Figuren, wenngleich es insgesamt weniger rundlich und durch die etwas ausgeprägteren Augenbrauen und die gerade verlaufende Wangenkontur männlicher wirkt.

Der Kopf ist umgeben von einem Heiligenschein mit einer kaum sichtbaren braunen Konturlinie und einem ebenfalls in Braun aufgemalten Kreuz.<sup>487</sup> Der Heiligenschein trägt durch seine relative Größe auch dazu bei, die Figur Christi zu erhöhen und von den Wächtern abzusetzen. Er verdeckt zur Hälfte die kleine rote Siegesfahne mit weißem Kreuz, die an einem zierlichen roten Kreuzstab flattert, den der Auferstandene in seiner linken Hand hält.<sup>488</sup> Trotz dieser Siegesfahne und dem roten Mantel des Herrschers ist hier nicht der Triumphator über

---

<sup>486</sup>In den zeitgenössischen Darstellungen, wie beispielsweise auch in jener des Graduales, wird allerdings der Moment bevorzugt dargestellt, in dem Christus mit einem Bein bereits aus dem Sarg steigt. Ein etwa zeitgleicher, im Sarg stehender Christus findet sich z.B. in einem Missale von ca. 1420-25 (Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Ms.G.III.3, fol. 85r).

<sup>487</sup>Wahrscheinlich hat der Maler sich gegen eine schwarze Konturlinie um den Heiligenschein, wie sie der Engel und Maria tragen, entschieden, weil die Farbgebung hier deutlich heller ist, als bei der Verkündigung, und eine schwarze Trennlinie als zu auffällig und störend vom Betrachter empfunden worden wäre. Auch unter den etwas abgeriebenen Stellen des Gesichtes schimmert Gold durch, woraus man schließen kann, dass der Heiligenschein aus Blattgold gemacht wurde.

<sup>488</sup>Auf vielen Miniaturen, beispielsweise auch im Graduale, sind die Farben vertauscht in eine weiße Fahne mit rotem Kreuz.

den Tod zu sehen, sondern eine eher zarte und menschliche Gestalt, die in ihrer ruhigen, sanften Manier an die Figuren in der Verkündigungsinitiale erinnert.

Jesus steht in der Mitte des Sarkophags, dessen Deckel schräg an die hintere Wand gelehnt ist. Wände und Deckel sind mit runden Vertiefungen verziert, die mit unregelmäßigen, nur schwach sichtbaren, dunkleren Punkten gefüllt sind, die entweder auf eine Einlegearbeit aus gemustertem Stein wie Marmor hindeuten könnten, oder auf eine Maßwerkarbeit, wie sie bei solchen Särgen ebenfalls beliebt war.<sup>489</sup> Durch die hellrosa Farbe des Sarkophags hindurch scheint eine akkurat ausgeführte Vorzeichnung, von der die Positionen der Vertiefungen deutlich abweichen.<sup>490</sup> Der Grund für diese Änderung ist nicht ersichtlich, denn die in der Vorzeichnung mit dem Gesicht des liegenden Wächters kollidierende Vertiefung rückt zwar zusammen mit der Nachbarvertiefung nach rechts, wodurch jedoch die zuvor hinter dem Helm des Wächters fast verschwundene Vertiefung ebenfalls nach rechts rückt und nun ihrerseits das Gesicht stört, auch wenn der Maler sie ein wenig nach oben gesetzt hat, um dies zu entschärfen.

Im Unterschied zu den Rosa- und Rottönen, in denen der Sarg und Christus dargestellt sind, dominieren bei der Wächtergruppe Braun- und hauptsächlich Blautöne, wobei in den schimmernden Rüstungen der helle Farbton, den der Himmel unmittelbar über dem Horizont hat, wieder aufgenommen und ein farblicher Ausgleich zur großen Himmelsszone oberhalb der Szene geschaffen wird.

Jeder der Grabwächter ist in einer anderen Haltung im Schlaf zusammengesackt: der mittlere ist wie bei so vielen Auferstehungsszenen auf dem Rücken liegend dargestellt, der Wächter rechts von ihm kehrt dem Betrachter den Rücken zu und auch von demjenigen daneben ist das Gesicht nicht sichtbar, weil er, obwohl er im Profil nach rechts gerichtet sitzt, Kopf und Schultern vom Betrachter abgewandt hat und ein etwaiges verlorenes Profil durch die breite Krempe seines Helmes verdeckt ist.

Neben dieser Dreiergruppe, die sich vor dem Sarg aufhält, gibt es noch zwei weitere Wächter am linken Kopfende, die zwischen dem linken Buchstabenholm und dem Bogenfeld auf dem Boden sitzen. Der vordere (Abb. 555) ist mit dem Oberkörper nach vorne gesackt und stützt, den Ellenbogen auf dem Knie, mit der rechten Hand seinen Kopf. Seine Augen sind geschlossen, das linke Bein liegt stark angewinkelt unter dem aufgestellten rechten und mit der linken Hand, die vom Buchstabenschaft verdeckt ist, hält er wahrscheinlich den am Boden neben ihm liegenden Dreizack fest.

---

<sup>489</sup>Ähnlich runde Schmuckelemente sind auch in den steinernen Sockelzonen auf den Darstellungen der Stifterin und der Marienkrönung im Gebetbuch der Maria von Geldern zu sehen (Meister des Otto von Moerdrecht, ca. 1423-25, Berlin, SBB, Ms.Germ.qu.42, fol. 19v und 467v, abgeb. in **Utrecht/New York 1989/90**, Abb. II,17 und 25). Ein früheres Beispiel mit großen runden Aussparungen findet sich in der Auferstehungsszene des Netzter Altars um 1370.

<sup>490</sup>Da die heute deutlich sichtbare Vorzeichnung des gesamten Sarges störend wirkt, wird sie wohl bei der Fertigstellung der Initiale noch nicht sichtbar gewesen sein. Auf der Vorzeichnung ist auch die linke Hand Christi zu sehen, die ursprünglich eine handbreit tiefer geplant war.

Der Wächter dahinter kehrt dem Betrachter wiederum den Rücken zu, hat aber seinen Kopf von Christus weg nach links ins Profil gedreht, wodurch ein vorgewölbtes Scharnier an seinem Helm sichtbar wird, das sein Gesicht verdeckt.

Die Rüstungen der Wächter sind so detailreich gemalt, dass sich die einzelnen Rüstungsteile bestimmen lassen. Die beiden Wächter links und der mittlere vor dem Sarg tragen knielange braune Schuppenpanzer<sup>491</sup> mit Plättchen aus gehärtetem Leder. Diese zu den ältesten Rüstungen überhaupt zählenden Panzer wurden im späten Mittelalter besonders von den einfachen Fußsoldaten getragen, da sie deutlich billiger in der Herstellung waren als Kettenpanzer und passen gut zu einem Kriegsknecht am Grab Jesu. An den Schultern und Ellenbogen sind die Schuppenpanzer mit metallenen Achselstücken und Ellenbogenkacheln verstärkt, der Wächter vorne links trägt darüber hinaus metallenes Beinzeug mit Kniebuckeln. Beim mittleren Wächter vor dem Sarg sind diese Rüstungsteile ebenfalls vorgezeichnet, jedoch nicht mit der hellblauen Farbe für metallene Rüstungsteile ausgemalt worden, sondern in Braun.

Die schlanken Gestalten des liegenden Wächters und des rechts vor dem Sarg sitzenden (Abb. 556) sind komplett von kostbaren metallenen Rüstungen geschützt, die in ihrer Eleganz eigentlich nur von Fürsten getragen wurden, wie beispielsweise von Ludwig I. von Frankreich in einer Miniatur des Bedford-Meisters (Abb. 557); zur Zeit des Internationalen Stils jedoch waren solch höfische Darstellungsweisen durchaus beliebt.<sup>492</sup> Auch bei diesen beiden, leicht unterschiedlichen Plattenharnischen, die aus taillierten Kürassen bestehen, unter denen kurze Kettenröcke zum Vorschein kommen, die links in roten und rechts in braunen Zaddeln enden, lassen sich einzelne Rüstungsteile bestimmen, die sich allesamt um 1420 in Deutschland entwickelt haben.<sup>493</sup> Die Brust des liegenden Wächters wird in Bauchhöhe von einer scharfen horizontalen Kante und seitlich davon aufsteigenden Vertikalkanten begrenzt („Kastenbrust“ Abb. 558)<sup>494</sup> und seine Schultergeschübe treten offen zutage, worunter dicke Sackärmel zum Vorschein kommen, die in ihrem aufgebrauchten Zustand zusammen mit den roten Zaddeln am Rock ein farbliches Gegengewicht zum roten Umhang Christi bilden. Auch die getriebenen Grate beim Bruststück des rechts sitzenden Wächters sind eine Neuentwicklung der 20er Jahre.

Obwohl der Maler eine Vielzahl von Details wie Achselstücke, Beinzeug mit Kniebuckeln und Beinschienen oder auch Geschiebe genannte, bewegliche Metallteile schildert, wirken die Rüstungen nicht sperrig und schwer, sondern schmiegen sich dünn und geschmeidig wie eine zweite Haut um die zierlichen Körper der Soldaten, wie beispielsweise das Ket-

---

<sup>491</sup> Der Name leitet sich von der an Fischschuppen erinnernden, schindelartigen Anordnung der normalerweise aus Metall bestehenden Plättchen ab.

<sup>492</sup> Eine bis auf wenige Schmuckelemente nahezu identische Rüstung trägt einer der Soldaten in der Darstellung des Betlehemitischen Kindermordes des Meisters des Morgan-Kindheitszyklus in einem holländischen Stundenbuch von 1415 (Lüttich, BU, Ms. Wittert 35, fol. 67r, abgeb. in **Utrecht/New York 1989/90**, Abb. II, 13). Auch in den Lauber-Handschriften finden sich ähnliche Rüstungen, z.B. Würzburg, UB, M.ch.fol. 219v.

<sup>493</sup> Zum folgenden siehe **Gamber 1953**, S. 70ff. mit zahlreichen Abbildungen.

<sup>494</sup> **Gamber 1953**, S. 71.



tenhemd um das Gesäß des rechten Wächters. Auch die hier dargestellten Eisenschuhe, die um die Wende zum 15. Jahrhundert aufkamen scheinen die unrealistisch kleinen, spitz zulaufenden Füße wie feinstes Leder zu überziehen.<sup>495</sup>

Neben den unterschiedlichen Rüstungen tragen die Wächter drei verschiedene Helmformen: der linke und der liegende Wächter, deren Gesichter als einzige zu sehen sind, tragen wahrscheinlich eine große Beckenhaube mit abgerundetem Scheitel und geschobenem Kinnreiff, die Schädel, Hinterkopf, Wangen und Kinn schützt. Der obere Wächter hat zusätzlich ein schnauzenförmiges Klappvisier vor dem Gesicht, das als Hundsgugel bezeichnet wird. Am Hals gehen die Helme in geschobene Kragen über, die die Schulterpartie schützen und den Helm auf der Harnischbrust fixieren. Sie sind eine Entwicklung des frühen 15. Jahrhunderts. Die beiden rechten Wächter tragen Eisenhüte mit besonders breiter Krempe, was deshalb interessant ist, weil solche im 13. Jahrhundert für die Fußknechte als Kopfschutz entwickelten Eisenhüte auch noch in der Spätgotik Kennzeichen des einfachen Fußvolks waren und deswegen nie von Rittern in kostbaren Rüstungen getragen worden wären. Der Maler hat also entweder eine unkorrekte Vorlage kopiert, oder die Art der Kopfbedeckung der Wächter unter rein dekorativen Gesichtspunkten ausgewählt, wofür spräche, dass die dem Betrachter den Rücken zuwendenden Wächter mit der wie eine glatte Kugel wirkenden Rückansicht eines Ritterhelms eine noch unglücklichere Figur gemacht hätten, als der immerhin ins Profil gedrehte Kopf des hinteren Wächters, und deshalb die Wahl des Malers wahrscheinlich auf die von hinten viel attraktiver anzuschauenden Eisenhüte gefallen ist.

Wegen der Kopfbedeckungen sind lediglich zwei Wächtergesichter zu sehen und von diesen wiederum nur der kleine Ausschnitt um Augen, Nase und Mund, wodurch der Maler dem Betrachter - wie in der Verkündigungsszene - wenig Ablenkung vom zentralen Geschehen bietet.

Auch die dargestellten Kriegswerkzeuge schrumpfen in den Händen dieser unmartialischen Kriegsknechte zu dekorativem Beiwerk: mit nur einem dünnen weißen Strich ausgeführt, wirken Hellebarden, Lanze und Dreizack eher zerbrechlich als bedrohlich. Lediglich die Hellebarde des rechten Wärters hat der Maler mit dem Metallblau unterlegt, wahrscheinlich aus dem einfachen Grund, weil sie sonst vor dem hellen Sarkophag kaum sichtbar gewesen wäre.

Meistert der Maler die Charakterisierung von Oberflächen wie beispielsweise die schimmernden Rüstungen mit großer Kunstfertigkeit, hat er Schwierigkeiten mit der räumlichen Darstellung. Obwohl die Haltungen der Wächter in sich stimmig sind, sitzen sie teilweise unsicher auf, bzw. eher über dem Boden, was besonders beim liegenden Wächter auffällt, der ohne sichtbare Stütze den Oberkörper leicht aufgerichtet hat. Für den Wächter neben ihm war so wenig Raum übrig, dass er, wenn nicht auf dem Schoß, dann wenigstens auf dem linken Unterarm des liegenden Wächters sitzt.

---

<sup>495</sup> Ganz ähnlich dimensionierte Eisenschuhe tragen auch die Wächter auf der Kreuzigungsszene eines Tafelbildes in St. Stephan (Mainz, um 1400), wohingegen der Maler die nackten Füße von Jesus und Johannes fast doppelt so breit und damit anatomisch korrekt dargestellt hat.

Auch bei der Darstellung des Steinsargs, auf den der Betrachter ungefähr in Augenhöhe mit Christus in leichter Draufsicht blickt, gibt es perspektivische Ungenauigkeiten: obwohl seine Längsseiten parallel zum Betrachter verlaufen, neigen sich beide Querseiten im gleichen Winkel nach rechts, was das Auge des Betrachters jedoch noch toleriert. Wesentlich problematischer dagegen ist die Lage des Sarkophagdeckels, der in voller Breite schräg in und über dem Sarkophag zu schweben scheint - was vielleicht noch mit dem wundersamen Geschehen an sich in Einklang gebracht werden könnte - dadurch jedoch keinerlei Platz für die Figur Jesu lässt.

Andererseits hat der Maler, indem er den Sarkophag am Rand mit dem rechten Buchstabenschaft geschickt überschneidet, es verstanden, die Binnenfeldszene nach hinten zu rücken, weil der Betrachter so durch den Buchstaben hindurch auf sie blickt. Diese Illusion wird allerdings durch die Speerspitze des liegenden Soldaten wieder aufgehoben

Eine solche Überschneidung war ursprünglich wohl auch für das linke Ende des Steinsarges geplant, wo heute noch die mit weißer Deckfarbe skizzierte Sockelzone bis zum linken Buchstabenschaft reicht. Der abgeschnittene Oberkörper des daneben sitzenden Wächters, der sich eigentlich auch noch zwischen Holm und Sarg erstrecken müsste, wäre dann von dem länger geplanten Sarkophag verdeckt gewesen.

Hinter der Auferstehungsszene erstreckt sich die grüne Landschaft ohne nennenswerten Mittelgrund direkt zu zwei Hügeln am Horizont, die sich in Brusthöhe links und rechts von Christus befinden und zum Bogenfeld hin nach links abfallen. Bis auf eine unklare Stelle am linken Bildrand, bei der es sich wahrscheinlich um ein mit brauner Farbe angedeutetes Felsplateau handelt, ist die Landschaft nicht weiter durch Vegetation oder geologische Formationen charakterisiert. Der hinter Christus bläuliche, auf der linken Seite gelbliche Grünton der Landschaft ist mit kurzen braunen Strichen überzogen, mit denen der Maler je nach Dichte den Grund schattiert bzw. aufhellt, ganz ähnlich wie er dies auch beim Gewölbe der Verkündigungsszene getan hat. Dabei geht er uneinheitlich vor: links verdunkelt sich die Landschaft zum Horizont hin, rechts hellt sie sich auf.

Am Horizont erheben sich in zartem Ockerton Mauern und Türme: auf dem rechten Hügel steht in weiter Ferne eine an eine Stadtsilhouette mit unterschiedlich hohen Türmen erinnernde Architektur, auf der linken Seite sieht man - etwas näher schon - eine kleine Kirche mit Dachreiter und zwei weiteren, isoliert über den Horizont ragenden Turmspitzen, und auf dem mittleren Hügel erhebt sich - etwas näher - die nur mit wenigen, groben Strichen skizzierte Ruine einer großen Kirche ohne Dach, die in mehrfacher Hinsicht Rätsel aufgibt. Zum einen befindet sie sich direkt neben der Hand Christi und lenkt nicht nur durch diese Nähe, sondern auch durch ihren kräftigen dunkelbraunen Duktus von der Figur des Auferstandenen ab, was der Intention des Malers, so wie wir ihn bis jetzt kennengelernt haben, widerspricht und vielleicht darauf schließen lässt, dass sie später von anderer Hand eingefügt worden ist. Zum anderen

sind die Konturen im Unterschied zu den beiden anderen Architekturen nicht ausgemalt, wodurch die Ruine die hellblaue Farbe des Himmels hat.<sup>496</sup>

Die kleine Kirche mit Dachreiter erinnert an die Mainzer Karmeliterkirche, die aber wohl, wäre sie konkret gemeint, erfahrungsgemäß an prominenterer Stelle untergebracht worden wäre. Wahrscheinlicher ist, dass hier eine typische Kirche der Bettelorden dargestellt ist, wie sie das damalige Bild mittelalterlicher Städte geprägt hat.

Wie bei den Rüstungen ist auch die Darstellung der Landschaft weich und harmonisch: der Maler verzichtet auf die zu seiner Zeit immer noch beliebten schroffen Felsen und bettet die Auferstehungsszene lieber in eine einheitliche, fast monotone Landschaft ein, der nur eine untergeordnete Rolle im Bild zukommt.

Über der Landschaft erstreckt sich auf fast zwei Dritteln der Bildfläche der Himmel, der am Horizont noch duftig hell leuchtet und sich dann nach oben hin zunehmend in ein kräftiges, milchiges Mittelblau abdunkelt. Im gleichen, etwas dunkleren Farbton bevölkern kleine betende Engel in langen Gewändern den Himmel, die mit ausgebreiteten Flügeln an Ort und Stelle zu verharren scheinen. Die fünf Engel unterhalb des mittleren Querbalkens sind ganz auf Christus ausgerichtet, wobei der Engel direkt über dem Auferstehenden durch seine frontale Darstellung und seine Größe eine zentrale Rolle einnimmt.

Im Binnenraum darüber allerdings wenden sich die vier Engel, die durch die dunklere Farbe des Himmels nur schlecht erkennbar sind, einer kleinen menschlichen Figur in der linken unteren Ecke zu, die ihrerseits wiederum die Engel anbetet. Hat sich hier vielleicht der Maler verewigt?

Die schmalen, langen Flügel der Engel mit ihren langen Außenfedern ähneln jenen auf der Mitteltafel des Großen Friedberger Altars, wenngleich sie dort meist halb zusammengefaltet sind und um die Köpfe der Engel hinaufreichen, während sie hier weit ausgestreckt dargestellt sind.<sup>497</sup>

Das **Bildfeld** mit der Auferstehungsszene füllt nicht nur in herkömmlicher Weise das Binnenfeld des Buchstaben aus, sondern reicht oben links über den Buchstabenkörper hinaus und ergänzt es zu einem vollständigen Rechteck (Abb. 559). Es befreit sich so aus dem ohnehin in seiner gelockerten Form wenig beengenden Buchstabenkörper und wird zu einem eigenständigen Bild, weshalb auch hier die Bezeichnung - Initialminiatur gerechtfertigt erscheint. In dieser überstehenden Bildecke, deren Blau nicht gestrichelt ist, windet sich ein Ausläufer jener Ranke, die den Stab des oberen Querbalkens umschlingt, der ebenfalls über den Buchstaben hinaus bis zu einem braunen Kaninchen reicht, das an der Ranke mit geschlossenen Augen hochspringt.

---

<sup>496</sup> Am unerklärlichsten aber sind einige wenige ockergelbe Stellen in der Mitte, die am ehesten noch als lodernes Feuer gedeutet werden können, mit dem hier vielleicht auf eine brennende Synagoge und die Zerstörung des Alten Bundes hingewiesen werden soll (siehe hierzu auch LCI 3, Sp. 573). Der Mainzer Dom jedenfalls, an den die Anlage mit den beiden Apsiden grob erinnert, war zu jener Zeit unbeschädigt und kann hier nicht Vorbild gewesen sein.

<sup>497</sup> Eine ähnliche Darstellung der Himmlischen Heerscharen mit Engeln in überlangen Gewändern findet sich noch in einem holländischen Stundenbuch von ca. 1480 (Den Haag, KB, Ms.135 K 40, fol. 175v, abgeb. In **Utrecht/New York 1989/90**, Abb. XI, 95).

Von der unteren linken Ecke der Initialminiatur geht eine dreiseitige **Ranke** aus, die sich um einen goldenen Stab dreht, dessen Knick- und Endpunkte jeweils durch Blätter verdeckt sind. Ranken und Stäbe nehmen ihren Ausgangspunkt in einer vegetabilen Verschlingung, in die die Äste auslaufen, die den linken Buchstabenschaft bilden.

Wie bei der Ranke der Verkündigung besteht sie nicht aus einzelnen, aneinandergereihten Blättern, sondern aus einem einzigen Endlosblatt, dessen Farbwechsel natürliche Einzelblätter suggerieren.

Am Kopfsteg windet sie sich unregelmäßig um den Stab: sie hängt links zunächst schwer über ihm, schwingt sich dann aber in der rechten Hälfte auf und berührt ihn nun umgekehrt mit den unteren Blatteilen.

Am Fußsteg korrespondiert die blaue Blattoberseite farblich mit den Rüstungen; gemeinsam bilden sie ein Gegengewicht zur ausgedehnten blauen Himmelsfläche der Bildinitiale.

Betrachtet man den Initialbuchstaben isoliert, so steht der massive rechte Buchstabenschaft in scheinbarem Gegensatz zum offensichtlichen Bemühen des Malers, den Buchstaben in seiner Gewichtung gegenüber dem Bildfeld zurücktreten zu lassen. Berücksichtigt man jedoch die Gesamtkomposition des Blattes, so wirken die wiederum sehr eng am Schriftspiegel entlang geführte Ranke und ihr Pendant im rechten Buchstabenschaft eher wie zwei die Initiale links und rechts rahmende Leisten, was den Zusammenhalt des Buchstabens weiter auflöst.<sup>498</sup>

Darüber hinaus sind die einzelnen Elemente, aus denen der Buchstabe zusammengesetzt ist, so unterschiedlich, dass sie eher zusammenhanglos wirken - lediglich der einheitliche hellrosa Farbton harmonisiert den Eindruck -, wodurch sich das Augenmerk des Betrachters stärker auf die Darstellung der Auferstehung richtet, die darüber hinaus mit nahezu zwei Dritteln der Fläche die Initiale eindeutig dominiert.

Vergleicht man diese Initialminiatur mit der Auferstehungsinitiale des Graduales, so fällt auf, dass der zierliche, verhaltene Christus hier weniger dominiert und die weite Landschaft unter hohem Himmel einen Teil der Botschaft des Bildes übernommen hat. Auch der Initialbuchstabe erscheint hier, verglichen mit jenem pastos gestalteten des Graduales, duftig und trotz seiner Größe zierlich, wozu auch die helle Farbgebung mit Rosa und Gold beiträgt.

---

<sup>498</sup>Zu den Gründen für die enge Anordnung der Ranke um den Schriftspiegel siehe Seite 141.

## Überlegungen zum Stil

Der Maler der beiden Initialminiaturen stellt mit einer Innenraum- und einer Landschaftsszene sein breites Spektrum unter Beweis. Dabei ist die Positionierung der Figuren im **Raum** teilweise problematisch: sowohl der Raumtiefe schaffende Fußboden mit seiner rhombenartigen Musterung, als auch die Auferstehungslandschaft hängen in ihrer Raumauffassung noch der Tradition des Flächenraums nach und erst der fein abgetönte Himmel darüber erweckt den Eindruck von natürlicher Weite der Landschaft. Besonders die teilweise fast schwebende Position der Soldaten hinterlässt Zweifel an Fritz Zinks Ansicht, dass „die Auferstehungslandschaft von Frater Nicolaus zeigt, wie das Wissen um die Existenz einer Grundfeste der Erde entscheidend geworden ist. In grün gestrichelten Bodenkuppen ist das Gelände gefügt und bietet dem Sarkophag wie den Figuren einen festen Grund.“<sup>499</sup>

Die wenig körperhaften **Figuren** mit großen Köpfen fallen besonders durch ihr Inkarnat auf, das der Maler sehr gegensätzlich charakterisiert: während die Gesichter der Heiligen und des Engels Gabriel durch bleiche, fast grünliche Farbgebung einen leblosen und jenseitigen Eindruck erwecken, wirken die dunkelbraunen Gesichter der Grabwächter wie wettergegerbt.<sup>500</sup> Allen gemeinsam ist eine zurückhaltende Mimik; ihre verschlossenen Gesichter entrücken sie abermals vom Betrachter. Da auch einige Figuren des bereits erwähnten Mainzer Lektionars um 1400 eine grünlich-beige Gesichtsfarbe zeigen,<sup>501</sup> ebenso wie jene eines Zittauer Graduales von 1435 (Abb. 560),<sup>502</sup> scheint es sich hierbei um ein Stilmittel zu handeln.

Die sehr lichten **Farben** mischt der Maler, indem er sie in mehreren Schichten in Form von Punkten, Strichelungen und teilweise auch Schraffuren neben und übereinander setzt. Dies gelingt ihm bei der Rüstung des rechten Grabwächters mit solcher Perfektion, dass man glaubt, sie im Licht schimmern zu sehen, während im Vergleich dazu die Charakterisierung von Landschaft und Himmel mit deutlich sichtbaren, dunkleren Strichen über hellerem Grundton grob wirkt.

Dem Maler dieser beiden Initialminiaturen hat Vaassen auch die drei auf dem Dedikationsblatt in Band B dargestellten **Karmeliterfratres** zugeschrieben (Abb. 561 und 562), die in weißen Festtagsmänteln unter der rechten Kolumne knien und zum Text emporblicken. Über ihnen befindet sich ein Spruchband, das ein Pendant unter der linken Textspalte hat, unter dem ein entsprechend großes Stück Pergament herausgeschnitten ist, was vermuten lässt, dass dort eine weitere Gruppe dargestellt war. Diese Fratres befinden sich in dem von Frater Nycolaus geschriebenen Teil des Antiphonars, der auch die beiden Initialminiaturen enthält.

Trotz der teilweise starken Abnutzung der Farben vermitteln zwei der mit zarten Tintenstrichen charakterisierten Gesichter noch einen guten Ein-

---

<sup>499</sup>Zink 1941, S. 9.

<sup>500</sup>Zu den hier möglicherweise dargestellten Relikten eines Islam-feindlichen Motivs aus der Zeit der Kreuzzüge siehe S. 196.

<sup>501</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 4v.

<sup>502</sup>Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms.A.V, fol. 116r.

druck von der Gruppe: ihre von einem schmalen, aber fülligen Haarkranz um die großen Tonsuren umgebenen Gesichter wirken präsenter und deutlicher von dieser Welt, als jene in den beiden vorangegangenen Darstellungen und tragen fast schon individuelle Züge. Ihr deutlich grau-grünes Inkarnat ist von rosa-rötlichen Farbtönen durchzogen, die zu diesem lebendigeren Eindruck beitragen. Wie die Figuren der Initialminiaturen haben sie schwere Oberlieder und volle Lippen. Das kleine grüne Rasenstück, auf dem sie stehen (Abb. 562), wirkt zwar farblich und mit seinen gut sichtbaren dunklen Punkten über hellem Grund wie das Stück Landschaft im Vordergrund der Pfingstszene, passt aber mit seinem Malduktus auch zur Gestaltung der Himmelszone in der Auferstehung.

Die Spruchbänder nehmen Bezug zur darüber befindlichen Widmung und geben so weiteren Aufschluss über die Gruppe: *Cantantes in hoc libro - Pro nobis deum orate peto*: „Ich bitte die aus diesem Buch Singenden, betet zu Gott für uns“. Hier sind also die Stifter dargestellt, die vielleicht in der linken Gruppe durch ihre teilweise zeitgenössische weltliche Kleidung eine so prächtige Erscheinung boten, dass sie herausgeschnitten wurden.

Ulrike Kölch deutet in ihren Untersuchungen über die Karmeliter in der Toskana und ihre Ikonographie solche häufiger vorkommenden Darstellungen dahingehend, dass neben der individuellen Person, die hier oft gemeint ist, die Funktion einer solchen Gruppe auch darin liegt, an Stelle von Karmeliterheiligen „als Repräsentanten des Ordens aufzutreten. Die Definition als Typus oder Gruppe übersteigt dabei die Bedeutung des Individuums.“<sup>503</sup>

Der von Vaassen gezogene Schluss, dass „der Künstler ein Tafelmaler“ war, der „zu dem Kreis desjenigen [gehört], der den heute in Utrecht befindlichen Altar in Auftrag hatte“<sup>504</sup>, ist heute auf Grund der Datierung des Altars um 1400 nicht mehr haltbar. Die großartige Leistung des Malers schmälert diese Erkenntnis jedoch keineswegs.

---

<sup>503</sup>Kölch 1995, S. 176.

<sup>504</sup>Vaassen 1973, Sp. 1153. Sie nennt ihn „Meister V“.

## Zusammenfassung

Trotz größerer Plünderungen ist der Bilderreichtum des Antiphonars noch heute im erhaltenen ein- und mehrzeiligen Initialschmuck erkennbar.

Es besticht durch eine beachtliche Ausstattungsfülle und -qualität, die umso erstaunlicher ist, da zwei **Widmungen** (Abb. 25 und 35) als Stifter nicht ein Mitglied einer alteingesessenen Patrizierfamilie nennen, sondern Johannes Fabri, den Sohn eines Schmiedes und Stiefsohn eines Metzgers, der 17 Jahre später zum Prior des Mainzer Karmeliterklosters aufsteigen sollte. Ein ebenfalls in der Widmung erwähnter Weber bekleidete als Ratsherr eines der höchsten Ämter der Stadt Mainz.

Die fünf Bände des Antiphonars tragen heute die Bezeichnungen A-E und wurden in der Reihenfolge A-E-B-C-D hergestellt. Sie sind bis auf wenige Blätter von zwei Schreibern angefertigt worden: einem **Anonymus** und einem unter der Widmung in Buch B genannten **Frater Nycolaus**. Ihre Autorenschaft konnte durch kodikologische und stilkritische Untersuchungen belegt werden. Da ein Schriftwechsel immer verbunden ist mit einem Wechsel der Notation und des einzeiligen Initialschmucks, kann geschlossen werden, dass die Bücher ganz oder abschnittsweise von einer Person geplant und ausgeführt wurden.

Mit Band A und zwei Dritteln von Band E hat der Anonymus bedeutende Teile der Handschrift gestaltet: neben vier großen Mustergrundinitialen mit bis zu vierseitigen Ranken (s.u.) und fast dem gesamten einzeiligen Initialschmuck stammt wahrscheinlich auch die heute auf einem herausgetrennten Blatt befindliche Verkündigungsinitiale (Abb. 504) aus seiner Hand, die eine hochmoderne Darstellung mit einer im Freien am Boden auf einem Kissen sitzenden Maria zeigt. Damit wäre die Musterbuchgruppe von dem von Vaassen erhobenen Vorwurf der Bilderfeindlichkeit befreit.

Farbabreibungen auf den jeweils gegenüberliegenden Blättern zeigen, dass von 24 heute herausgeschnittenen Seiten mindestens 13 weitere Bildinitialen trugen. Sie sind wahrscheinlich vom Mainzer Juristen und Geschichtsforscher Franz Joseph **Bodmann** entfernt worden (s. S. 237).

Die vier noch erhaltenen **Bildinitialen** in den von Frater Nycolaus geschriebenen Bänden stammen von zwei verschiedenen Malern, was nicht ungewöhnlich ist, wie spätmittelalterliche Beispiele aus dem Kloster Salem zeigen.<sup>505</sup> Auch die stilistische Heterogenität dieser Bildinitialen ist nicht nur ein mittelrheinisches Phänomen, sondern beispielsweise in jüngster Zeit auch für die Kölner Buchmalerei Anfang des 15. Jahrhunderts belegt.<sup>506</sup>

Von einer Hand stammen die Darstellungen des Johannes auf Patmos (Abb. 511) und der Ausgießung des Hl. Geistes (Abb. 528), die sich durch ihre zukunftsweisenden Landschaftsdarstellungen auszeichnen. Die bildhaften **Initialminiaturen** des anderen Malers haben sich bereits stärker vom Initialbuchstaben gelöst. Sie zeigen eine weitere Verkündigung (Abb. 535) und eine Auferstehung (Abb. 550), deren blass

---

<sup>505</sup> **Väth 1993**, S. 96.

<sup>506</sup> „Einige der Miniaturen würden bei der Voraussetzung rein stilkritischer Charakteristika vermutlich nicht einmal tatsächlich als ›kölnisch‹ bezeichnet werden“ (**Gummlich 2003**, S. 157).

und entrückt wirkende Figuren in einer gotischen Kapelle und in hügeliger Landschaft dargestellt sind.

Wahrscheinlich von der gleichen Hand stammen drei Karmelitermönche unterhalb der Widmung in Buch B (Abb. 561-562), die neben individuellen Personen auch Repräsentanten des Ordens darstellen können, die hier stellvertretend für Karmeliterheilige stehen.

Den gleichen Rang in der Texthierarchie wie die Bildinitialen haben die fünf zweizeiligen **Mustergrundinitialen** (Abb. 400 bis 404), die zwar den Vorgaben des berühmten Göttinger Musterbuchs (GMB) minutiös folgen, jedoch nicht, wie von Vaassen behauptet, von der gleichen Hand wie dieses stammen (s.S. 114ff).

Allerdings ist die Nähe dieser Musterbuchranken und Feldungen, die auch noch in sieben weiteren, einzeilige Initialen im Antiphonar auftauchen, zum GMB so frappant, dass dessen Datierung um mindestens zwei Jahrzehnte in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts vorverlegt werden muss, beziehungsweise man davon ausgehen muss, dass die in ihm beschriebenen Ranken bereits zu jener Zeit durch ein ganz ähnlich geartetes Musterbuch verbreitet wurden.

Durch stilistischen Vergleich konnte nachgewiesen werden, dass Teile der Musterbuchranken im 1444 datierten und eventuell als Handexemplar des Mainzer Erzbischofs anzusehenden Gangolph-Missales vom gleichen Maler stammen wie jene des Antiphonars.

Äußerst ungewöhnlich für liturgische Handschriften sind Qualität und Quantität des **einzeiligen Initialschmucks** (exemplarisch Abb. 116-123 und 110), besonders dort, wo der Anonymus in vielen hundert Drôlerie-Initialen die Gegenwelt des Bösen und Lasterhaften darstellt und sich dazu hauptsächlich der über die Klöster tradierten Tierfabeln bedient. Dies und die teilweise entschlüsselbaren Textbezüge - wie eine Gehhilfe als hintersinnige Anspielung zur Antiphon des hl. Stephan („Ohne Makel ist der glückliche Stephanus geschritten“, Abb. 215) - könnten ein Hinweis darauf sein, dass er ein Kleriker war.

Als geschickter Kolorist beherrscht er eine breite Palette von Maltechniken (Abb 394), die er besonders bei der Verkündigungsszene auf ungewöhnliche Art miteinander verbindet. Sein herkömmliches **Knospenfleuronné** (Abb. 312) wirkt harmonischer und weicher als das eigenwillig-expressive **Lineament** des Frater Nycolaus (Abb. 345). Dagegen sind die phantasie reich gestalteten Drôlerie-Initialen des Anonymus weniger leserfreundlich, als die klaren und gleichförmigen des Frater Nycolaus, der lediglich die Binnenfelder mit gezähnten Blättern füllt (Abb. 302-309 ).

Die zahlreichen Drôlerien einer dritten Hand (Abb. 234-272) sind eng mit den Stilmerkmalen der **Lauber-Werkstatt** im Elsass verwandt, so dass der Maler wahrscheinlich aus ihrem Umkreis stammt. Ebenfalls dem Lauber-Umfeld zugerechnet werden kann ein weiterer Zeichner, der in Buch A in lediglich acht Initialen eine große Bandbreite von Motiven zeigt (Abb. 273-279).

Drei weitere Zeichner in Buch E haben auf teilweise hohem Niveau weitere 19 Drôlerie-Initialen geschaffen (Abb. 283-294).

An einer Stelle in Band D lässt der Abdruck frischer Farbe auf der gegen-



überliegenden Seite darauf schließen, dass dieses Buch bereits gebunden war, als es illuminiert wurde (Abb. 422). Da das Antiphonar sicher möglichst rasch für das tägliche Stundengebet benötigt wurde, ist es durchaus denkbar, dass die Deckfarbenmalereien in den von Frater Nycolaus geschriebenen Bänden peu á peu immer dann in den zuletzt fertig gewordenen Band eingefügt worden sind, wenn ein klostereigener Maler zugegen war oder ein Wandermaler seine Dienste anbot.

Die ab dem Jahr 1430 wahrscheinlich im Jahresabstand entstandenen fünf Bände wurden rund 150 Jahre später aufwändig neu gebunden (Abb. 41-54), was neben praktischen Erfordernissen auch auf deren große Wertschätzung zurückzuführen sein dürfte.

Der in der Literatur oft zum Schöpfer der Bildinitialen erhobene **Frater Nycolaus** konnte bis auf eine dreizeilige Littera Duplex mit rot-blauem Polstergrund (Abb. 31), deren Ranken jedoch der Fläche verhaftet bleiben, lediglich als Schreiber und schematisierender Routinier einzeligen Federwerks ausgemacht werden.

Dagegen muss nun endlich jener unbekannte Künstler **Anonymus** in der Kunstgeschichte des Mittelrheins den ihm gebührenden Platz finden, der ihm als Schreiber, phantasievoller Zeichner und Maler einer der herausragendsten Miniaturen der ganzen Handschriftengruppe zusteht. Seine künstlerische Heimat war wohl der Oberrhein, worauf stilistische und motivische Vergleiche hindeuten.

Mit den Bänden A und E des Mainzer Karmeliter-Antiphonars hat er den glanzvoll Auftakt eines ungewöhnlich aufwändig ausgestatteten Liturgikons geschaffen.

## Das Graduale

Neben den Stundengebeten feierten die Karmeliter täglich am Vormittag auch die hl. Messe, deren Chorgesänge das Graduale enthält. Es ist benannt nach dem wichtigsten Bestandteil, dem Sologesang zwischen den Lesungen, der auf einer der Stufen (=gradus) der Kanzel gesungen wurde.

Im Unterschied zu den Antiphonarbänden, die nur jeweils für knapp drei Monate im Jahr in Gebrauch waren, wurde das Graduale täglich benutzt. Es beinhaltet normalerweise vier Teile: die Feste des Kirchenjahres, die auch hier wie beim Antiphonar in Temporale und Sanktorale geteilt sind, das Kommune Sanktorum sowie das Ordinarium Missae (Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus und Agnus Dei). Obwohl auf pag. 451 das Sanktorale angekündigt wird, fehlt es. Stattdessen folgt das Ordinarium Missae, an das sich Sequenzen anschließen.<sup>507</sup>

Das Graduale vereinigt also alle hohen Kirchenfeste in einem Band und enthält damit zwangsläufig mehr Bildinitialen, als die einzelnen Bände des Antiphonars: erhalten sind noch neun meist von mehrseitigen Ranken und Drôlerien umgebene Bildinitialen, von denen fünf die Textanfänge zu den Hochfesten Verkündigung, Geburt Christi, Epiphanie, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten schmücken. Drei weitere heben den Dreifaltigkeitssonntag, den ersten Sonntag danach und den Beginn der Sequenzen hervor.<sup>508</sup>

Der einzeilige Initialschmuck teilt sich auch hier in Kadellen mit figürlichem Schmuck und rot-blau alternierende Lombarden.

Auf den meisten Blättern ist noch die ursprüngliche römische Foliierung zu erkennen, deren prächtige rote Ziffern am Kopf der Blätter mal mehr, mal weniger beschnitten sind. Da auch diese Handschrift zu einem späteren Zeitpunkt neu eingebunden wurde, wobei die Blätter zusätzlich mit arabischen Seitenzahlen (Paginierung) versehen worden sind, lassen sich aus den Divergenzen beider Zählarten Rückschlüsse ziehen.

So beginnt das Buch heute auf pag. 1 mit dem für ein Graduale typischen Introitus zum ersten Adventssonntag, auf dessen Fuß ein Stifterpaar dargestellt ist. Da dieses Blatt aber nach alter Zählung bereits fol. 3 ist und die beiden vorangegangenen Blätter der Lage herausgeschnitten worden sind, kann man davon ausgehen, dass die Handschrift ursprünglich mit einer Widmungsseite und einem Kalender begann. Diese könnten wegen ihrer eventuell kostbaren Ausführung das Opfer von Kunsträubern geworden sein. Wahrscheinlicher ist wohl, dass sie durch Abnutzung in einem so schlechten Zustand waren, dass man sie bei der Neubindung kurzerhand entfernt hat.<sup>509</sup>

---

<sup>507</sup>Dass dies nicht immer so war, zeigt die ursprüngliche röm. Foliierung: sie fehlt auf den nächsten 15 Blättern (pag. 452-483), wobei insgesamt 123 Blätter der röm. Foliierung fehlen (fol. 226-349), was dem kompletten Sanktorale entsprechen könnte. Anscheinend hat man dies bei der Neubindung separiert, die anschließenden Sequenzen (fol. 350ff) jedoch beibehalten.

<sup>508</sup>Wie in den meisten Gradualien gibt es auch hier keine Darstellung vom Tod Christi.

<sup>509</sup>Selbst das heutige erste Blatt ist noch in einem bedauerlichen Zustand.

Die mehr als 200 Seiten der Karzeit sind ohne großen Bildschmuck<sup>510</sup> und zeigen den Karfreitagshymnus (pag. 271-274, Abb. 563) lediglich als Text, da die Fratres die Melodie in der Regel auswendig sangen. Die große Initiale zu Beginn des zweiten Teils dieses Textes (pag. 273, Abb. 564) deutet darauf hin, dass der Schreiber ihn aus einem Hymnar abgeschrieben hat, in dem der Hymnus in zwei Teilen gesungen wird. An Karfreitag jedoch wird er zusammenhängend gesungen, weshalb die Initiale hier keinen Sinn hat.<sup>511</sup> Dies und zwei (Ab-)Schreibfehler<sup>512</sup> könnten zunächst den Eindruck erwecken, dass hier kein mit der Liturgie vertrauter Mönch, sondern ein Laie an der Arbeit gewesen sei; andererseits strotzen mittelalterliche Manuskripte bekanntermaßen von solchen Fehlern, und der hier vom Schreiber nach den einzelnen Abschnitten eingefügte Refrain *Crux fidelis*, der im Hymnar wiederum fehlt, zeigt, dass aus all dem keine weiteren Schlüsse gezogen werden sollten.

Das Graduale ist das Werk von zwei Schreibern: der weitaus größte Teil stammt von einer Hand, die im folgenden als **Hauptschreiber** bezeichnet wird; eine Quaternione und einige weitere Textstellen<sup>513</sup> sind von jener Hand, die auch das Blatt mit der Himmelfahrtsinitiale geschrieben und wahrscheinlich gemalt hat, weshalb sie im folgenden den Notnamen **Himmelfahrtsmaler** tragen soll. Bemerkenswert ist, dass zwischen beiden mehrfach ein fehlerfreier Schreiberwechsel über fortlaufendem Text erfolgt ist. Allerdings kann man aus zwei ähnlichen, von Hiley untersuchten Schreiberwechseln des Moosburger Graduales, von denen nur einer mit einem inhaltlich neuen Abschnitt und keiner mit einem Lagenwechsel korrespondiert, schließen, dass solche fliegenden Übergänge nicht ungewöhnlich waren.<sup>514</sup>

Der Vollständigkeit halber sei eine weitere Hand erwähnt, die pag. 478-480 geschrieben und mit schwarzen Silhouetteninitialen versehen hat (Abb. 565).

Vom Hauptschreiber stammen die Seiten bis pag. 449 (fol. CCXXVv). Danach folgt ein Blatt mit vermischten Chormelodien (fol. CCXXVI) und der Ankündigung des heute fehlenden Sanktorales, für dessen ursprüngliche Existenz an dieser Stelle ein angenähter Blattweiser aus Pergament spricht. Die hier abbrechende Follierung erscheint wieder mit der Hand des Hauptschreibers auf pag. 482, dem dritten (!) Blatt einer Quaternione am Ende des Ordinarium Missae. Berechnet man anhand der Follierung die fehlenden Blätter,<sup>515</sup> so ergibt sich, dass das Sanktorale rund 125 Blätter umfasste, die wohl bei der zweiten Bindung separiert und in einem eigenen Band zusammengefasst worden sind, der heute leider verloren scheint.

---

<sup>510</sup> Der in dieser Zeitspanne liegende Choral für den Gründonnerstag beginnt auf dem herausgeschnittenen Blatt (pag. 253/54). Auf den Nachbarblättern sind jedoch keine Farbspuren erkennbar.

<sup>511</sup> Für diese Hinweise danke ich dem Liturgiewissenschaftler Prof. Dr. Hansjakob Becker (Uni Mainz).

<sup>512</sup> Pag. 272 *arce* statt *arce* und pag. 273 *stirpe* statt *stipite*. Beide Fehler sind rasiert.

<sup>513</sup> Pag. 355/356 (Himmelfahrt), pag. 452-469 und pag. 481, auf der die beiden oberen Systeme fehlen.

<sup>514</sup> Hiley 1996, S. XI.

<sup>515</sup> Letztes Blatt: fol. CCXXVI, erstes Blatt CCCXLIX.

Durch die tägliche Benutzung ist das Graduale deutlich stärker abgenutzt als die Bände des Antiphonars. Darüber hinaus enthält es zahlreiche Textkorrekturen, die mehr oder weniger geschickt ausgeführt worden sind: an vielen Stellen ist die schwarze Tinte von Noten und Text einfach wieder vom Pergament weggeschabt, so dass je nach Beschaffenheit von Tinte und Tierhaut lediglich hellere oder dunklere Abdrücke zurückgeblieben sind. Andere Korrekturen sind grober und ungeduldiger ausgeführt worden; so wurden einzelne Takte oder ganze Zeilen mit hellerem Papier überklebt, was stark auffällt und in seiner plumpen Machart nur aus rein praktischen Notwendigkeiten erklärlich ist (Abb. 567). Teilweise wurde der neue Text in kleiner Schrift über den alten geschrieben<sup>516</sup> oder ein Notensystem mit der neuen Melodie am Rand<sup>517</sup> oder am Fuß angefügt. Fast schon kurios muten die Seiten mit dem Beginn des Ordinarium Missae und dem des Agnus Dei (Abb. 566) an, deren Texte und Noten in der unteren Hälfte wegradiert worden sind, so dass heute nur noch Fleuronnée-Initialen und Rubriken dastehen

Das Graduale ähnelt in der Art seiner künstlerischen Ausstattung bis in die Details derjenigen des Antiphonars. Deshalb fallen die Beschreibungen hier teilweise knapper aus, zumal der einzeilige Initialschmuck künstlerisch schwächer und weniger variantenreich ist.

---

<sup>516</sup>Pag. 251/252.

<sup>517</sup>Pag. 367.

## Die Stifter

Auch wenn das Graduale kein Widmungsblatt (mehr) besitzt, kündigt ein kniend dargestelltes bürgerliches Paar mit Wappen auf dem ersten erhaltenen Blatt (pag. 1) davon, dass es sich auch bei diesem Buch um eine Stiftung handelt (Abb. 568 und 569).

Die Stifter sind nach Art verheirateter Bürgersleute gekleidet: über einem blauen Unterkleid trägt die Frau einen schlichten, vorne offenen, schwarzen Mantel mit kleinem Kragen und eine weiße Haube, die sie als verheiratete Frau ausweist. Der Mann trägt einen blauen Tappert: ein gegürtetes Obergewand, das - von der Taille abwärts geschlitzt - den Blick auf die enganliegenden beige Beinkleider freigibt und in dieser fußlangen Variante typisch ist für die Zeit vor 1430.<sup>518</sup> Die Enden der halblangen Ärmel sind mit Pelz besetzt.

Die markante rote Kappe des Stifters „welche gleich einem Sacke“<sup>519</sup> herabfällt, kommt aus dem in Modesachen des 15. Jahrhunderts tonangebenden Burgund, ebenso, wie die Sendelbinde, die hier vom breiten roten Kragen des Mannes aus am Rücken bis hinab zum Boden reicht. Eine ähnliche rote Sackkappe (Abb. 570) bilden Bruhn/Tilke unter der Bezeichnung „Ritterlicher Herr“ in ihrem Kostümwerk ab und ordnen sie dem Zeitraum von 1410 -1460 zu.<sup>520</sup> Sie taucht auch in zwei weiteren zeitlich und räumlich nahestehenden Handschriften auf: auf der Tafel mit der Darstellung der Vertreibung des hl. Stephanus von 1420, die sich im Mainzer Landesmuseum befindet und gleich mehrfach in der Heidelberger Pessach Haggadah (Abb. 571 und 572). Da jedoch auch in einem englischen Stundenbuch vom Beginn des 15. Jahrhunderts ein lesender Mann eine solche Sackkappe trägt (Abb. 573),<sup>521</sup> handelt es sich dabei wohl um ein weit verbreitetes burgundisches Kleidungsstück, das lediglich eine zeitliche Einordnung, jedoch keine räumliche zulässt.

Beide Stifter halten in ihren zum Gebet gefalteten, erhobenen Händen einen Rosenkranz aus roten Perlen.

Zwischen den Knienden befinden sich ihre Wappen, die in der Art eines Ehwappens einander zugewandt sind. Durch den Beschnitt des Blattes sind jedoch kaum mehr als die Helmzieren erhalten.

Die einfache Form der Helme ist wenig differenziert und wie aus einem Guss gemalt. Sie ähnelt mit dem abgerundeten Visier zwar einem bei Post abgebildeten Helm von 1440,<sup>522</sup> da jedoch für bürgerliche Wappen seit dem 15. Jahrhundert fast ausschließlich der Stechhelm verwendet wurde, der ein spitzeres Visier hat, handelt es sich hier wohl eher um eine vereinfachende Darstellung.

Das noch gut zur Hälfte erhaltene Schildwappen des Mannes ist schräg geviert in den Farben Silber<sup>523</sup> und Hellgrün. Die Helmzier darüber bildet

<sup>518</sup> **Post 1928-39**, Tafel 106 f<sup>1</sup>, erste Spalte.

<sup>519</sup> **Hottenroth 1891**, Bd. 2, S. 88.

<sup>520</sup> **Bruhn/Tilke 1941**, Tafel 60.

<sup>521</sup> Brüssel, KBR, IV 1095, fol. 27v.

<sup>522</sup> **Post 1928-39**, Tafel 106 f<sup>2</sup>, Nr.16.

<sup>523</sup> Wegen der heraldischen Bestimmungen handelt es sich bei der dunkelbraun erscheinenden Farbe wahrscheinlich um oxidiertes Silber.

ein sogenannter Flug: zwei hintereinander gestaffelte rote Adlerschwinge, auf denen sich kreisförmig das Schildwappen wiederholt. Unter dem Flug „flattert“ heraldisch korrekt eine Helmdecke in Form einer ebenfalls roten, dünnen Phantasieranke um Nacken und Brustansatz.

Die Helmzier beim Frauenwappen hat die Form eines goldenen Doppelsattels, über den ein leicht geschwungener roter Querbalken schräg verläuft.<sup>524</sup>

Das Paar wird umrahmt von einem Spruchband mit Textauszügen aus dem 53sten Psalm, die sich auf die Stiftung beziehen: *(V)oluntarie sacrificabo tibi. ps(almo) Liii<sup>o</sup>* und *Confitebor nomini tuo do(min)e q(uonia)m bo(num) est*: „Freudig bringe ich Dir mein Opfer dar und lobe deinen Namen, Herr, denn du bist gütig.“<sup>525</sup>

In der Mitte, zwischen den beiden Texten, schlägt das Spruchband nach vorne; statt der dort zu erwartenden Jahreszahl erscheint jedoch lediglich bruchstückhaftes Ornament.

Leider können aus der Darstellung des Stifterpaares keine weiteren Rückschlüsse auf ihre Person gezogen werden. Jedoch kann die Handschrift aufgrund ihrer Kleidung vorsichtig in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert werden, womit die Stiftung des Graduales zeitlich in engem Zusammenhang mit der des Antiphonars stände.

Da die Fratres neben dem Antiphonar auch für den Gottesdienst ein Chorbuch benötigten, werden sie sich sicherlich bemüht haben, einen Stifter dafür zu finden. Und weil Liturgika besonders beliebte Stifterobjekte im Mittelalter waren,<sup>526</sup> sind sie anscheinend bald fündig geworden.

---

<sup>524</sup>Beide Wappen konnten nicht in den einschlägigen Nachschlagewerken nachgewiesen werden und sind auch dem mit Mainzer Wappen vertrauten Dr. Wolfgang Dobras vom Mainzer Stadtarchiv unbekannt.

<sup>525</sup>Psalm 53,8.

<sup>526</sup>**Sieveking 1986**, S. 76.

## Einband

Der Einband des Graduales zeigt zwar kein erkennbares Porenbild, ist aber aufgrund seiner ähnlichen Beschaffenheit wahrscheinlich wie diejenigen des Antiphonars aus Schweinsleder gefertigt. Er folgt mit geringfügigen Änderungen dem bei den Einbänden des Antiphonars beschriebenen Schema der ineinandergesetzten Rahmen, die durch Streicheisen-Tripellinien voneinander abgesetzt sind (Abb. 574). Allerdings ist hier im Unterschied zum Antiphonar die mittlere der drei Streicheisenlinien breiter als ihre Begleiter. Auch korrigierte der Buchbinder die Verschiebung der Seitenverhältnisse nicht nur durch vier eingeschobene Querfelder, sondern auch durch die Rollenverdopplung in den Querfeldern des äußeren Rahmens.

Von den bei den Antiphonar-Einbänden verwendeten Rollen wurde keine für das Graduale benutzt, was bedeuten kann, dass die Bücher entweder nicht gemeinsam neu eingebunden worden sind oder dass der Buchbinder bewusst andere Stempel und Rollen verwendet hat, um die Eigenständigkeit der Handschrift auch nach außen augenfällig zu machen - eine Intention, die jedoch eher moderner denn mittelalterlicher Betrachtungsweise entspräche.

Vielleicht war das Graduale jedoch auch durch den täglichen Gebrauch stärker abgenutzt und brauchte früher als die anderen Bände eine neue Hülle, was durch die schwierige Datierung solcher Einbände jedoch kaum zu beweisen sein wird.

Die identischen Vorder- und Rückdeckel sind durch Streicheisenlinien wie folgt gestaltet: das Mittelfeld (12 x 12,5 cm) ist nur in den Ecken durch je einen rhombierten Blattwerkstempel (**S1**, Abb. 575) verziert, bei dem die Blätter im unteren Drittel mit einer Krause zusammengehalten werden. Die heute zu größeren Teilen freiliegende Fläche des Mittelfeldes wurde früher von einem Mittelbeschlag eingenommen, dessen Befestigungslöcher noch außerhalb des jetzigen neueren Beschlags sichtbar sind.

Nach zwei eingeschobenen leeren Querfeldern folgt ein äußerst schmaler Rahmen mit einer gewellten Fadenranke (**R1**, Abb. 576), deren Details kaum mehr zu erkennen sind.

Darauf folgt eine Kopfrolle (**R2**, Abb. 577 und 578), die in unregelmäßigem Abstand Medaillons zeigt, in denen abwechselnd nach links und rechts schauende Kopfprofile von Heiden und Türken zu sehen sind,<sup>527</sup> die durch Helme oder Turbane charakterisiert sind. Zwischen den leicht ovalen Medaillons entfaltet sich arabeskenartig zartes Laubwerk.

Nach zwei weiteren leeren Querfeldern folgt ein Rahmen mit einer Fadenranke aus Akanthuslaub (**R3**, Abb. 579), die wellenförmig mit intermittierenden Abzweigungen verläuft und eventuell Blüten trägt, was jedoch durch den schlechten Erhaltungszustand nicht genau zu erkennen ist.

Den nächsten Rahmen füllt eine Kettenwerkrolle mit zwei gegenständigen Zickzackbändern, die durch kleine Querstriche wie gefältelt wirken (**R4**, Abb. 580 und 581).

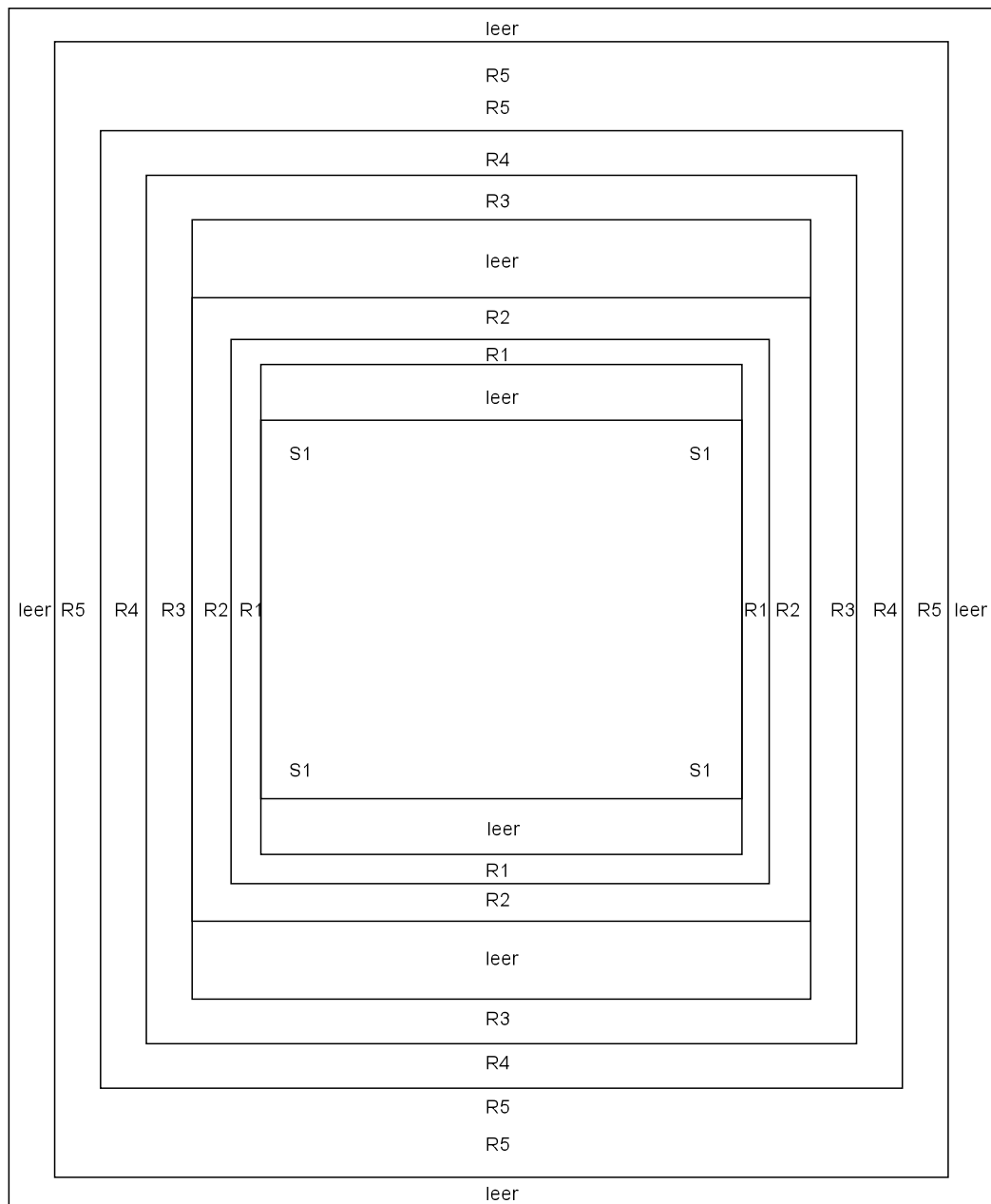
Die rautenförmigen Felder zwischen den Bändern sind mit je vier erha-

---

<sup>527</sup>Für diese Lesart danke ich Konrad von Rabenau.

benen Punkten gefüllt, welche mit zwei dünnen Linien kreuzartig verbunden sind. In den randständigen Halbrautenfeldern ist das Punktmotiv der Kettenwerkrolle ohne den äußersten Punkt noch einmal untergebracht.

Der vorletzte Rahmen zeigt eine an den Seiten einfach und an Kopf und Fuß doppelt geführte Kranzrolle mit Palmetten (**R5**, Abb. 582), deren Blätter noch stärker geschlossen stehen, als jene des Antiphonars, und deren Seile regelmäßig unterteilt und in die von ihnen umschlossenen Flächen hinein gezahnt sind. Der äußerste Rahmen ist leer. Im Zusammenhang sieht dies so aus:



S1 - Blattwerkstempel, 2 x 2 cm  
 R1 - Fadenranke, 4 mm  
 R2 - Kopfrolle, 1 cm x 10,4 cm

R3 - Fadenranke, 8mm  
 R4 - Kettenwerkrolle, 8 mm  
 R5 - Kranzrolle mit Palmetten 13 mm



Die hier verwendeten Rollen und Stempel lassen sich durch Vergleiche in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datieren, jene Zeitspanne, aus der auch die meisten Rollen der Antiphonareinbände stammen. Ein terminus post quem ergibt sich durch die Kopfrolle, die es seit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts gibt. Die selbe Rolle, die sich wegen der Unregelmäßigkeit in der Anordnung der Medaillons leicht identifizieren lässt, konnte von der Autorin auf einer im Hessischen Herborn beheimateten Handschrift von 1610 gefunden werden (Abb. 583),<sup>528</sup> die jedoch leider noch nicht wissenschaftlich bearbeitet ist. Konrad von Rabenau konnte darüber hinaus auch eine Verbindung zum Einband eines Wittenberger Drucks von 1563 nachweisen, der ebenfalls genau diese Rolle zeigt, jedoch keinen Zusammenhang mit einem Mainzer Buchbinder erkennen lässt.<sup>529</sup>

Auch auf jener Seeligenstädter Handschrift von 1618, bei der die Rolle mit den vier Halbfiguren des Antiphonar-Einbandes verwendet wurde, sind die gleichen Kopfmedaillons dargestellt, hier allerdings in eine Wellenranke integriert (Abb. 584).<sup>530</sup>

Die weitverbreiteten Kettenwerksrollen finden sich in der hier vorliegenden Version mit langgezogenen Rauten auch auf zahlreichen thüringischen und sächsischen Einbänden. Mehrere ähnliche, darunter auch eine in der gleichen Breite wie die hier verwendete, wurden von dem Stuttgarter Hofbuchbinder Wilhelm Funck(e) verwendet, der von 1560-1616 gewirkt hat (Abb. 585 und 586).<sup>531</sup> Eine vergleichbare Kettenwerkrolle erscheint auch auf einem Wittenberger Einband des Meisters W. E. von 1572 (Abb. 587),<sup>532</sup> bei dem ebenfalls eine ähnliche Kopfrolle verwendet wurde. Weitere verwandte Kettenrollen auf einem Manuale aus Eisleben von 1563<sup>533</sup> und dem Einband eines Messbuchs aus dem Bamberger Dom, der auch eine Fadenranke in gleicher Machart zeigt (Abb. 588),<sup>534</sup> verdeutlichen die Beliebtheit dieses Motivs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Noch verbreiteter waren die Kranzrollen mit Palmetten, die bei den Einbänden jener Zeit fast schon zum Standard gehörten. Deshalb hat es wenig Sinn, hier nach Vergleichbarem zu suchen, wenngleich es natürlich auch hier eine Entwicklung von geschlosseneren zu geöffneteren Palmettenformen gab.

Der geringeren Größe wegen ist der Buchblock nicht wie beim Antiphonar auf acht, sondern auf sechs Doppelbünde geheftet. Die 1 cm dicken Buchenholzdeckel sind ebenfalls entsprechend um ein Drittel dünner, als jene des Antiphonars. Unter dem losgelösten Rücken sind die Löcher der alten Doppelbünde der ersten Bindung sichtbar, ebenso wie die dazugehörigen Löcher im Deckel (Abb. 589). Dies bedeutet, dass die Deckel wiederverwendet worden sind, was jedoch nicht ungewöhnlich ist, da das Material teuer war.

---

<sup>528</sup>EBDB r000014.

<sup>529</sup>Stolberg/Harz, Kirchenbibliothek, 459.

<sup>530</sup>Darmstadt, ULB, Hs 1183.

<sup>531</sup>EBDB r001868.

<sup>532</sup>Mazal 1970, Abb. 152.

<sup>533</sup>London, BL, c29h6.

<sup>534</sup>Ohne Signaturangabe abgebildet bei Adam 1993, Fig. 125.

## Beschläge und Schließen

Das Graduale ist bis auf eine Buchecke komplett beschlagen: am Fuß des Rückdeckels (Abb. 590) wird es von zwei jener vom Antiphonar bekannten Greifenbeschläge geschützt<sup>535</sup> und an fünf weiteren Ecken sitzen Beschläge, die einen heraldisch steigenden Löwen zeigen. Die Löwenbeschläge reichen ebenfalls um die Kanten der Buchdeckel herum und haben massive, sechseckige Messingbuckel, die bis zu zwei Zentimeter über den Ecken aufragen. Im Unterschied zu den Greifenbeschlägen sitzen die Buckel jedoch nicht auf zweifach abgetreppten Sockeln und haben keine seitlichen Stützbuckel.

Der auf den nahezu quadratischen Beschlägen (Kantenlänge 10 cm) dargestellte Löwe mit seinen krallengespickten Pranken und seinem aufgerissenen, zähnefletschenden Maul ist eine majestätische Erscheinung mit seiner mächtigen, dreiteiligen Krone auf dem Kopf, dem hoch aufgebauchten Schweif und der prächtig über die gesamte Schulterpartie wehenden Mähne, die in ihrer ornamenthaften Behandlung an die insulare Buchmalerei erinnert.

Die Binnenzeichnung ist auch hier wieder nur sehr grob ausgeführt und beschränkt sich wie bei den Beschlägen des Antiphonars auf wesentliche Details wie Fell, Pranken, Zähne, Augen, Nase oder Ohren.

Um ebenfalls wieder ein massives „Schutzgitter“ ohne größere Zwischenräume zu erreichen, stoßen Körperteile aneinander, wie beispielsweise die Mähne hinter dem Ohr des Löwen mit dem Ende seines Schweifes, oder aber Lücken werden mittels Stegen geschlossen, wie jene zwischen der mittleren Löwenpranke und dem Rand.

Eine Ergänzung aus dem 16. Jahrhundert<sup>536</sup> sind die zwei erhabenen, knospenartigen Messingblechbuckel (11 x 11 cm, Abb. 590), die sich wie Halbkugeln in der Mitte der Buchdeckel erheben. Sie sind umgeben von vier rautenförmig angeordneten Blattmedaillons, deren freistehende, erhabene Blätter an Stielen sitzen, die das Blatt kreisförmig umlaufen und so die Medaillonform bilden. Diese Buckel sind wesentlich dünnwandiger und feiner ziseliert als die Rosetten des Antiphonars und unterschreiten die Ausmaße der ursprünglichen Buckel, die in dem hellgebliebenen Leder und den vier Nagellöchern ihre Spuren hinterlassen haben. Der Abstand der Nagellöcher (13 x 13 cm) passt genau zu den nur in einem Paar vorkommenden kleineren Rosetten von Buch B, die sich wahrscheinlich ursprünglich hier befunden haben und so einmal mehr zeigen, dass Antiphonar und Graduale zusammen mit Beschlägen bestückt worden sind.

Es fällt auf, dass das Graduale - obwohl das kleinste der Karmeliterchorbücher - die meisten Beschläge trägt, was wahrscheinlich damit erklärt werden kann, dass es das ganze Jahr über in Gebrauch war und so stärker gegen Abnutzungen geschützt werden musste, als die einzelnen Bände des Antiphonars. Aus diesem Grund hat man wohl auch bei seiner Neubindung jene zwei übriggebliebenen Greifenbe-

---

<sup>535</sup> Da dort keine weiteren Beschlaglöcher sichtbar sind, wie sie der weiter außen liegende Nagel des Löwenmotivs, der durch die Krone geführt ist, hinterlassen hätte, und auch die Farbe des Leders mit den heutigen Beschlägen übereinstimmt, ist diese Anordnung wohl die ursprüngliche der letzten Bindung.

<sup>536</sup> Für diese Datierung danke ich Eike Dürrfeld.

schläge des Antiphonars weiterverwendet, das heute nur noch an den Füßen beschlagen ist.

Die schmucklosen Schließenösen des Graduales (Abb. 574) bestehen aus rechteckigen Messingblechplättchen, wie sie auch bei Band D vorkommen. Von den aus dem gleichen Material hergestellten Riemenhaltern (5 x 5 cm) ist der untere grob über den Drachen-Beschlag genagelt worden, wozu zwei der Lilienblüten zur Hälfte in den Buchdeckel getrieben werden mussten.

Von den beiden in die Buchdeckel eingelassenen Dornen ist nur noch der untere vorhanden. Er ist stark verrostet, also nicht aus Messing und somit ebenfalls ein Ersatz aus späterer Zeit. Von dem oberen Dorn kündigt nur noch ein Loch: eine weitere Bohrung etwas oberhalb lässt auf einen verlorenen Ersatzdorn schließen.

Die Langriemen haben keine Lederummantelung mehr. Vom oberen sind zwei große Stücke, teilweise um über die Hälfte seiner Breite, herausgeschnitten. Beide Riemen reichen über die heutigen Schließen hinaus, der untere sogar bis fast zum Rücken. Anzeichen älterer Schließen weiter links gibt es jedoch nicht.

Die Löwenbeschläge lassen sich generell durch Vergleiche mit heraldischen Löwendarstellungen ebenfalls ins 15. Jahrhundert datieren.<sup>537</sup>

Exakt die gleichen Beschläge konnten auch bei jenem Antiphonar aus dem Bamberger Dom gefunden werden (Abb. 591), das ähnliche Drôlerien bei den einzeiligen Initialen zeigt, wie das Mainzer Antiphonar.<sup>538</sup> Dort sind noch vier solcher Löwen am hinteren Deckel erhalten und auch der Beschlag in der Mitte ist mit großer Wahrscheinlichkeit von der gleichen Hand gefertigt (Abb. 592): der charakteristische, sechseckige Messingbuckel erhebt sich hier über vier stilisierten Lilien, die diagonal in einem Kreis angeordnet sind, dem nach außen hin wiederum vier Lilien - diesmal in der Waage- und Senkrechten - aufgesetzt sind.

Dieser Fund ist eine weitere Bestätigung für die im Kapitel über die Antiphonar-Beschläge bereits aufgestellte Vermutung, dass es sich bei den Mittel- und Eckbeschlägen beider Handschriften um Arbeiten einer außerklösterlichen Werkstatt handelt. Ob sie in Mainz gefertigt worden sind und dort auf dem Markt verkauft wurden, oder ob der Schmied oder Gürtelmacher, von dessen Hand sie stammen, nach seinem Mainzer Auftrag weitergereist ist, bleibt unklar.

---

<sup>537</sup> Siehe **Leonhard 1978**, Abb. S. 208, 209 und 215. Ein erstaunlich ähnlicher steigender Löwe findet sich auch auf den von Meister Valentin (1468-1502, früher: Adalberts-Meister) angefertigten Wappen am Grabmal Adalberts von Sachsen (gest. 1484) im Mainzer Dom.

<sup>538</sup> Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Lit.27. Siehe Seite 84.

## Pergament

Bis auf die bei der späteren Bindung hinzugefügten Vorsatzblätter aus Papier ist auch das Graduale ausschließlich auf Kalbshäuten geschrieben, die jedoch durch die häufigere Benutzung stärker als das Antiphonar verschmutzt sind, so dass die ursprünglich hellbeige Farbe in größerem Maße nachgedunkelt ist. Die farblichen und strukturellen Unterschiede zwischen der Fell- und Fleischseite sind wie im Antiphonar gering und wie dort weisen die gut bearbeiteten Blätter den samtigen Oberflächenflaum auf, durch den ein Beschreiben mit der Feder erst möglich ist.

Die Blätter sind ganz unterschiedlich erhalten: manche sind hell und relativ glatt, andere sind stark gewellt und sogar geknickt. Die unteren Blattecken sind durch häufiges Umblättern zentimetertief abgegriffen und fehlen bei mehreren Lagen sogar ganz (Abb. 593). Einige Stellen sind vom Tintenfraß durchlöchert und neben Holzwürmern hat sich wohl sogar eine Maus an ihnen zu schaffen gemacht.

## Aufbau und Entstehungsschritte

Das Graduale ist in den gleichen Fertigungsschritten entstanden, wie sie für das Antiphonar auf Seite 58ff beschrieben sind.

Es ist im Unterschied zu diesem in Quaternionen gebunden. Der rund 38 cm hohe und 25 cm breite Schriftspiegel setzt sich aus 8 Notensystemen zusammen (Abb. 594), wodurch die Minuskelhöhe lediglich einen Zentimeter beträgt. Die Melodien sind auch hier in Quadratnoten auf ein rotes Vierliniensystem notiert, das mit Blindlinien markiert ist. Die Systeme spannen sich zwischen schwarzen Hilfslinien mit Versalienspalten auf beiden Seiten, die auf dem vom Himmelfahrtsmaler ausgeführten Blatt pag. 356 mit Rot gezogen sind. Der Hauptschreiber punktiert am Bundsteg im Abstand von 4,9 cm jeweils die Grundlinie der Schriftzeile; die Punktierungen des Himmelfahrtmalers sitzen in der Versalienspalte am Seitensteg und geben die Position aller 4 Notenlinien an.

Große, mit Minium geschriebene, römische Ziffern der mittelalterlichen Foliierung<sup>539</sup> am Kopf der Blätter sind an vielen Stellen durch die starke Beschneidung nur noch im unteren Drittel sichtbar. In den äußeren Blattecken sind die Blätter in jüngerer Zeit mit dünnen, schwarzen, arabischen Ziffern paginiert worden. Wie beim Antiphonar unterliefen bei der Neuzählung Fehler: auf pag. 127 folgt pag. 129 und auf pag. 187 pag. 189.

Zahlreiche überschriebene Kadellen zeigen, dass auch hier erst nach ihrer Fertigstellung rubriziert worden ist, während das Fleuronée um die Rubriken herumläuft und danach gezeichnet wurde. Die Strichelung sitzt jedoch nicht zwischen den verdoppelten Buchstabenstämmen sondern in unterschiedlicher Länge auf ihnen. Sie ist auch hier oft schmierig und unpräzise ausgeführt. Die Rubriken markieren den Beginn

---

<sup>539</sup>Auch bei den Salemer Handschriften ist nur bei einem Offiziumslektionar die rote römische Lagenzählung erhalten (Cod.SalIX,59).

der Psalmen (Ps), Verse (V), Communio (Co), Gradual-Responsorien (GR) und Offertorien (Off).

Die heute nicht mehr vorhandenen Reklamanten sind sicherlich ebenfalls dem großflächigen Beschnitt zum Opfer gefallen.

## Schrift und Notation

Auch der Text des Graduales ist in Quadrattextura geschrieben, die die beiden Schreiber jedoch mit unterschiedlicher Tinte ausführen: während der Hauptschreiber einen satten schwarzen Farbton gewählt hat, erkennt man den Himmelfahrtsmaler gut an seiner bräunlichen Tinte (Abb. 595). Obwohl beide ihre Blätter in acht Systeme eingeteilt und mit Minuskeln von 1 cm Höhe beschriftet haben, kann man sie neben der Tinte auch wie die beiden Schreiber des Antiphonars anhand bestimmter Buchstaben voneinander unterscheiden:



Abb. 596: Hauptschreiber



Abb. 597: Himmelfahrtsmaler

Charakteristisch für den Hauptschreiber (Abb. 596) ist sein schlecht lesbares „s“, das er nicht von oben nach unten schreibt, sondern zuerst die linke und dann die rechte Hälfte und so beide „Öffnungen“ des Buchstabens verschließt. Besonders irritierend wirkt dabei der untere Schwung des Buchstabens auf der rechten Seite, der zu hoch ansetzt und dadurch die Proportionen verschiebt.

Auch beim „s“ des Himmelfahrtsmalers (Abb. 597) sind die „Öffnungen“ mit einem dünnen schrägen Strich verschlossen, jedoch so fein, dass dadurch die Lesbarkeit des Buchstabens nicht gestört wird. Der bei seinen „a“s stark verkürzte linke Buchstabenstamm erhöht die Lesbarkeit sogar noch.

Der Text folgt auch im Graduale mit unterschiedlich großen Abständen den Quadratnoten, deren Systematik jener entspricht, die im entsprechenden Kapitel des Antiphonars bereits erläutert wurde.

Während die Notation der beiden Schreiber sehr ähnlich ist, bringen sie die Notenschlüssel am Anfang jeder Notenzeile an unterschiedlichen Orten an: jene des Hauptschreibers sitzen unmittelbar vor den Notenlinien in der Versalienspalte, die des Himmelfahrtsmalers ein wenig weiter rechts zu Beginn der Notenlinien.

## Das Dekorationssystem

Wie schon beim Antiphonar gliedert sich das Dekorationssystem auch beim Graduale der Bedeutung der liturgischen Texte entsprechend hierarchisch in drei Stufen: zwischen den mehrzeiligen Bildinitialen und den einzeiligen Kadellen und Lombarden sind auch hier mit einer Zwischenstufe besondere Texte hervorgehoben, die beide Schreiber mit deutlich vergrößerten Lombarden markieren, deren weit auf die Seitenstege ausgreifendes Fadenwerk einen zusätzlichen Akzent setzt. Vom Himmelfahrtsmaler stammen darüber hinaus noch drei Drôleriekadellen, die ebenfalls dieser Zwischenstufe zuzuordnen sind.

Die Bildinitialen zeigen auch hier wieder das vertraute Motiv des durch die Initiale eingeleiteten Festes.

In seiner Funktion den Bildinitialen gleichzusetzen ist eine zweizeilige Littera Duplex des Himmelfahrtsmalers (Abb. 598), die den Beginn des Ordinarium Missae markiert.

Die große Mehrheit des Buchschmucks bilden auch hier die einzeiligen Initialen, die in Lombarden und Kadellen aufgeteilt und wiederum festen Textgruppen zugeordnet sind.

## Einzeiliger Initialschmuck: Kadellen und Lombarden

Wie beim Antiphonar ist beim Graduale die Gestaltung des einzeiligen Initialschmucks umfangreicher als bei solchen Büchern üblich: die Kadellen, die Psalmen und Verse einleiten, sind hier ebenfalls mit braun-gelb lavierten Drôlerien ausgezeichnet, und die rot-blau alternierenden Lombarden, die den Antiphonen und Gradual-Responsorien voran stehen, tragen umfangreicheres Fleuronné in der Gegenfarbe.

Weil sich bei dem mehrmaligen Wechsel zwischen Hauptschreiber und Himmelfahrtsmaler jeweils die Gestaltung der Lombarden ändert, und darüber hinaus die - bis auf drei - allein vom Hauptschreiber gestalteten Kadellen teilweise mit seinen Fleuronnémotiven verziert sind (Abb. 599 und 600), kann man davon ausgehen, dass auch hier - wie beim Antiphonar - die beiden Schreiber den einzeiligen Initialschmuck selber gestaltet haben.

Der besseren Lesbarkeit wegen berührt auch hier das Besatzornament bei den Lombarden beider Schreiber den Buchstabenkörper nicht, nimmt aber im Unterschied zu den Initialen des Antiphonars an einer parallel zur Kontur verlaufenden Doppellinie seinen Ausgang. Die Kadellen dagegen bleiben „ungeschützt“ und sind dadurch schlechter erkennbar (Abb. 601).

Sie zeigen die gleiche Gegenwart, wie sie für die Drôlerie-Initialen des Antiphonars ausführlich beschrieben ist. Allerdings sind sie derber und weniger variantenreich ausgeführt, weshalb sie nicht so ausführlich behandelt werden sollen. Ihr Zusammenhang mit dem Text ist wiederum nur vereinzelt erkennbar.

Die unterschiedliche Handschrift der beiden Schreiber äußert sich neben dem andersartigen Fleuronée auch bei den Lombardenkörpern: so lässt der Hauptschreiber die Querbalken der Buchstaben zum Ende hin deutlich breiter werden (Abb. 602), während der Himmelfahrtsmaler die linken Schäfte seiner „A“s ein Stück über der Grundlinie enden und in einem dünnen Ablauf mit winziger Punktverdickung auslaufen lässt (Abb. 603). Für die größeren Initialen der Zwischenstufe verwendet der Hauptschreiber nur Lombarden, deren Körper er proportional zu kräftigen Buchstabenstämmen anwachsen lässt. Die große Initiale des Hochgebetes (*Vere dignum*) hebt er zusätzlich mit einem kurzen Querbalken hervor (Abb. 604), mit der er sinnfällig auf den nachfolgenden Text „hat er sterbend die Arme ausgebreitet am Holze des Kreuzes“ anspielt. Ähnlich wie Frater Nycolaus in Band C des Antiphonars geht er besonders erfinderisch mit einem langen, vor dem Schriftspiegel liegenden „l“ um, das sich vor dem vorletzten System befindet, und dem am Fuß des Blattes der Platz nicht reicht (Abb. 605): er setzt die Lombarde einfach noch ein Stück tiefer und biegt sie kurzerhand in der Mitte um den Schriftspiegel herum. Auch über die einzelne Initiale hinaus war der Hauptschreiber gestalterisch tätig, wie das schön gestaltete Blatt mit der Sequenz zur Auferstehung des Herrn zeigt (Abb. 606). Im folgenden werden aus den vielen hundert Initialen die signifikantesten gezeigt und beispielhaft beschrieben.

### **Drôlerie-Initialen**

Die Kadellen des Graduales sind aufwändig mit Drôlerien verziert, die sich fast immer direkt an den schwarzen Buchstabenkörper mit roter Strichlegung schmiegen. Man könnte von einer Vermischung der beiden Kadellenarten des Antiphonars sprechen, da die nycolaus'schen Silhouettenblätter oft in ähnlicher Art die Binnenfelder der Initialen füllen.

Ihr grober Eindruck entsteht durch die meist fleckig wirkende Lavierung in kräftigen ocker-gelb Tönen, die das Dargestellte nicht, wie beim Anonymus, plastischer erscheinen lässt, sondern es lediglich mit Farbe füllt.

Wie im Antiphonar sind hier hauptsächlich Tiere, Menschen und Mischwesen dargestellt, wobei der Zeichner keine besondere Vorliebe für eine der Gestalten zeigt.

Zum Teil stehen diese Drôlerien in direktem Bezug zum Text, wie ein Engel, der den Vers *Misit de celo et liberavit me* einleitet (Abb. 607) oder die Darstellung von „Christus in der Kelter“ (Abb. 608) in der Zeit nach Ostern, Sinnbild des Blutopfers Christi, der in einer Bütte oder Kelter (Weinpresse) steht und die Trauben zerstampft, deren herausrinnender Saft als Symbol für das Blut Christi gilt.

Die meisten Szenen sind jedoch im übertragenen Sinn zu verstehen: so ist zu Beginn des 91. Psalms, der beschreibt, dass derjenige, der unter dem

Schutz Gottes steht, „aus der Schlinge des Jägers und aus allem Verderben“<sup>540</sup> gerettet wird, ein Mönch zu sehen (Abb. 609), der sich mit grimmigem Blick der Verführungen einer Frau mit hübschen, zu Schnecken zusammengerollten Zöpfen zu erwehren versucht oder ihnen vielleicht gerade erliegt.

In keinen ersichtlichen Zusammenhang mit dem nachfolgenden Text können dagegen zwei ähnliche Personen gebracht werden, die sich zu Beginn von Psalm 23 in der Weihnachtsvigil gegenüberstehen (Abb. 610): die linke, größere Gestalt, deren stoffreicher Mantel mit Kragen und Kapuze auf einen Mönch hindeutet, hält ein Spruchband hoch, das die beiden Figuren umgibt und auf dem steht „küm her mein schone plaüt - o wolff loß mich zu friden.“, was übersetzt werden kann in: „komm her meine schöne Braut“<sup>541</sup> – o Wolf lass mich zufrieden“. Die kleinere, schlankere Gestalt, die ein ähnlich stoffreiches Gewand trägt und darüber eine Art Kruseler, hat mit ihrer linken Hand das Gesicht des aufdringlichen Gegenübers am Kinn ergriffen, um entweder seinen Mund zuzuhalten oder ihn daran zu hindern, sich ihr zu nähern. Schneider hat diese Szene 1866 in seiner Studie über „Thierfabeln in liturgischen Büchern“ beschrieben und darin „Isegrim [...] mit dem einfältigen Pinscherhunde, beide jedoch in fast menschlicher Erscheinung“ erkannt.<sup>542</sup> Dabei lässt er sich wohl hauptsächlich von dem Wort „Wolff“ leiten, denn die Gesichtszüge beider Gestalten sind eindeutig menschlicher Art.

Plausibler erscheint eher, dass der Maler phantasie reich mit zwei verbreiteten Vorstellungen sein Spiel getrieben hat: so spielt die Frau in ihrer Antwort auf den aus der Bibel bekannten Wolf an, der sich - ebenfalls verkleidet und seine bösen Absichten verschleiern - seinem Opfer nähert.<sup>543</sup> Der sexuelle Unterton des Wortwechsels stammt jedoch aus dem Reineke Fuchs-Tierepos, in dem der Wolf Isegrim die Wölfin Hersint missbraucht.<sup>544</sup>

Diese Initiale gibt durch den Text noch einen wichtigen Hinweis auf den Zeichner der Szene: nach Auskunft des Sprachforschers Dr. Rudolf Stefens vom Institut für Geschichtliche Landeskunde der Universität Mainz fand die hier erfolgte Umwandlung der Langvokale „î“ und „û“ zu „ei“ („mein“) und „au“ („plaut“) in Mainz erst gegen 1490 statt; außerdem sei die Schreibweise des Wortes Braut mit „p“ und „l“ „höchst merkwürdig“, weswegen es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit nicht um einen Mainzer Schreiber handelt.<sup>545</sup> Der teilweise fahrig gezeichnete Duktus der Zeichnung, die ohne kleine Querstriche charakterisierten Gewänder und die leeren Augen scheinen auf eine andere Hand hinzudeuten, so dass aus all dem wohl keine Rückschlüsse auf den Hauptschreiber gezogen werden können.

---

<sup>540</sup>Ps 91, 3.

<sup>541</sup>Das Wort *plaüt*, Mittelhochdeutsch *plüt* (der Umlaut auf dem *u* ist bedeutungslos und markiert lediglich den Vokal), existiert nicht. Jedoch bedeutet das Wort *prüt* oder *brüt* „Braut“, was in diesem Zusammenhang Sinn hat und zunächst dafür verwendet werden soll. (Ich danke Nigel F. Palmer, Professor of Medieval German, St Edmund Hall, Oxford, für die Erläuterung dieses Textes.)

<sup>542</sup>**Schneider 1866**, S. 49.

<sup>543</sup>Matth. 7, 15.

<sup>544</sup>Für diesen Hinweis danke ich ebenfalls Nigel F. Palmer.

<sup>545</sup>Seine Herkunft ist wohl eher im Osten zu vermuten, da von dort die neuhochdeutsche Diphthongierung ihren Ausgang nahm.



Auf eine andere Art werden auch Fratres Opfer: mit Kronen oder steilen Hüten bekleidete höfische Damen (Abb. 611 bis 613) reizen die Sinne mit ihren an Hals oder Ärmeln (pelz)verbrämten Kleidern, unter denen sich kleine Brüste abformen. Sie ergehen sich im Betrachten von Blumen, oder kauen sogar darauf, müssen aber für diesen Müßiggang büßen: der im Hals steckende Pfeil jener auf einem Blatt kauenden Dame stellt wohl weniger das Attribut einer Heiligen - etwa der hl. Theresa oder Ursula - dar, sondern meint einen Pestpfeil, mit dem sie die Strafe Gottes trifft.<sup>546</sup>

Mit deutlich weniger moralischem Impetus, aber mit der für Drölerien charakteristischen Verspieltheit ereilt das gleiche traurige Schicksal auch zwei Vögel<sup>547</sup> (Abb. 614 und 615). Diese beim Zeichner beliebten Tiere erscheinen in verschiedenen Arten: größere, raubvogelähnliche Exemplare verbeißen sich in die Buchstaben (Abb. 616 und 617) oder ein Papagei ohne Schwanzfedern in die Hörner eines menschliche Züge tragenden Teufels (Abb. 618); aneinander gekettete Gänse versuchen, voneinander loszukommen (Abb. 619) und ein Vogel mit Hundekopf schwingt sich über einer Initiale mit Schlange, Fisch und Menschenkopf in die Höhe (Abb. 620). An ähnlicher Position über einer Kadelle fliegt ein Adler (Abb. 621), der ein kleines Spruchband mit den Worten *Ave Maria* im Schnabel hält.<sup>548</sup> Der unter ihm dargestellte Kopf trägt eine Mütze mit symbolträchtiger Narrenschele, die auch bei anderen Initialen auftaucht (Abb. 622).

Noch weitere Tiere bevölkern die Kadellen: eine Kuh beißt einem Mischwesen in seinen spitzen Judenhut (Abb. 623), ein zweibeiniger Fisch verschlingt einen Paarhufer (Abb. 624), ein Mischwesen mit Ziegenkopf jagt einen untergetauchten Vogel mit Menschenkopf (Abb. 625), zwei Äffchen hängen an einem Stab und kreischen sich an (Abb. 626) und ein gut proportionierter Hund trinkt vom Flechtband, das bei vielen Initialen als Stammfüllung dient (Abb. 627).

Eine besondere Vorliebe hat der Zeichner für groteske und zotige Themen wie aufgerissene Mäuler, Hände ohne Körper und entblößte Hinterteile.

Die Mäuler mit ihren weit herausgestreckten Zungen (Abb. 628 bis 630) gehen meist einher mit erigierten Penis - die er auch andernorts gerne, getarnt als Tierschwänze, zwischen den Beinen seiner Figuren hervorschauen lässt - und führen wieder die weltlichen Gelüste vor Augen, denen es abzuschwören gilt.

Noch deutlicher wird er bei einem Hund und einem Mann, die in ekstatischen Körperhaltungen mit komplettem Geschlechtsteil dargestellt sind (Abb. 631 und 632): während sich der Hund mit breitem Grinsen und

---

<sup>546</sup>So heißt es im 91. Psalm, der bei den Stundengebeten am Abend der Sonn- und Feiertage gesungen wurde: Du brauchst Dich nicht zu fürchten „vor dem Pfeil der am Tag dahinfliegt, nicht vor der Pest, die im Finstern schleicht“ (Ps 91,5-6).

<sup>547</sup>Beide Vögel sind genau genommen durch ihre Paarhufe eher den Mischwesen zuzurechnen, jener auf pag. 431 trägt auch kein Gefieder, sondern eines jener enganliegenden Kleidungsstücke mit Knöpfen, die auch die Mischwesen des Anonymus tragen. In der später entwickelten Emblemik, die jedoch auf mittelalterlichen Allegorien aufbaute, wies eine von einem Pfeil durchbohrte Gans auf selbstverschuldeten Untergang hin (**Henkel/Schöne 1976**, Sp. 832).

<sup>548</sup>Dies steht in keiner offenkundigen Verbindung zum 93. Psalm, den die Initiale einleitet. Auf weiteren Spruchbändern steht „Johannes im Grase“ (pag 2), „Cosideravi“ (pag. 38, wie bei der Epiphanie (pag 60) wird auch hier noch einmal auf den vom Propheten Habakuk hergeleiteten Vers der Weihnachtsmatutin verwiesen) und „Johannes“ (pag. 312).

hochgestreckten Vorderläufen seinem Geschlechtsteil zuwendet, zeigt der mit verrenkten Füßen auf dem Kopf stehende Mann sein nacktes Glied mit beiden Händen vor und - sieht man den dünnen Federstrich als gewollt an - uriniert oder ejakuliert.<sup>549</sup>

Für eine liturgische Handschrift ist dies sicherlich eine besonders drastische Schilderung sexueller Lustbarkeit. Dass die Menschen jener Tage aber durchaus eine solche Bildsprache gewohnt waren und sich voyeuristisch daran vergnügten, zeigt die nur wenig später entstandene Darstellung unkeuscher Fratres im Figurenalphabet des Meisters E.S. (Abb. 633), die zwei mit Narrenschellen behangene Fratres mit entblößten Genitalien zeigt, die darüber hinaus noch betrunken sind und wonnevoll mit herausgestreckter Zunge (!) die Rute einer Frau auf ihrem nackten Hintern spüren.<sup>550</sup>

Ein weiteres Beispiel in einer religiösen Handschrift findet sich in der nur wenige Jahre später entstandenen Heidelberger Bibel aus der Lauber-Werkstatt, wo zwei Affen mit nackten Gliedern in einer Initiale zu Beginn des *numeri* kämpfen (Abb. 634).<sup>551</sup>

Auch im Mainzer Karmelitergraduale sind diabolische Affen am Werk und kratzen sich am Hintern (Abb. 635), was beispielsweise auch im Stundenbuch der Maria von Burgund dargestellt ist (Abb. 636).<sup>552</sup> Jedoch konnte auch hier anscheinend der Zeichner seine Phantasie nicht zügeln und fügte in beiden Fällen noch runde Haufen hinzu.

Neben einem weiteren entblößten Hintern eines Mischwesens (Abb. 637), der - wie es scheint - durch ein nach oben auffliegendes Röckchen sichtbar wird, gibt es noch zwei grimmig dreinblickende, menschliche Wesen mit Hüten, deren entblößte Hintern Gesichter zeigen (Abb. 638 und 639), wie es auch bei dem Teufel in dem eingangs gezeigten Blatt aus einem englischen Stundenbuch zu sehen ist (Abb. 573). Da der eine Mann ein Narrenkostüm zu tragen scheint und der Kopf seiner Marotte neben ihm hervorlugt, könnte hier eine drastische Darstellung der Doppelmoral gemeint sein, die ihr wahres Gesicht zeigt.

In einer weiteren Initiale ist ein keulenschwingender Mönch dargestellt (Abb. 640), dessen Bocksbeine mit Schwanz keiner weiteren Erläuterung bedürfen.

Eine knüppelschwingende Hand, die sich aus einer Mütze entwickelt (Abb. 641) und eine ganz ähnlich körperlose Hand, die ein Mischwesen an den Hörnern zieht und von der nur noch ein Ärmelstück herabhängt (Abb. 642) sind auf zwei Initialen zu sehen, deren stilistisch andersartige Zeichnungen in den Binnenfeldern eventuell auf einen weiteren Zeichner schließen lassen.

Auch vier mit schwarzer Schraffur hinterlegte Initialen, die bis auf eine kämpfende Drachen zeigen (Abb. 643 bis Abb. 646), sind wohl von anderer Hand.

---

<sup>549</sup>Nach der etwa einhundert Jahre später geschriebenen Hieroglyphica des Horapollon symbolisiert ein pissender Affe einen Menschen, der seine Fehler verheimlicht (**Henkel/Schöne 1976**, Sp. 2097ff).

<sup>550</sup>Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 360-1, abgeb. bei **Appuhn 1989**, Nr. 310 und **Wurst 1999**, Tafel XIII.

<sup>551</sup>Bibel aus der Lauber-Werkstatt, Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 19, fol. 184r.

<sup>552</sup>Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857. Ein weiterer solcher Affe ist auf fol.164r zu sehen.

Wie der Anonymus schildert auch der Hauptschreiber des Graduales nur wenige alltägliche Szenen in seinen Drölerien: einmal lockt ein Mann/Narr mit einer riesigen Eichel einen Hund, der sich auf eine Art Stock aufstützt (Abb. 647) und zweimal sind Schalmee-Spieler dargestellt (Abb. 648 und 649). Der lasterhaften Gegenwelt ebenfalls nicht zugeordnet werden kann ein Engel mit riesigen Flügeln und freundlichem Gesicht, der wohl den Löwen mit herausgestreckter Zunge unter sich besiegt hat (Abb. 650). Erwähnenswert sind auch noch bekrönte Initialen (Abb. 651), die mehrfach vorkommen, sowie ein einziger wilder Mann mit ornamenthaftem Fellwuchs (Abb. 652), an dem noch einmal besonders gut die ungeschickte Lavierung des Hauptschreibers sichtbar wird.

Auf drei vom **Himmelfahrtsmaler** stammenden Blättern befindet sich je eine große - zur Zwischenstufe gehörende - Drölerie-Initiale, deren Buchstabenstamm mit der gleichen braunen Tinte geschrieben ist, wie der Text und in zwei Fällen das Fleuronné des Schreibers zeigt, weswegen sie eindeutig seiner Hand zugeordnet werden können. Sie leiten die Pfingstvigil (Abb. 653) und im Ordinarium Missae Teile des Agnus Dei (Abb. 654) und des Sanctus (Abb. 655) ein.

Im Unterschied zur groberen Malweise der Himmelfahrtsdarstellung und ihrer Ranken sind die Drölerien von zarter Eleganz, die durch die feine Zeichnung und die zurückhaltende Lavierung mit Rot und Grün entsteht. Dies fällt besonders auf pag. 468 ins Auge, deren übrige Initialen schmucklos geblieben sind (Abb. 656).

Oft sind Mischwesen dargestellt, die teilweise wieder die vom Anonymus bekannten, enganliegenden Anzüge tragen, die hier nahtlos in gugelähnliche Kopfbedeckungen übergehen. Die am Kopf radierte Initiale auf pag. 469 zeigt darüber hinaus im Binnenfeld eine Ranke mit umgreifenden Blattenden, die ebenfalls die Handschrift des Himmelfahrtsmalers trägt. Sie ist mit einer schwarzen Schraffur unterlegt, wie jene zuvor erwähnten vier Initialen von anderer Hand, an die auch der dreizackige Bart des Wesens auf der rechten Seite der Initiale auf pag. 468 erinnert und in der Initiale auf pag. 469 bei den Kämmen am Rücken der Drachen wiederkehrt. Da der Himmelfahrtsmaler jedoch einen deutlich feineren Zeichenduktus hat, handelt es sich bei den vier Initialen wohl eher um die Versuche eines Schülers oder eines schwächeren anderen Schreibers.

## Fleuronnée-Initialen

Das Fleuronnée des **Hauptschreibers** erscheint beim ersten Betrachten wie eine Mischung der von Frater Nycolaus und dem Anonymus verwendeten Formen (Abb. 657): es zeigt als **Hauptmotiv** Knospenfleuronnée, dessen Einzelelemente sich jedoch schon zu abstrakteren Lineamentformen zu wandeln beginnen, zusammen mit expressivem Fadenwerk.

Im Gegensatz zu den Zeichnern des Antiphonars gestaltet der Schreiber allerdings die roten und blauen Lombarden unterschiedlich aufwändig: während die Roten meist einfache Knospenreihen zeigen (Abb. 658), sind die Blauen mit einer Reihe unterschiedlicher Motive verziert, weshalb im folgenden hauptsächlich von diesen die Rede sein wird.

An den wenigen Stellen, wo es sich durch die Abfolge roter und blauer Lombarden nicht vermeiden ließ, einen bedeutenderen Text mit einer roten Initiale hervorzuheben (Abb. 659), fügt der Hauptschreiber einige kleinere Blattformen hinzu, bleibt aber generell bei den stilisierten Knospenreihen.

In den **Binnenfeldern** der blauen Lombarden dagegen wird dieses Motiv weicher und gerundeter eingesetzt und – wie beim Anonymus – in triebähnliche Doppellinien integriert, die sich zu Medaillons schließen und mit unterschiedlichen Knospenanordnungen gefüllt sind: am häufigsten kommen dreifach geteilte Medaillons mit senkrecht verlaufenden Knospenreihen vor (Abb. 660), die von kleineren Medaillons mit fünfblättrigen Blättern flankiert werden. Solche Blattmedaillons stehen für sich (Abb. 661) oder zeigen weitere Blattarten wie Efeu (Abb. 662) und dreiblättrige Kleeblätter (Abb. 663). Manchmal treiben die intermittierenden Rankenäste auch zwei Blätter, von denen eines sich noch einmal einrollt (Abb. 664). Weitere häufig vorkommende Medaillonfüllungen sind Knospenranken (Abb. 665, hier zusätzlich mit Kernen) und nach oben geöffnete Blütenglöckchen mit herausschauendem Stempel (Abb. 666). Begleitend dazu sind manchmal pilzähnliche Hüte aneinandergereiht (Abb. 667). Sind die Binnenfelder schmal, bleibt nur Platz für eine Reihe Knospen mit Kern (Abb. 668) oder eine halbe Ähre mit zwischengeschobenen Kreisen (Abb. 669). Große Binnenfelder teilt der Zeichner mit Doppellinien auf vielfältige Art in kleinere Segmente, die er dann spiegelbildlich – meist zur Mitte – mit denselben Mustern füllt. So entstehen kleine Quadrate (Abb. 670), die wiederum einmal (Abb. 671) oder zweimal diagonal geteilt werden (Abb. 672), aber auch weichere Formen, wie blütenartig auseinanderstrebende Ovale (Abb. 673).

Das **Besatzfleuronnée** ergänzt den Umriss einiger, besonders der größeren Initialen zu Rechtecken, die aus einer Doppellinie geformt und deren Zwickel mit den bekannten Motiven gefüllt sind (Abb. 674 und 675).<sup>553</sup> Bei kleineren Initialen folgt es eher den Formen des Buchstabens (Abb. 676) und komplettiert nur hier und da die Rechteckform, wie bei der Initiale in der dritten Zeile dieser Abbildung.

Das Besatzfleuronnée besteht – ähnlich wie beim Anonymus – aus Arkadenbögen, die hier äußerst eng nebeneinandersitzen und sowohl unter-

---

<sup>553</sup>Die Lombarden treten allerdings nicht vor diese Rahmen, wie beim Anonymus.

brochen werden von zwei Perlen, über denen eine weitere, kleinere Perle sitzt, als auch von S-förmigen Bögen, die nur noch den Schwung der zurückgebogenen Halbpalmetten nachzeichnen, aus denen sie entwickelt wurden. Manchmal enden diese S-Schwünge blütenähnlich in drei zum Dreieck angeordneten Kreisen, selten werden sie zum Faden und enden in einer Spitze (Abb. 677). Wie bei diesem Beispiel ist bei größeren Initialen das Besatzfleuronée am linken Buchstabenschaft „unterfüttert“ mit einem breiten Fleuronéestreifen, in dem gelegentlich das Motiv des Binnenfeldes aufgenommen wird (Abb. 678 bis 680).

Wie bei vielen der bereits gezeigten Beispiele schon zu sehen war, zeichnet der Hauptschreiber gerne **Profilköpfe** mit markanten Physiognomien (Abb. 681 und 682), die manchmal auch pärcchenweise überkopf auftauchen (Abb. 681 und 684).

Noch ausgeprägter als bei Frater Nycolaus ist hier das lange fontainenartig aufschießende **Fadenwerk**, dessen dynamische, peitschenförmig zurückschnellende Fadenausläufer vorne meist in kleinen Pfeilspitzen enden. Sie treten in Bündeln unterschiedlicher Länge und Anzahl auf, die direkt von der doppelten, konturbegleitenden Linie ausgehen, wo sie von bulbenähnlichen Gebilden flankiert werden, die ebenfalls in Fäden enden. Je nach Platzangebot gehen ein, zwei oder sogar auch drei solcher Fadenbündel von unterschiedlichen Stellen der Buchstaben aus und schießen ihre Fäden strahlenförmig über die den Text umgebenden Stege. Abhängig von der zur Verfügung stehenden Fläche greifen sie weiter aus, bevor sie fast bis zum mittleren Faden zurückkehren oder sie wenden sich schon nach kurzer Strecke um. Die mittleren, etwas kürzeren Fäden sind manchmal mit kleinen Blättchen und Kreisen (Abb. 685) oder Dreipunktblüten (Abb. 686) ausgezeichnet.

Charakteristisch für den Hauptschreiber sind **Fibrillen**, die in Pfeilspitzen enden und von einem zweiten Pfeil im rechten Winkel gekreuzt werden, deren Enden so miteinander verbunden sind, dass ein Dreieck entsteht (Abb. 687). Sie sitzen entweder über den Perlen oder zu Seiten der Fadenbündel.

Die Fleuronée-Initialen des **Himmelfahrtsmalers** sind auf den ersten Blick kaum von jenen des Hauptschreibers zu unterscheiden und fallen höchstens durch ihren unruhigeren Besatz auf. Bis ins Detail folgen sie den oben beschriebenen Gestaltungsprinzipien, lediglich das Formen-vokabular ist leicht verändert. Da ihre Zahl wesentlich geringer ist, repräsentieren sie sicherlich nur einen Teil des vom Himmelfahrtsmaler beherrschten Repertoires.

**Hauptmotiv** ist auch hier stärker stilisiertes Knospenfleuronné, aus dem der Himmelfahrtsmaler die meisten Motive bildet (Abb. 688). Hinzu kommen zurückgebogene Halbpalmetten und kugelige Schellen (Abb. 689) wie sie beide auch der Anonymus zeichnet. Die Formen der Blätter in den Medaillons sind etwas unruhiger (Abb. 690), die Aufteilung der **Binnenfelder** mit Doppelstrichen etwas anders (Abb. 691), doch zeigt gerade die darüber befindliche Initiale mitsamt ihrem Fadenwerk, wie verwechselbar sie mit jenen des Hauptschreibers ist.

Die wenigen Unterschiede zeigen sich hauptsächlich im **Besatzfleuronée**: der Himmelfahrtsmaler unterbricht teilweise die gleichmäßigen, en-

gen Arkadenbögen durch sich aufstellende Linien, die an ihren Enden kurze Querstriche haben, ähnlich den Pfeilspitzen des Hauptschreibers. Bei manchen Initialen sind gar keine Arkadenbögen mehr vorhanden, sondern nur noch in jenen Strichen endende Bulben (Abb. 692). Ein weiteres Erkennungsmerkmal sind die mit vier kurzen Querstrichen durchkreuzten mittleren Fäden sowie winzige Kreise, die manchmal zwischen das Fadenwerk eingestreut sind (Abb. 693).

Ein kleines Mischwesen, das nur mit der Umrisslinie einem „L“ eingeschrieben ist (Abb. 694), deutet noch nicht darauf hin, dass es sich bei diesem Zeichner um den Maler der Himmelfahrtsinitiale handelt. Diese Verbindung stellt erst eine weit über zwei Zeilen und den Schriftspiegel hinausreichende Littera Duplex zu Beginn des Ordinarium Missae her (Abb. 695 und 696): ein „K“, mit dem das Kyrie eingeleitet wird und das als Pendant der „I“-Initiale in Band C angesehen werden kann. In dem größten der drei sich öffnenden Innenfelder ist eine Ranke dargestellt, in der ein - bis auf ein um Kopf und Hals gewickeltes Tuch - nackter Mann sitzt (Abb. 697). In zwei weiteren Innenfeldern tummeln sich ein fiedelndes Mischwesen und zwei Hunde (Abb. 698). Sie sind mit wenigen braunen Tintenstrichen charakterisiert und durch Ansätze von Schraffuren am Bauch des Mannes und an den Blättern leicht verschattet. Der Mann hält sich mit seiner linken Hand an der Ranke über ihm fest und schaut nach oben, wodurch er gut mit jenem Apostel hinten links in der Himmelfahrtsdarstellung verglichen werden kann, der eine ähnliche Kopfhaltung zeigt (Abb. 761). Beiden gemeinsam ist ein schmal zulaufendes Kinn und ein im Verhältnis zum Körper großer Kopf. Auch der schmale Oberkörper stimmt mit den Apostelfiguren überein; die zu kurzen, gedrungenen Beine des Mannes zeigen wahrscheinlich die Unerfahrenheit des Malers, der wohl meistens kniende Menschen in langen Gewändern oder Halbfiguren malte.

Auch bei der Gestaltung der Ranke findet sich die Stilistik des Himmelfahrtsmalers: das letzte der relativ rundlappigen Blätter, die teilweise umschlagen - wie am linken Bein des Mannes, an das sie sich regelrecht zu klammern scheinen - ist auch hier mit einem Auge ausgezeichnet.

Beim Fleuronée der Initiale hat sich der Zeichner deutlich mehr Mühe gegeben, als bei so manchem rasch hingeworfenen einzeiligen Pendant: mit großer Gleichmäßigkeit und in klarer Aufteilung gezeichnet, macht sie einen feierlichen Eindruck, der unterstützt wird durch die ein wenig an ein Kirchenfenster erinnernde Aufteilung des Binnenfeldes.

## Bildinitialen

Die neun Bildinitialen des Graduales zeigen neben Darstellungen zu den großen kirchlichen Feiertagen wie Weihnachten (Abb. 699), Epiphanie, Ostern, Pfingsten und Himmelfahrt noch König David mit einer Verkündigung, eine Dreifaltigkeit in Form eines Tricephalus, eine Gruppe singender Karmeliterfratres und einen Propheten mit Spruchband. Sie erstrecken sich bei den entsprechenden Kapitelanfängen entsprechend der liturgischen Bedeutung des Festes über zwei bis vier der insgesamt acht Systeme und reichen teilweise deutlich über den Schriftspiegel hinaus.

Da sie mit Ausnahme der Himmelfahrts-Initiale, die von anderer Hand stammt, viele formale Gemeinsamkeiten aufweisen, sollen diese zunächst kurz beschrieben werden, um so unnötige Wiederholungen in der Einzelbeschreibung zu vermeiden.

Noch strenger als im Antiphonar folgen auch hier die Bildinitialen jenem weitverbreiteten Schema von gerahmten quadratischen Bildflächen, die an mindestens einer Seite vom vorgelagerten, lombardenförmigen Buchstabenkörper überschritten werden und in deren Binnengrund eine figürliche Szene dargestellt ist.

Die einfarbigen **Buchstabenkörper** sind aus dünnen Leisten gebildet, die sich für die Bauchungen verdoppeln und Innenfelder freigeben, die mit Akanthusranken oder Engeln in Camaieu-Technik gefüllt sind.

Um eine möglichst große Bildfläche zu erhalten, sind die oberen und unteren Buchstabenbalken oft auf dünne Bögen reduziert und die Mittelbalken von „B“ „G“ und „R“ nur verkürzt angedeutet. Wo dies nicht möglich war („A“, „E“ und „S“) wurden die vorhandenen Querbalken genutzt, um das Binnenfeld in zwei Szenen zu teilen.

Die äußerst einfachen einfarbigen **Rahmen** sind nur vereinzelt durch hellere Leisten profiliert.

Bei vier Initialen ist der **Außengrund** golden und mit winzigen, einzeln nebeneinandergesetzten Punkten in der Form von Fadenranken punziert (Abb. 700). Derjenige der „Geburt Christi“ ist dagegen mit gelbem Blattwerk bemalt. Die unterschiedliche Gestaltung des Goldgrundes soll im Anschluss an die Einzelbeschreibungen in den Überlegungen zum Stil erörtert werden.

Alle dargestellten Marien, Christus-Figuren und die Apostel sowie Gottvater in der Dreifaltigkeits-Szene tragen die gleiche **Kleidung** (Abb. 701): über einem schlichten, einfarbigen Untergewand liegt über den abfallenden Schultern der Figuren eine Heuke, ein ärmelloser Umhang, der so über die meist ausgestreckten oder angewinkelten Arme nach unten fällt, dass er sich vor dem Körper öffnet, bevor er über dem Schoß wieder übereinandergeschlagen ist.<sup>554</sup> Dabei schlägt er am Rand um, so dass sich das dadurch zum Vorschein kommende, andersfarbige Mantelfutter wie ein breites Band von dort bis hinter das Knie zieht, wo es dann wieder umschlägt und am Saum noch einmal sichtbar wird.

Weniger einheitlich sind die eher schmalen **Gesichter** charakterisiert, die

---

<sup>554</sup>Die Maria in der Geburt-Jesu-Szene ist ohne Mantel.

gleichwohl zwei verschiedene Grundtypen erkennen lassen: der erste (Abb. 702) hat kräftig ausgeprägte Züge mit leicht herabhängenden Mundwinkeln, markiertem Oberlid und einer hohen Stirn, umrahmt von strähnigem, vollem Kopf- und Barthaar (Kinnbart kurz, Backenbart lang), durch dessen Farbe (blond, braun oder grau-weiß) und Länge in üblicher Weise das Alter der Männer ausgedrückt wird.

Über den zweiten Typus (Abb. 703) lässt sich wenig sagen, da die Gesichter verschmiert oder abgerieben sind. Sie ähneln im Grunde den bereits beschriebenen, unterscheiden sich aber durch eine etwas breitere Stirn und weniger volles (Bart)Haar. Der Grund für den schlechten Erhaltungszustand, der auch unter der Lupe nicht ganz ersichtlich wird, ist vielleicht technischer Art: dass die Züge mit einer Farbe auf die Gesichter gemalt worden sind, die nicht lange haften blieb. Die wenigen relativ gut erhaltenen Details zeigen, dass sie ursprünglich wohl sorgfältig gemalt waren.

Die einzig größeren **Gegenstände** sind zwei Thronbänke, ein Altar, ein Sarkophag und ein Futtertrog, die ganz ähnlich als breite, niedrige, meist hellgrüne Steinblöcke in leichter Draufsicht dargestellt und teilweise mit flachen Rundbogennischen oder -friesen verziert sind.

Zwei wiederkehrende Motive sind ein ebenfalls fast in Aufsicht dargestellter **Fliesenboden** (Abb. 699), dessen rautenförmige Platten in zwei unterschiedlichen Brauntönen reihenweise ineinandergreifen, sowie grasbewachsene **Felsplateaus**, deren helle Berghänge steil ansteigen oder schroff abfallen.

Auch die beiden<sup>555</sup> **Tauben** in der Tricephalus- und der Pfingstdarstellung sind sich sehr ähnlich: beide tragen einen kleinen goldenen Heiligenschein und sind hinter dem erhobenen Kopf mit unrealistisch durchgebogenem Rücken und aufgestellten Flügeln wie „hochgeklappt“ dargestellt.

Die **Randornamentik** besteht aus bis zu 3-seitigen Ranken, die nur in wenigen Fällen von den Rankenausläufern der Buchstabenkörper ausgehen und teilweise ohne nennenswerten Kontakt zur Bildinitiale bleiben. Sie bestehen aus drei recht unterschiedlichen Rankentypen, die bis auf einzelne Ausnahmen periodisch getrennt vorkommen und im Anschluss an die Erörterung der Bildinitialen gemeinsam beschrieben und stilistisch eingeordnet werden sollen. Alle ranken sich mindestens auf einer Seite um einen Goldstab und tragen an ihren bunten Blättern Goldpollen. Im Unterschied zum Antiphonar beleben die Randornamentik des Graduales zahlreiche bekannte Drôlerien mit Darstellungen einzelner Tiere bis hin zu ganzen Szenen.

---

<sup>555</sup>Eine dritte Taube in der Verkündigungsszene ist bis auf ihren Kopf nicht sichtbar.



## König David mit Verkündigung

pag. 1 (fol. IIIr), 18 x 18 cm

Großen Schaden genommen hat die beziehungsreiche, vier Systeme umfassende Bildinitiale auf der - heute - ersten Seite der Handschrift, deren Gestaltungsreichtum nur stellenweise noch im Detail sichtbar wird (Abb. 704). Sie leitet die Introitusantiphon zum ersten Advent (*Ad te levavi animam meam*, Psalm 123) ein und verknüpft zwei Szenen miteinander: im Buchstabenstamm des altrosafarbenen „A“s ist eine Verkündigung dargestellt, zu der auch die Trinitätsdarstellung im oberen Binnenfeld gehört. Im unteren Binnenfeld kniet König David betend vor einem Altar mit Messgeräten, den Blick zu Maria erhoben. Hinter ihm steht eine Harfe, die auf die Darstellungen des harfespielenden Königs David zu Beginn der Psalterillustrationen hinweist und hier gleichzeitig als Autorenbild zu verstehen ist, da das Graduale auch Psalmverse enthält.

Den linken Schaft des Buchstabens füllt fast komplett die Gestalt des Erzengels Gabriel, der mit seiner rechten Hand ein Schriftband hält und gleichzeitig auf Maria im rechten Buchstabenstamm weist, die ihm zugewandt und etwas kleiner vor einem Lesepult kniet und in einem aufgeschlagenen Buch liest. Zwischen beiden entrollt sich im Querbalken des „A“s das Schriftband mit der Begrüßungsformel *AVE ♦ (MARIA) GRA(TIA) ♦ PLENA ♦ D(OMI)N(U)S ♦ TECUM*: „Gegrüßet seiest du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir“ (Lk 1,28).

Als Herold Gottes hält der Engel ein goldenes Zepter mit der linken Hand, das von seinen Knien bis über den Kopf aufragt und in einer blattförmigen Spitze endet. Er trägt ein langes, grünes Gewand mit Kapuze, das über dem Gürtel gebauscht ist und bis über die Füße hinabfällt. Seine großen, gefiederten Flügel, die innen rot und außen blau sind, ragen ebenfalls weit über seinen Kopf hinauf und reichen bis zu den Oberschenkeln hinab. Der schmale Kopf des Engels mit hoher Stirn und kurzen blonden Haaren ruht auf einem langen Hals.

Maria trägt unter einem blauen Mantel mit gelbem Futter ein rotes, gegürtetes Kleid, dessen gerader Ausschnitt ein wenig die Schultern freilässt. Von den langen, eng anliegenden Ärmeln ist der linke am Unterarm mit gelben Stichen verziert.<sup>556</sup> Der Mantel fällt weich über die linke Körperhälfte hinab bis zum Boden, wo er noch ein Stück aufliegt. Mit ihrer rechten Hand hält sie den Mantel über der linken Brust fest, wodurch er halb von der rechten Schulter heruntergerutscht ist und das gelbe Futter hinter der Silhouette ihres Körpers zum Vorschein kommt. Ihr überlanger linker Arm reicht hinüber zum Lesepult im Querbalken des Buchstabens, wo die Hand auf der aufgeschlagenen Buchseite liegt.

Das schmale, von einem goldenen Heiligenschein umgebene Gesicht Marias ist nahezu ganz weggeschabt und mutet heute gespenstisch an. Gelbe Farbreste über der Stirn könnten auf Haare hindeuten, finden sich aber auch an der Konturlinie des daran anschließenden Heiligenscheins.

---

<sup>556</sup>Mit einer solchen gelben, konturbegleitenden Linie und rechtwinklig angefügter, paralleler Schraffur wird allgemein auch auffallendes Licht charakterisiert. Da es jedoch an keiner anderen Stelle der Initiale wieder auftaucht, sind hiermit wohl Verzierungen des Ärmels gemeint.

Während der Erzengel nahezu das gesamte Innenfeld des linken Buchstabenschaftes ausfüllt und nur in den Zwickeln und hinter seinem Rücken eine in Camaieu-Technik gemalte Ranke zum Vorschein kommt, ruht die kleinere Figur der Maria in einer Art Nische, zu der vier steinerne Stufen hinaufführen, deren oberste Stufe in der gleichen Draufsicht dargestellt ist, wie die unterste, wodurch sie nach oben anzusteigen scheint. Neben den Stufen steht auf dem beschriebenen rautenförmigen Fliesenboden eine blaue Vase in Form einer Amphore mit breitem Fuß (Abb. 705). In der „hochgeklappten“ Öffnung der Vase, die ansonsten im Profil dargestellt ist, steckt ein grüner Lilienzweig mit drei weißen Blüten. Die noch gut sichtbare Vorzeichnung der Vase zeigt, dass sie deutlich breiter und bauchiger geplant war.

Die ebenfalls in Camaieu-Technik gemalte Nische, in der Maria steht, ist nur sehr ungenau charakterisiert. Parallel zu der dünnen Leiste, die den Initialstamm auf der rechten Seite bildet, zieht sich ein schmaler steinerne Vorsprung von der obersten Stufe nach oben und verdeckt so das untere Ende von Marias Mantel. Wie diese Nische über Maria einst bekrönt war, kann heute wegen des starken Abriebs nicht mehr festgestellt werden. Besser erkennbar sind drei mit erhobenen Flügeln dahinter stehende Engel am oberen Ende des Buchstabenschaftes, von denen der mittlere einen schmalen Kasten, vielleicht eine Drehleiter, hält, über den hinweg der rechte auf Maria deutet.<sup>557</sup> Bei der Blattranke, die in Camaieu-Technik den Querbalken füllt, ist der Abrieb wieder so stark, dass keine plastische Modellierung und Binnenstruktur mehr sichtbar ist.

Während sich die Figuren Marias und des Erzengels dadurch, dass sie den Querbalken überlappen, von den Schäften abheben und leicht hervortreten, breiten sich die Darstellungen in den Binnenfeldern in den Raum hinter der Initiale aus und stellen trotz ihrer Ausrichtung auf die Verkündigung die eigentlichen „Bilder“ der Initiale dar.

Im unteren Bildfeld kniet König David in einem roten, mit braunem Pelz verbrämten Tappert, der in der Taille gegürtet und an den Beinen geschlitzt ist, so dass die hellblauen Strümpfe darunter sichtbar werden. Die sehr weiten Ärmel des Gewandes sind an den zum Beten erhobenen Unterarmen Davids hinabgerutscht und lassen dort enganliegende Armeikleider in ebenfalls hellblauer Farbe erkennen. Auf dem Kopf trägt der König die gleiche goldene Reifkrone mit dreiblättrigen, kleeblattartigen Zacken, die der Maler auch bei den drei Königen der Anbetung des Kindes auf pag. 60 verwendet.<sup>558</sup>

Er kniet vor einem steinernen, hellgrün-blauen Altar mit schmucklosem Retabel und in wässrigem Braun angedeuteten Antependium, der ähnlich wie die Stufen im rechten Buchstabenschaft in zu starker Draufsicht dargestellt ist. Auf der Mensa stehen zwei Ziborien, ein Kelch und eine Patene, zwischen denen ein aufgeschlagenes Buch in rotem Einband und mit roten Schließbändern liegt. Wie beim Buch

---

<sup>557</sup> Auch im Initialkörper der Epiphanie zeigen Camaieu-Engel auf Maria, bzw. den Stern über ihr (siehe S. 190ff.).

<sup>558</sup> Üblicherweise besteht die Davidskrone aus stilisierten, dreiblättrigen Lilien. Siehe hierzu auch **Steger 1961**, S.12 f.

Marias ist auch hier die Schrift durch kurze, parallele, senkrechte Striche angedeutet. Eine Altardecke ist nicht zu erkennen, lediglich stoffähnliche Fransen in Rot und Gelb hängen von der Mensa herab.

Die Harfe hinter David ruht auf wahrscheinlich vier langen Beinen, von denen die beiden vorderen sichtbar sind, die beiden hinteren nur noch durch Reste dunkler Balken angenommen werden können. Von den Enden ihres schräg liegenden, breiten, nach unten gewölbten Klangkörpers erhebt sich der saitenlose Rahmen nach oben und schließt etwa in Mannshöhe mit einem halbrunden Auslauf ab. Wahrscheinlich soll hier der Typus der Rahmenharfe dargestellt sein, bei dem zwischen dem Resonanzkörper und dem Saitenträger eine Stützstange eingefügt ist, die den starken Saitenzug auffängt. Ungewöhnlich ist allerdings der voluminöse, lautenähnliche Klangkörper, für den die Autorin kein Vergleichsbeispiel finden konnte, so dass es sich entweder um einen Verständnisfehler des Malers handelt oder dieser schon bei der Vorlage vorhanden war.<sup>559</sup>

Die Szene im unteren Binnenfeld ist wie die obere mit Blau hinterlegt, das vorwiegend langgestreckte, ährenförmige Goldranken schmücken. In altmodisch-flächiger Raumauffassung führt der Maler eine dünne, goldene Doppellinie an den umgrenzenden Gegenständen entlang und fasst die einzelnen Teile des blauen (Hinter-)Grundes so ein.

Im oberen Binnenfeld ist die Trias aus Gottvater, Christuskind und Taube dargestellt:<sup>560</sup> Gottvater als Brustfigur, ohne Wolkensaum und mit erhobenen Händen, von dessen Mund wahrscheinlich heute abgeriebene Lichtstrahlen ausgingen, auf denen die Taube und das Christuskind hinab zu Maria gleiten. Das Christuskind erscheint hier bäuchlings mit geschultertem kleinen Kreuz, ein durch franziskanische Einflüsse<sup>561</sup> in Italien entstandenes und seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Deutschland beliebtes Motiv, das sich beispielsweise auch auf den Altären von Schotten (ca. 1385) und Netze (hessisch/westfälisch, um 1370, Abb. 706) oder im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Abb. 707)<sup>562</sup> wiederfindet.

Die vor dem Jesuskind schwebende Taube kommt dem Kopf Marias so nah, dass sie sich mit der Spitze ihres roten Schnabels in die Stirn der Jungfrau zu bohren scheint (Abb. 708). Man fragt sich, warum der Maler die Fläche zwischen Gottvater und Maria nicht gleichmäßiger genutzt hat, sondern das Christuskind so weit in die Mitte gemalt hat, dass für die Taube im Grunde kein Platz mehr blieb. Es sieht ganz so aus, als sei die Taube erst später eingefügt worden, zumal sie auch keine eigene Farbe hat, sondern nur durch eine Umrisslinie charakterisiert ist, die zum Teil in den Initialkörper hineinragt, so dass die Taube einen hellen Kopf und einen blauen Rumpf hat. Andererseits wird die Taube überhaupt erst sichtbar durch die Aussparung für ihren Kopf und Hals im Heiligenschein Marias.

---

<sup>559</sup>Auch im Musikinstrumentenmuseum der Uni Leipzig ist diese Form unbekannt.

<sup>560</sup>Zur Herkunft und Geschichte dieses Motives siehe **Liebrich 1997**, S. 63ff.

<sup>561</sup>Von theologischer Seite wurde diese Darstellung des Kindes abgelehnt, weil dadurch der Eindruck entstehen könnte, das Kind sei als solches vom Himmel herabgekommen und habe sich nicht mit der menschlichen Natur vereinigt, die es durch Maria erhielt. Dieses Motiv hält sich dennoch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (zahlreiche Beispiele bei **Lüken 2000**), ganz ähnlich wie die ebenfalls von der Kirche abgelehnte Darstellung des Tricephalus (s.S. 211).

<sup>562</sup>New York, The Pierpont Morgan Library, M.945, fol. 85.

Die Taube ist also entweder nach dem Ausmalen des oberen Binnenfeldes mit blauer Farbe und vor dem Ausmalen des goldenen Heiligenscheines eingefügt worden, oder der Maler hat sie schon vorher skizziert und dann aus Versehen mit Blau übermalt. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass eine andere Person, die mit dem Ausmalen des blauen Hintergrundes beauftragt war, die Taube übersehen und übermalt hat.

Dass die Taube so auf Maria einstürzt und sich förmlich in ihren Kopf bohrt, ist nicht ungewöhnlich und findet sich bei vielen Verkündigungsdarstellungen.<sup>563</sup>

Das restliche Himmelsblau, das an vielen Stellen abgeschabt ist, bevölkern betende Engel, deren Konturen geschickt in Schwarz und Weiß angedeutet sind. Die verbleibenden Zwischenräumen füllen kleine goldene Sterne.

Die beiden Szenen sind eng miteinander verbunden, da sich aller Augen Maria zuwenden: nicht nur die Taube und das Jesuskind mit dem Kreuz schweben auf Maria zu, beobachtet von Gott und den Engeln, sondern auch David scheint sein Gesicht zu Maria emporzuheben, als bete er sie mit gefalteten Händen an. Dass er hier nicht harfespielend dargestellt wird, sondern betend, entspricht dem Psalm „Ich erhebe meine Augen zu Dir, der Du hoch im Himmel thronst“, den die Bildinitiale einleitet. Damit ist natürlich Christus gemeint, auf den hier ikonographisch Bezug genommen wird (s.u.). Es scheint jedoch so, als ob David sein Gesicht nicht nur dem Jesuskind sondern auch Maria zuwendet, womit der Maler kompositorisches Geschick beweist und darüber hinaus auch die intensive Marienverehrung der Karmeliter zum Ausdruck bringt.

Auch farblich verweisen die Szenen aufeinander: die drei Figuren sind durch eine Rot-Blau-Kombination hervorgehoben (rotes Kleid und blauer Mantel bei Maria, roter Mantel und blaue Strümpfe und Ärmel beim König und blau-rote Flügel beim Erzengel) und das grüne Gewand Gabriels korrespondiert mit dem etwas helleren Farbton des Altars. Der Rosaton der Initiale wird im Gewand von Gottvater wiederaufgenommen und die Harfe und das Lesepult scheinen aus dem gleichen Holz gearbeitet. Gelbe Farbtupfer in diesem strengen Rot-Blau-Grün Akkord finden sich im Haar des Erzengels, im Futter von Marias Mantel und in dem Messgeschirr auf dem Altar. Das Gold der Heiligenscheine von Maria, Gottvater und dem Jesuskind findet seine Entsprechung in der Krone Davids, der Lanze Gabriels und den Goldranken und Sternchen in den Binnenfeldern.

Die einstige Qualität der Malerei lässt ein Engel neben Gottvater erahnen (Abb. 708), dessen Umriss mit zartem Weiß und Grau auf den blauen Himmel hingehaucht ist, oder der zweifarbige Stängel der Lilie.

Die Initiale selber hat eine lombardische Grundform, die der Maler jedoch nach seinen Bedürfnissen umgeformt hat: von den bauchigen Schäften der Lombarden ist nur der linke geblieben, der rechte wird genau umgekehrt zu den Enden hin breiter und bietet so mehr Platz für die Verkündigungsszene. Während der mittlere Querbalken von gleicher Dicke ist, wie die Schäfte, verwandeln sich die Ausläufer des

---

<sup>563</sup>In der Verkündigungsszene des Netzer Altars (gegen 1400, westfälisch) beispielsweise steckt der Kopf der Taube fest in Marias Schädel. Oft ist der Grund für diese 'Kollisionen' Platzmangel. Vielleicht soll hier aber auch das Eindringen des hl. Geistes in die Jungfrau verbildlicht werden.

äußerst dünnen oberen Querbalkens auf der linken Seite in Blätter, hinter denen der goldene Stab seinen Ausgang nimmt und auf der rechten Seite in eine Blüte (Abb. 709). In gleicher Art läuft auch der linke Schaft unten in Blättern aus, hinter denen sich der Anfang des goldenen Stabes verbirgt. Hinterlegt ist die Initiale von einem grünen, mit einem schmalen roten Rahmen eingefassten Feld, das mit breitlappigen hellgrünen Blättern und Ranken gefüllt ist. Der unverschattet dargestellte Rahmen wird oben und unten fast auf ganzer Länge von der Initiale verdeckt.

Insgesamt ist das Blatt stark mitgenommen. Ein Großteil der **Beschädigungen** rührt von dem gewellten Pergament her, auf dessen Erhebungen der schwere Buchdeckel im Laufe der Zeit die Farben abgerieben hat. Dazu kommen die stark ins Pergament eingedrückten Notenlinien der Rückseite, die ein linienförmiges Muster von Abschabungen in der Bildinitiale hinterlassen haben, zwischen denen sich besonders auf der rechten Hälfte der Bildinitiale ganze Wörter durchdrücken.

Völlig abgerieben sind die Gesichter von Maria, Gottvater und dem Jesuskind. Geblieben sind nur zwei nackte schwarze Punkte, die aus den leeren Flächen hervorstarren.

**Ikonomographisch** gesehen ist die Darstellung König Davids mit Harfe ein festes Bildmotiv in der Psalterillustration, wo David am Anfang des ersten Psalms in der Initiale B (*Beatus vir*) als Dichter und königlicher Sänger der Psalmen dargestellt wird. Hier am Anfang des Graduales, zu Beginn des Kirchenjahres, wird auf den typologischen Zusammenhang zwischen David und Christus Bezug genommen: David ist nicht nur Vorfahr Christi,<sup>564</sup> sondern wird als siegreicher Heilskönig auch als Vorläufer des Messias Königs Christus angesehen.<sup>565</sup> Außerdem erscheint David als Prophet des Messias am ersten Advent, der die Zeit der Erwartung der Geburt Christi einleitet. Dass er nicht nur als Sänger (Harfe), sondern vor einem Altar kniend dargestellt ist, verweist einerseits sicherlich noch einmal auf diese Verbindung zu Christus, könnte andererseits aber auch als ein Hinweis auf die wichtige Rolle der Liturgie für die Karmeliter gedeutet werden.

Diese Art der Darstellung König Davids war weitverbreitet: ganz ähnliche Beispiele befinden sich in einem Stundenbuch des Meisters des Guillebert de Mets von 1440 (Abb. 710)<sup>566</sup> und in einem Missale der Hofkapelle von Kleve (Meister des Zweder van Culemborg) von 1420-25.<sup>567</sup>

---

<sup>564</sup> Offenbarung des Johannes 22,16: „Ich [Jesus] bin die Wurzel und der Stamm Davids“.

<sup>565</sup> LK 1,32: „Gott der Herr wird ihm [dem Kind] den Thron seines Vaters David geben“. Der Überlegung Güses, ob es sich hier um „König Sigismund als Stifter“ handelt (**Güse 1943**, S. 144) soll hier nicht weiter nachgegangen werden.

<sup>566</sup> Rom, BAV, Ottob.Lat.2919, fol. 160r, abgebildet in **Köln 1992**, S. 271.

<sup>567</sup> Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Ms.G.III.3, fol. 1r. Auch in einem Missale (ca. 1400-1410) der Meister des Dirc van Delf kniet der betende David - allerdings dem Betrachter zugewandt - vor einem Altar, der nahezu identisch in starker Draufsicht dargestellt ist. (Haarlem, Stadsbibliotheek, Ms.184 C 2, fol. 12r, abgeb. in **Utrecht/New York 1989/90**, Abb. 12.) Ganz ähnlich im Profil vor einem Altar kniend ist David in einem Utrechter Missale aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts dargestellt. (Den Haag, KB, 76 D 14 fol. 8r.)

Die Verbindung einer Verkündigungsszene mit einem anbetenden David kommt in der mittelalterlichen Kunst nicht häufig vor, ist typologisch jedoch bekannt, so zum Beispiel auf dem bereits erwähnten Netzer Altar.

Andere Liturgika wie ein Antiphonar von ca. 1475/80, das wahrscheinlich aus dem Kloster Buchau am Federsee stammt,<sup>568</sup> oder ein Salemer Antiphonar<sup>569</sup> zeigen an dieser Textstelle lediglich eine Verkündigung.

Güse weist auf Ähnlichkeiten in der Anordnung der Figuren zu zwei zeitlich und räumlich naheliegenden Verkündigungen hin: auf den Wandmalereien in der Karmeliterkirche in Hirschhorn (Abb. 711 bis 713) und dem Verkündigungsportal der Katharinenkirche in Oppenheim<sup>570</sup> (Abb. 714) wird die Szene zur Einrahmung einer Bogenöffnung verwendet.<sup>571</sup> Beide zeigen im Scheitel des Bogens auch Gottvater, der die Taube und das Christuskind mit geschultertem kleinen Kreuz zu Maria hinab schickt; in Oppenheim gleiten Kind und Taube darüber hinaus auf Strahlen, die vom Mund Gottvaters zwischen den erhobenen Händen ausgehen, hinab. In beiden Beispielen ist die Form der Vase zu Füßen Marias nahezu identisch mit jener in der Bildinitiale. Auch die Flügel des Oppenheimer Verkündigungsengels ähneln mit ihrer geschlossenen, in einer Rundung auf- und absteigenden Form denjenigen der Bildinitiale.

Wie Bernhard Schütz in seiner Habilitationsschrift über die Katharinenkirche nachweisen konnte, waren die Zwickelreliefs wohl 1407 von dem Bildhauer Heinrich von Bretheim nach den Plänen Madern Gertheners angefertigt worden,<sup>572</sup> weshalb es durchaus denkbar ist, dass sie den Maler der Bildinitiale dazu inspirierten, zwei weitverbreitete Motive der Zeit zu kombinieren.

Die langen dünnen Ausläufer des Initialbuchstabens enden in Blüten, die die Verbindung zu einer dreiseitigen Stabranke bilden, in deren Zweigen sich ein Hase und ein kaum mehr sichtbarer Storch tummeln. Außerdem entrollen zwei Propheten ihre Spruchbänder. Der Anfang des Spruchbandes am Kopfsteig ist der Beschneidung der Seiten zum Opfer gefallen, so dass heute nur noch zu lesen ist: *abit • nobis d(omi)n(u)s de f(rat)ribus n(ost)ris ipsum audietis*, das sich mit den Worten Moses direkt auf Christus bezieht „einen Propheten wie mich wird der Herr euch geben“ (Apostelgeschichte 3,22). Auf dem zweiten Spruchband steht ein Zitat aus dem Brief des Apostels Paulus an die Galater: *Vbi venit plenitudo t(em)p(or)is i(n)quo misit d(eu)s filium suu(m) natu(m) i(n)t(er)ris. Ad galatas. iiii<sup>o</sup>:*

„Aber als die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn zur Erde“ (Gal 4,4).<sup>573</sup>

---

<sup>568</sup>Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, P.34, abgebildet bei **Krumpöck 1997**, S. 376.

<sup>569</sup>Heidelberg, UB, Cod.Sal.XI,16.

<sup>570</sup>Die Katharinenkirche in Oppenheim, die laut Dehio „der bedeutendste Kirchenbau der Gotik am Rhein zwischen Straßburg und Köln“ ist, war seit 1317 Kollegiatstift (**Dehio 1984**, S. 792).

<sup>571</sup>**Güse 1943**, S. 69.

<sup>572</sup>**Schütz 1982**, S. 295.

<sup>573</sup>Leicht adaptiert, im Original heißt es: *at ubi venit plenitudo temporis misit Deus Filium suum factum ex muliere factum sub lege.*

## Geburt Christi

pag. 38 (fol. XXIV), 14 x 12,5 cm

Die dreizeilige Bildinitiale, die den Introitus zur Summa Missa einleitet (*Puer natus est*), zeigt eine in warmen Farben und mit liebevollen Details geschilderte Geburtsszene in einer für die spätgotische Zeit typischen Verknüpfung mit der Verkündigung an die Hirten (Abb. 715). Wie üblich, hat auch hier der Maler den langen Schaft des hellrosa Initialbuchstabens vor dem Schriftspiegel platziert, um die vom Schreiber ausgesparte Fläche ganz mit dem runden Teil des Buchstabens ausfüllen zu können und so für die Darstellung im Binnenfeld genügend Platz zu haben.

Über die Hälfte des hochovalen Bildfeldes nimmt die Geburtsszene ein, die - wie die meisten Darstellungen der Zeit - nach den Visionen der Birgitta von Schweden geschildert ist: Maria und Josef knien zu Seiten des Kindes, das umgeben von einem goldenen Strahlenkranz zwischen ihnen auf dem beschriebenen Fliesenboden liegt und zu Maria aufschaut. Alle drei haben die Hände zum Gebet gefaltet. Maria trägt ein einfaches, schulterfreies, weißes Kleid, das bis über ihre Füße hinabreicht und ihre zarte Gestalt mit wenigen weichen Falten umhüllt. Ihr jugendlich frisches Gesicht hat sie zu Dreivierteln dem Betrachter zugewendet ohne dabei jedoch ihren intensiven Blickkontakt mit dem Jesuskind abreißen zu lassen. Dünne Strähnen ihres blonden, unverschleierten Haares fallen von ihrem Nacken in sanftem Bogen über ihren Rücken bis fast zu den Füßen. Das relativ große, blondgelockte Jesuskind hat das rechte Bein angewinkelt, ganz wie es Babys tun, wenn sie ihre Füße gerade aneinander reiben und blickt zur Mutter auf. Kopf und Heiligenschein verdecken ein Stück von Josefs Gewand, der eingezwängt zwischen dem Kind vor ihm und dem Ochsen hinter ihm kniet und mit versonnenem Blick das Kind anbetet. Seine Gesichtszüge sind nach dem ersten Gesichtstypus gestaltet. Um seinen bescheidenen blau-grauen Mantel von den vielen, nahezu gleichfarbigen Haaren abzusetzen, hat der Maler die halb heruntergerutschte Kapuze dazwischen mit einem roten Saum eingefasst.

Der hinter den Figuren beginnende Stall ist hier in der Art einer nach vorne offenen Ständerhütte dargestellt, die nach hinten und links von einer geflochtenen Rutenwand<sup>574</sup> abgeschlossen wird, und deren Dach nur auf der zum Betrachter weisenden Hälfte mit hellgelben Strohgarben gedeckt ist. Sie wirkt ärmlich, in ihrer liebevollen Ordnung jedoch keinesfalls trostlos.

An einem großen steinernen Trog mit frischem Grün im hinteren Teil des Stalls liegen Ochse und Esel und kauen friedlich an ihrem Futter. Der Esel, von dem nur Hals und Kopf hervorragen, ist mit einem dünnen hellen Strick, der ihm locker um den Hals liegt, an der hinteren Rutenwand angebunden. Er schaut zu Maria, ebenso wie der Ochse, der mit dem Rücken zum Geschehen hinter Joseph liegt und deshalb seinen Kopf weit nach links wenden muss.

---

<sup>574</sup>Das Motiv der geflochtenen Rutenwand stammt aus den *Meditationes Vitae Christi* von Johannes de Caulibus.

Viele Details hat der Maler sorgfältig gestaltet (Abb. 716): die Holzmauerung der Türschwelle, die grünen Zweige, die über die Rutenwand hinter Maria wuchern, die dreieckige Fußkonstruktion der Dachstütze, die Ähren an den Strohbindeln, die Schnüre, mit denen die Dachsparren zusammengebunden sind und das Stroh, auf dem der Ochse liegt.

Auf der linken Seite ist ein großes Holzbrett mit drei Schnüren an den vorderen Stallpfosten gebunden, das als Tür zu fungieren scheint, die offensteht. Anders, als Zipelius dies beschreibt, weist diese offene Stalltüre dem Betrachter jedoch gerade nicht den Weg zu dem darüberliegenden Landschaftsausschnitt, da sie lediglich in undefinierbares Dunkel führt, während das grasbewachsene, steil ansteigende Felsplateau unmittelbar über der Türe sichtbar wird.<sup>575</sup> Dieses erhebt sich wie sein Pendant auf der anderen Bildseite, über dem Dach des Stalls und endet abrupt in zackigen Kanten, die wie Klippen in den kräftig blauen Himmel ragen (Abb. 717). Auf dem linken, größeren Feld weidet ein Hirte seine Schafherde, begleitet von einem schlanken, schwarzweiß gescheckten Hund.<sup>576</sup> Er trägt ein kurzes Gewand und eine graue Wollmütze und hat unter den rechten Arm eine Sackpfeife geklemmt, deren Ende er mit der rechten Hand hält. Die linke hat er ans Ohr erhoben und schaut, ebenso wie sein Hund, nach oben zum Himmel, wo der Verkündigungengel ein Spruchband mit *Gl(ori)a in excelsis deo*<sup>577</sup> entrollt. Der mit kräftigen Gelb- und Orangetönen akzentuierten Halbfigur des Engels wachsen an den Oberarmen schmale gezaddelte Flügel. Neben ihm, in der rechten Himmels-hälfte<sup>578</sup> sendet die Halbfigur Gottvaters mit erhobenen Händen goldene Strahlenbündel zu Maria und dem Kind aus.

Auf dem Felsplateau darunter ist im Hintergrund eine unerklärliche schwarze „Gestalt“ zu sehen, bei der es sich eventuell auch um einen Farbklecks handeln könnte, der von den schwarzen Schraffuren des Malers herrührt, mit denen er um die wie abgeschnitten erscheinenden Oberkörper der Halbfiguren herum so etwas wie Wolken angedeutet hat. Die zwei Szenen sind, der Zeit entsprechend, ohne räumlichen Zusammenhang additiv zusammengefügt. Der Flächenraum ist in zwei Bildzonen geteilt, die das gleichzeitige Geschehen zum Ausdruck bringen und beide Szenen gleichermaßen in den Vordergrund rücken, wobei innerhalb der unteren Szene durch die Ständerhütte, den Trog und den Fußboden Räumlichkeit erzeugt wird. Dennoch sind die Grenzen von draußen und drinnen nicht klar erkennbar, da Maria deutlich vor dem Stall kniet, ihr Kopf sich jedoch bereits unter seinem Dach zu befinden scheint.

Auch auf der Tafel eines Konstanzer Meisters um 1415 (Abb. 718) erheben sich die Felsen mit der Verkündigungsszene an die Hirten wie hier zu beiden Seiten des Strohdaches; sie sind aber dort schon deutlich weiter in die Ferne gerückt und zeigen entsprechend kleinere

---

<sup>575</sup> Zipelius 1992/93, S. 96.

<sup>576</sup> Wie die teilweise noch erkennbare Vorzeichnung zeigt, waren die Schuhspitzen des Hirten ursprünglich weiter hochgezogenen. Durch ihre Korrektur hat der Maler das Schrittmotiv deutlich verbessert.

<sup>577</sup> Lukas 2,14.

<sup>578</sup> Nicht im Zenit, wie Zipelius dies beschreibt (Zipelius 1992/93, S. 96).



Figuren.<sup>579</sup> Im Vergleich mit dieser Tafel wird auch der intim-familiäre Charakter der Szene im Graduale deutlich, vor allem, wenn man beispielsweise an die Darstellung Lochners mit ihren jubelnden Engelscharen denkt, die etwa aus der gleichen Zeit stammt.

Durch die ähnliche Art und Anordnung von Ständerhütte, Trog und geflochtener Rutenwand lässt sich eine Verbindung zu der entsprechenden Tafel des Utrechter Altars herstellen (Abb. 719), wo jedoch ein anderes Bildmotiv der Geburt Jesu dargestellt ist, weswegen sich außer diesen gemeinsam verwendeten „Requisiten“ und der ähnlichen Raumauffassung keine weiteren Vergleiche anstellen lassen.<sup>580</sup>

Auch für die leicht vorgeneigte und mit einem schulterfreien weißen Kleid dargestellte Maria gibt es Vorbilder: nahezu identisch in einem 1435 datierten Graduale aus Zittau (Abb. 720),<sup>581</sup> das „böhmische Stileigentümlichkeiten“<sup>582</sup> aufweist, sowie auf einem Tafelbild des Meisters von St. Sigmund aus Südtirol(?) aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts<sup>583</sup>, etwas verhaltener in dem bereits erwähnten Lektionar (um 1400) aus dem Mainzer Raum (Abb. 721).<sup>584</sup>

Obwohl Josef eingengter und kleiner als Maria dargestellt ist, kommt ihm doch eine wesentlich bedeutendere Rolle bei der Anbetung des Kindes zu, als in vielen anderen Geburt-Jesu-Szenen, in denen er lediglich eine eher unbeteiligte Randfigur darstellt. Zwar ist er immer noch etwas weniger gleichberechtigt, als in der Darstellung im Stundenbuch der Katharina von Kleve (um 1440, Abb. 722)<sup>585</sup> oder einer späteren aus dem Missale „Schuttern 2“ der Diözese Straßburg (drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Abb. 723),<sup>586</sup> findet aber schon seinen Platz an der Seite des Kindes, was in einer vergleichbaren Darstellung aus dem Dominikanerinnenklosters Adelhausen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beispielsweise noch nicht der Fall ist (Abb. 724).<sup>587</sup>

Der am Textrand entlanggezogene Schaft des „P“s ist - ähnlich wie jener der Auferstehungsinitiale - oben und links mit einem stilisierten goldenen Lilienfries besetzt, dessen Vorzeichnung mit dunkler Tinte noch deutlich zu erkennen ist (Abb. 725). An den beiden linken Ecken des Schaftes setzen die zweiseitigen Stabranken über Fuß- und Seitensteg an, die zunächst je eine Blüte bilden, in denen ein blonder Prophet mit den Gesichtszügen des ersten Typus sitzt und sein Spruchband entrollt (Abb. 726): links neben der Bildinitiale ist zu lesen *Consideravi op(era) tua et expavi i(n)medio du(or)u(m) a(n)i(m)alium. Aba(kuk)*: „Ich schaute Deine Werke und erschrak inmitten zweier Tiere [gemeint sind Ochs und

<sup>579</sup> Ein nicht zu vernachlässigender Grund hierfür ist der größere Gestaltungsspielraum auf dieser Tafel von 94 x 60,5 Zentimetern!

<sup>580</sup> Der Ansicht Zipelius, dass die „Klärung der Distanz von Nah- und Fernraum“ durch die nun „deutlich über dem Vordergrund“ sich erhebende Hirtenszenarie im Graduale besser gelungen sei, kann nicht unbedingt zugestimmt werden.

<sup>581</sup> Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms.A.V, fol. 15v.

<sup>582</sup> **Rothe 1966**, S. 219.

<sup>583</sup> Köln, WRM 752 (siehe **Ortner 2007**).

<sup>584</sup> Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 1r (siehe **Vaassen 1975**).

<sup>585</sup> New York, The Pierpont Morgan Library, MS M.945, fol. 35v (siehe **Gorissen 1973**).

<sup>586</sup> Karlsruhe, BLB, Hs Schuttern 2, fol. 51 (siehe **Saurma-Jeltsch 2001**).

<sup>587</sup> Freiburg i.B., Augustinermuseum, Inv.-Nr. 11727, fol. 23 (siehe **Zinke 2002**).

Esel]. Habakuk.<sup>588</sup> und unter dem Schriftspiegel *Verbu(m) caro factum est. Joh. p(r)imo*: „das Wort ist Fleisch geworden. Joh 1“(14).

Der Text auf dem Habakuk-Spruchband entspricht dem zweiten Vers des Responsoriums zur zweiten Nocturn der Weihnachtsmatutin und könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Maler ein Klosterbruder war.

---

<sup>588</sup>Habakuk, 3,2: *Domine audivi auditionem tuam et timui Domine opus tuum in medio annorum vivifica illud in medio annorum notum facies cum iratus fueris misericordiae recordaberis.*

## Epiphanie

pag. 60 (fol. XXXIIv), 14 x 15 cm

Eine weit über den Schriftspiegel hinausreichende dreizeilige „E“-Initiale, die neben ihrer ungewöhnlichen Größe durch phantasievollen Randschmuck und belebte Szenerien auffällt, leitet den Introitus zur Epiphanie (*Ecce advenit*) ein (Abb. 727). Sie wird durch den breiten Mittelbalken des Initialbuchstabens in zwei Bildfelder geteilt: im unteren ist die Anbetung der Könige dargestellt und im oberen die von einem Knecht bewachten lebhaften Reittiere der Reisenden.

Im breiten linken Schaft des blauen Initialbuchstabens ist ein Chor aus fünf Camaieu-Engeln mit gelbblonden Haarlocken zu sehen, von denen die drei oberen ein quer entrolltes Blatt halten, über das hinweg der mittlere Engel mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Christuskind zeigt, während die beiden unteren in ein längs zwischen ihnen entrolltes Blatt schauen.

Im unteren Bildfeld sitzt Maria in einem rosa Kleid und offen über ihre Schultern herabhängendem blauen Mantel in der linken Bildhälfte auf dem Rasen, was wie bei der Verkündigung auf dem Einzelblatt des Antiphonars als Unterwürfigkeitsgeste interpretiert werden kann,<sup>589</sup> aber auch einfach mit Platzmangel erklärlich wäre. Seitlich auf dem Schoß hält Maria das nackte Jesuskind, das sich - ähnlich wie auf dem Schottener Altar - mit seinem rechten Arm an der Mutter festhält, den Kopf jedoch dem vor ihm niederknienenden König zuwendet. Der üblichen Ikonographie folgend hat dieser als einziger König seine Krone vor sich auf den Boden gelegt und ist mit kurzem weißen Bart und ohne Haare als der Greis unter den Dreien charakterisiert. Er trägt unter seinem hellrosa Mantel ein gegürtetes Gewand aus kostbarem Gold. Der zweite König steht in einem geschlossenen blauen Mantel mit goldgelbem Futter hinter ihm und weist mit seiner rechten Hand nach oben zum Stern von Bethlehem, der über Maria auf dem Querbalken der Initiale erstrahlt. Dabei ist sein rechter Arm von Schulter bis Handgelenk genau so lang wie die deutende Hand, deren Zeigefinger in einem Rückfall frühmittelalterlicher Bedeutungsperspektive deutlich vergrößert ist. Seine Gabe trägt der König in einem goldenen Kästchen in der linken Hand. Mit blondem Bart ist er als erwachsener Mann charakterisiert, während der dritte, von rechts hinzutretende König als bartloser Jüngling mit kurzem, unten gebogtem Mantel dargestellt ist, der in seiner rechten Hand eine mit ihren aufragenden goldenen Türmchen an eine gotische Monstranz (Abb. 728) erinnernde Gabe hält. Hinter ihm, am rechten Bildrand, wird die Szene durch übereinander gestaffelte, auf der Oberseite begrünte Felsen abgeschlossen.

Am gegenüberliegenden Bildrand beobachtet Josef, der sich hinter Maria auf einen braunen Baumstumpf(?) aufstützt, das Geschehen. Seinen Kopf hat er in die linke Hand gelegt, ein beliebtes Motiv, das sich beispielsweise in vergleichbarer Art auch in der Dominikanerkirche in Regensburg auf einem bemalten Steinrelief vom Beginn des 15. Jahrhunderts befindet (Abb. 729).

---

<sup>589</sup>Siehe S.117ff.

Aenne Liebreich hat diese Szene schon in den 20er Jahren zum Vergleich mit der entsprechenden Tafel des Utrechter Altars herangezogen (Abb. 730) und die „völlig identische“ Gruppierung von „Maria, dem Kinde, Joseph und dem ältesten König“ als Hinweis gewertet, „die Werkstatt der beiden Meister des Utrechter Altars in Mainz zu suchen.“<sup>590</sup> Angesichts des damals zugänglichen Bildmaterials waren diese Übereinstimmungen sicherlich bemerkenswert. Heute kennt man zahlreiche weitere Beispiele, in denen Maria aus der Bildmitte nach links gerückt ist und Josef dahinter am Bildrand erscheint: neben dem gerade genannten Regensburger Beispiel, in dem die Szene spiegelverkehrt dargestellt ist, war sie auch ein beliebtes Motiv in der Boucicaut-Werkstatt, wie ein Stundenbuch von 1415/20<sup>591</sup> (Abb. 731) und ein weiteres von 1420<sup>592</sup> zeigen. So kann man davon ausgehen, dass dieses Kompositionsmuster weitverbreitet war und nicht zwingend einen Werkstattzusammenhang voraussetzt.

Im oberen Bildfeld (Abb. 732) ist ein wild gestikulierender Knecht mit kurzem blauen Rock, Stulpenstiefeln und Judenhut dargestellt, der einem mittelbraunen, den Kopf weit in die Luft werfenden Tier mit seiner erhobenen rechten Hand droht. Die runden Ohren und der deutlich kürzere Unterkiefer des Tieres unterscheiden es ein wenig von den beiden Pferden und könnten - wie schon Güse dies vermutete -<sup>593</sup> darauf hindeuten, dass es sich hierbei um ein Kamel handelt. Sein Rumpf und damit auch etwaige Höcker werden von dem hohen Sattel des davor grasenden, dunkelbraunen Pferdes verdeckt, auf dem ein kleiner Affe mit übergeschlagenen Beinen sitzt und dem Spektakel zuschaut. Das dritte, hellbraune Pferd trägt eine weiße Satteldecke und darunter hervorschauende Steigbügel. Es hat den Kopf angezogen und das Maul geöffnet und stampft ungeduldig mit seinen Beinen hinter dem Rücken des Knechtes. Am linken Bildrand sind Hals und Kopf eines weiteren, kleineren Tieres zu sehen, das Gras frisst. Am rechten Bildrand öffnet ein zerklüfteter, auf der Oberseite begrünter Felsen vor dem grasenden Pferd den Raum und gibt ihm Tiefe.

Neben den Heiligenscheinen, Kronen und Geschenken der Könige hat der Maler auch die Gürtel Marias, des ältesten Königs und des Pferdeknechtes mit Gold auf erhabenem Kreidegrund ausgezeichnet. Darüber hinaus hat er kaum erkennbare winzige Goldpunkte - bei einigen ebenfalls mit sichtbarem Goldgrund - im oberen Bildfeld eingefügt. Am auffälligsten sind sie auf der roten Einfassung der weißen Satteldecke, weitere befinden sich am Zaumzeug der drei Tiere: in ihren Mäulern sowie in bzw. neben den Ohren, und schließlich glänzen drei weitere Goldpunkte zwischen den Vorderläufen des Pferdes mit der Satteldecke. Diese aufwändige Liebe zum Detail kontrastiert deutlich mit den teilweise regelrecht missgestaltet wirkenden bis nahezu fehlenden Gesichtern, die auch hier weder verschmiert noch abgerieben erscheinen. Auf Nachlässigkeit gehen wohl die kleinen gelben Farbkleckse auf

---

<sup>590</sup> Liebreich 1926/27, S.139.

<sup>591</sup> Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.22, fol. 72.

<sup>592</sup> London, BL, Add.16997, fol. 68.

<sup>593</sup> Güse 1943, S. 98.

beiden Pferdeköpfen zurück, sowie die nur im Umriss sichtbaren Hufe der Tiere, die lediglich die grüne Farbe des Rasens haben.

Auch diese Szene scheint ein beliebtes Motiv darzustellen; eine solche Gruppe aus einem sich aufbäumenden, einem grasenden und einem ruhig dastehenden Pferd hinter einem Felsen findet sich in ähnlicher Art im böhmischen Liber Viaticus (um 1360, Abb. 733),<sup>594</sup> wobei hier der Pferdeknecht das unwirsche Pferd an der Trense gepackt hat.

Beide Szenen sind mit dem gleichen roten Grund und den Goldranken hinterlegt, wie auch jene der singenden Fratres.

Das Blatt zielt reicher **Randschmuck** (Abb. 734): in der oberen linken Ecke ist eine leicht abgewandelte Version der zu den beliebtesten Tierfabelmotiven des Mittelalters zählenden Szene vom Fuchs-Gänseprediger dargestellt (Abb. 735). Die hier dargestellte Version, in der der Fuchs in eine gegürtete Kutte mit spitzer Kapuze gekleidet ist, stammte ursprünglich von den Benediktinern, die mit dem Fuchs eindeutig die Bettelorden als Irrlehrer und unberufene Prediger geißelten.<sup>595</sup> Seit Bernhard von Clairvaux und seinen *Sermones in cantica* wird sie jedoch allgemein als Warnung vor falscher Lehre und des Teufels List geschildert. Zugleich werden hier aber auch die Kirchgänger angeprangert, die wie schnatternde Gänse ihre Gebete herunterleiern.

In leichter Abwandlung ist hier wohl der Wolf Isegrim als Sinnbild des Bösen dargestellt,<sup>596</sup> der in dem Blätterkelch einer Ranke sitzt und in hinterlistiger Absicht drei Gänse predigt, die an den Blättern der Ranke knabbern. Die Gänse haben ihn jedoch durchschaut und antworten: „Gagag. ich ko(m)me(n) dyr nit in dyne(n) krag.“, womit zwar eigentlich der gefräßige Schlund des Wolfes gemeint ist, im Mittelalter jedoch oft auch ganz wörtlich der Kapuzenkragen, in den die getötete Beute gesteckt wurde, wie auf der Antiphonar-Initiale in Band E (Abb. 284).

Dieses besonders gern als Genrebild in den Bordüren flämischer Stundenbücher des 15. Jahrhunderts und auch im Stundenbuch der Maria von Burgund<sup>597</sup> verwendete Motiv ist hier weiterentwickelt worden und so zu interpretieren, dass derjenige, der den wahren Gott anbetet, wie die Hl. drei Könige in der Bildinitiale, die Verführungen des falschen Propheten - hier des Wolfs - durchschaut,<sup>598</sup> wie es die Gänse deutlich zum Ausdruck bringen.

Eine ganz ähnliche Gruppierung der Gänse findet sich im „Livre de la Chasse“ aus einem Pariser Atelier vom Beginn des 15. Jahrhunderts (Abb. 736),<sup>599</sup> das später auch noch mit den Drölerien auf pag. 386 und 485 in Zusammenhang gebracht werden kann. Dieses von Gaston Phoebus geschriebene Buch über die Jagd ist in 46 verschiede-

---

<sup>594</sup>Prag, NM, Cod.XIII.A.12, fol. 97r.

<sup>595</sup>**Meißner 1881**, S. 205.

<sup>596</sup>Darauf deutet die graue Fellfarbe. Da jedoch keine Ohren erkennbar sind, könnte es sich vielleicht auch um einen Dachs handeln, der Reineke Fuchs' Neffe war und diesen zu verteidigen suchte.

<sup>597</sup>Hier predigt ein Fuchs in brauner Mönchskutte einem Hahn (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 86r.

<sup>598</sup>Vergleiche **Knaus 1973**, Sp. 1094.

<sup>599</sup>„Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus, 1405/10, Paris, BnF, Ms. fr. 616.

nen, zum Teil reich illuminierten Exemplaren erhalten - darunter auch eines aus dem Atelier des Bedford-Meisters - was seine große Beliebtheit zu jener Zeit verdeutlicht. Man kann davon ausgehen, dass die Motive weite Verbreitung fanden und über Zwischenstationen auch in das Graduale gelangten.

Ein weiteres Spruchband am Fuß des Seitenstegs zitiert den Spruch des Sehers Bileam „ein Stern wird in Jakob aufgehen“ (Numeri 24,17): *Balam. Orietur stella ex Jacob. Nu(mer)i 24*, da im Mittelalter angenommen wurde, dass die Weisen aus dem Morgenland diese Prophezeiung des Heilandes kannten und sich deshalb beim Erscheinen des Sterns nach Israel aufmachten.

Am Fußsteg der Seite ist die Szene des drachentötenden hl. Georg dargestellt, von der die untere Hälfte mit der Ranke und fast dem gesamten Drachen leider weggeschnitten ist (Abb. 737). Im Mittelpunkt erhebt sich der hl. Georg aus dem Sattel seines Schimmels und stößt mit weit ausholenden Armen die Lanze in das geöffnete Maul des unter ihm kauernenden Drachen, während die Prinzessin und ihre Eltern das Geschehen mit betenden Händen aus unterschiedlicher Entfernung von Rankenausläufern zu beiden Seiten der Szene verfolgen.

Die durch goldene Kronen charakterisierten Eltern (Abb. 738), von denen nur Kopf und Schultern zu sehen sind, schauen aus der sicheren Entfernung ihrer klein von Ferne dargestellten Burg, die sich aus einem Blattkelch über der Szene erhebt, von rechts herüber.<sup>600</sup> Näher am Geschehen kniet die Errettete, wobei sie ebenfalls durch ihre geringere Körpergröße etwas weiter dem Betrachter entrückt scheint. Beide Frauen haben die Haare der Zeit gemäß an den Seiten des Kopfes hochgesteckt. Die Dramatik des Kampfes wird erhöht durch die phantasievollen Kleider des Ritters, deren weit ausladende Ärmel in überlangen, offenen Stoffbahnen von den Schultern nach hinten flattern und mit ihren gezaddelten Rändern wie von einem Windstoß erfasste Flügel anmuten (Abb. 739). Der rechte bildet zum einen mit Lanze und Pferd, zum anderen wahrscheinlich auch mit dem heute abgeschnittenen Drachen jeweils eine Dreieckskomposition. Die roten Zaddeln schlagen an den Enden um, so dass das blaue Ärmelfutter zum Vorschein kommt, was formal sehr an die Gestaltung der Ranken erinnert.

Die elegante Kleidung des zierlichen Ritters geht auf Modiformen des späten 14. Jahrhunderts zurück, die hier jedoch so phantasievoll dargestellt sind, dass ihre Einzelheiten unklar bleiben. Was aussieht, wie ein Metallrock mit Hosenträgern über einem roten Stoffhemd, war wohl ursprünglich ein blaues Kettenhemd, das über eine extrem schmale Wespentaille abwärts bis zum Schritt reichte, worüber eine rote Harnischbrust oder ein Schulterpanzer zum Schutz des Oberkörpers befestigt war. Da das Kettenhemd jedoch in der Mitte des Rückens bis hoch zum Nacken sichtbar bleibt und die Rückenplatte des Harnischs so zweiteilt, „rutschen“ die Harnischhälften über die Schultern, ganz ähnlich wie bei einem der schlafenden Wächter in der folgenden Auferstehungsskizze. Normalerweise wurden solche Schulterplatten wohl mit Schnallen zusam-

---

<sup>600</sup>Eine ganz ähnliche Darstellung findet sich beim Drachenkampf des Meisters der Nürnberger Passion (Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett).

mengehalten, wie die Rückenfigur im Vordergrund des Kalvarienbergs eines Savoyardischen Meisters von 1440 zeigt.<sup>601</sup> Da es jedoch zahlreiche weitere Beispiele solch eigenwilliger Rüstungen gibt,<sup>602</sup> darunter auch die des hl. Georg im berühmten Frankfurter Paradiesgärtlein (Abb. 507),<sup>603</sup> handelt es sich hierbei wahrscheinlich um eine modisch-höfische Variante, bei der Teile der Metallpanzerung durch stoffliche Kleidung ersetzt worden sind.

Die - wie die Arme - nahezu farblosen Beine sind mit metallenen Beinröhren und Kniebuckeln gepanzert. Die Hände schützen goldene Panzerhandschuhe, den Kopf ein goldener Helm mit Brünne. Von den Schultern hängt eine goldene Kette am Rücken herab, die in drei länglichen, nach oben schwingenden Enden ausläuft, deren mittleres in einem dreiblättrigen Kleeblatt endet.

Der Reiter sitzt auf einer gezaddelten, roten Decke auf dem ungezäumten, galoppierenden Pferd, das mit weit aufgerissenem Maul und wehendem Schweif auf den Drachen zustürmt, dessen Kopf sich unmittelbar vor dem seinen befindet. Die Proportionen des Pferdes sind gut beobachtet; es ist im Gegensatz zu seinem höfisch idealisierten, fast körperlosen Reiter von kraftvoller Körperlichkeit.

Von dem grünen Drachen ist leider nur noch der vordere Teil des Kopfes mit der roten Zunge sichtbar.

Bei der Suche nach Vorbildern für diese Szene führt der Weg ins Elsass, zur Werkstatt von 1418, von der eine Darstellung in einer Straßburger Handschrift von 1420 stammt, in der zwei Drachen auf ganz ähnliche Weise von Kaiser Ornit angegriffen werden (Abb. 740).<sup>604</sup> Die roten Schweifriemen des Ornit-Pferdes weisen im Übrigen darauf hin, dass es sich bei den sechs goldenen Punkten, die sich beim Pferd des hl. Georg auf der linken Flanke und der Innenseite seines rechten Hinterlaufs befinden, ebenfalls um Teile des Sattelzeuges handeln.<sup>605</sup> Reste eines weiteren Goldpunktes im Maul des Tieres, den auch seine Artgenossen in der Darstellung der Epiphanie tragen,<sup>606</sup> stammen wohl vom Zaumzeug.

Auch die Darstellung Rogier van der Weydens von 1432/35 (Abb. 741)<sup>607</sup> zeigt einen ähnlichen Aufbau der Szene, weswegen man davon ausgehen kann, dass der Maler des Graduales auch hier auf weitverbreitete Vorlagen zurückgreifen konnte.

---

<sup>601</sup>Turin, Museo Civico.

<sup>602</sup>Auch ein um 1420 gemalter Reiter im Hintergrund der Mitteltafel des Kreuzigungsaltars eines Mittelrheinischen Meisters trägt einen solch geteilten Brustpanzer (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und städtische Galerie, abgebildet bei **Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 123), ebenso der Hl. Julian in einem Stundenbuch um 1455 aus Nantes (Paris, BNF, Rothschild 2530, fol. 147v). Sehr ähnlich sind auch die in der Rückenmitte offenen Rüstungsplatten und die Ärmel aus überlangen, schmalen Stoffbahnen eines Wächters bei der Auferstehungsszene des Wurzacher Altars von Hans Multscher aus dem Jahr 1437 (Berlin, SMB, Gemäldegalerie).

<sup>603</sup>Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und städtische Galerie. Brinkmann/Kemperdick vermuten in dem Oberteil „eher ein wattiertes Wams, als einen Plattenharnisch.“ (**Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 94).

<sup>604</sup>Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 365, fol. 1v.

<sup>605</sup>Auf ähnliche Art ist auch eine niederländische Holzskulptur um 1400 im Germanischen Nationalmuseum gestaltet („Drachenkampf des Hl.Georg“, PL0 3199).

<sup>606</sup>Siehe Abb. 732.

<sup>607</sup>Washington, NGA, Ailsa Mellon Bruce Fund 1966.1.1.

## Auferstehung

pag. 311 (fol. CLVIIr), 18 x 14,5 cm

Ganz auf die bildbeherrschende Gestalt des Auferstandenen fokussiert, leitet eine vergleichsweise große Bildinitiale die Osterliturgie ein. Der herausragenden liturgischen Stellung des Auferstehungsfestes entsprechend, erstreckt sie sich über vier Zeilen und zeigt in einem hellrosa „R“ (*Resurrexi*) den Moment, als Christus aus dem von schlafenden Wächtern umgebenen Sarkophag steigt (Abb. 742), ein seit dem Frühmittelalter kaum verändertes Motiv.

Um das Binnenfeld möglichst ganz dafür nutzen zu können, hat der Maler den Querbalken des Initialbuchstabens auf einen kurzen, dünnen Bogen reduziert, der durch seine helle Farbe kaum auffällt. Die Binnenflächen des Buchstabenstammes sind mit insgesamt sechs anbetenden Camaieu-Engeln gefüllt (Abb. 743), hinter denen nur noch hier und da einige Blattlappen die verbleibenden Lücken füllen. Da die Binnenzeichnung nur schwach ausgeprägt ist, sind einige Details der Engel - wohl in späterer Zeit - nachgezogen worden.

Anders als die zierlichere und kleiner ins Bild gesetzte Christusfigur des Antiphonars dominiert der Auferstehende hier mit seiner großen Gestalt im Bildraum. In einem stoffreichen rosa Mantel mit hellblauem Futter, der über der Brust von einer gelben Brosche zusammengehalten wird, steht er in einem geräumigen, hellgrünen Sarkophag, der in halber Draufsicht dargestellt ist. Mit der linken Hand hält Christus die Kreuzesfahne als Zeichen seines Sieges über den Tod empor und weist zugleich auf seine blutverklebte Wunde, die durch den zum Segensgestus erhobenen rechten Arm an seiner Brust sichtbar wird. Sein von einem großen goldenen Nimbus<sup>608</sup> umgebener Kopf (Abb. 744) zeigt ein nur mit wenigen Zügen angedeutetes, nahezu farbloses Gesicht, das von braunen Haaren und einem kurzen braunen Bart umrahmt ist. Der unterschiedliche Erhaltungszustand der segnenden Hand Christi und jener, die die Fahnenstange hält, belegt, dass die schräg durch das Bildfeld laufenden Knicke im Pergament wahrscheinlich für den Farbverlust an Gesicht und Hand verantwortlich sind.

Im Unterschied zur Christusfigur in der Antiphonar-Initiale schaut der Auferstandene hier den Betrachter direkt an und hat ihm auch seinen Körper frontal zugewandt. Über einen Kopf größer als die Wächter, steht er als Triumphator über den Tod nicht mitten im Sarkophag, sondern hinter der vorderen Kante und ist mit dem rechten Bein bereits hinausgestiegen, wodurch der untere Teil des Mantels über die Kante nach außen gefallen ist. Mit seinem gestreckten Bein tritt er auf einen der drei vor dem Sarkophag schlafenden Wächter (Abb. 745), ganz ähnlich, wie beispielsweise auch in einem Antiphonar aus dem Dominikanerinnenkloster Adelhäusen (1. Hälfte 15. Jahrhundert, Abb. 746)<sup>609</sup> oder einem Salzburger Missale von 1430<sup>610</sup>. Hierfür Platzmangel verantwortlich zu machen, scheint wenig plausibel, hätte der Maler das Bein doch lediglich ein wenig

<sup>608</sup>Rote Farbreste deuten darauf hin, dass er ursprünglich als Kreuznimbus gestaltet war.

<sup>609</sup>Freiburg i.B., Augustinermuseum, siehe **Verborgene Pracht 2002**, S. 90 ff.

<sup>610</sup>Graz, UB, Cod.364. Abgebildet bei **Holter 1996**, Abb. 9.



zur Mitte zu verschieben brauchen, um eine solche „Kollision“ zu vermeiden. Der Maler benutzt hier eine weitverbreitetes Motiv aus dem 11. und 12. Jahrhundert, der Zeit der Kreuzzüge gegen den Islam, das nach Auffassung des Religionswissenschaftlers Claudio Lange als anti-islamische Propaganda zu lesen ist: das siegreiche Christentum tritt den ursprünglich mit einem muslimischen Oberlippenbart charakterisierten Wächter mit Füßen.<sup>611</sup>

Augenfälliger Beweis für diese Theorie ist das orientalische Krummschwert, das der getretene Wächter trägt. Es taucht beispielsweise in sehr ähnlicher Gestalt in der Auferstehungsszene des Wittingauer Altars<sup>612</sup> (Böhmisch, 1380/90, Abb. 747) oder leicht modifiziert in jener des Utrechter Altars auf (Abb. 748), beide Male jedoch bei einem der anderen Wächter. Da dort und in vielen weiteren Darstellungen des Motivs der Wächter auch nicht mehr von Christus getreten wird, kann man davon ausgehen, dass die Bedeutung dieser Geste nicht mehr bekannt war und lediglich die überlieferte Bildkomposition weiterverwendet wurde. Aus der „korrekten“ Darstellung im Mainzer Karmelitergraduale kann nicht geschlossen werden, dass der Maler um deren Symbolik noch wusste. Vielmehr wird er sie von einer entsprechend „korrekten“ Vorlage übernommen haben.

Von den wie üblich als Soldaten dargestellten vier Grabwächtern sind jene vor dem Sarkophag in tiefen Schlaf gesunken: einen, mit leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper, hat im Sitzen der Schlaf übermannt, zwei liegen, jeweils noch auf einen Arm aufgestützt. Der Vierte links hinter dem Sarkophag, richtet - vom Geschehen aufgeweckt - gerade seinen Oberkörper auf und hält als Gestus des Erstaunens seine linke Hand ans Ohr.

Wie in der Darstellung des Antiphonars - nur weniger auffällig - zeigt auch hier die Kleidung, dass die Wächter an den Stirnseiten des Sarkophags mit ihren einfachen, langärmeligen roten Röcken und Beckenhauben mit Brünne einfache Soldaten sind. Höhere Ränge dagegen bekleiden jener im Sitzen zusammengesunkene Soldat mit seinen zweifarbigen Beinkleidern und jener mit dem schon beim hl. Georg in der Bildinitiale zuvor besprochenen Oberteil, das auch auf der Auferstehungstafel des Wurzer Altars<sup>613</sup> (1437) von Hans Multscher vorkommt (Abb. 749).

Von den wenigen weiteren Rüstungsteilen der Soldaten - Eisenhandschuhen, Kniebuckel, metallenen Achselstücken und Eisenhüten mit runder, leicht spitz zulaufender Kalotte - sind einige im Detail dargestellt: so sind die Kniebuckel mit Riemen oder Spangen befestigt, das Krummschwert ist aus zwei verschiedenen Metallen gearbeitet und an der Brünne des aufgewachten Wächters kann man einzelne Kettenglieder oder Verzierungen erkennen. Näher charakterisiert ist auch der grünliche Stein des für die Gestalt Jesu eigentlich zu kurzen, dafür jedoch sehr tiefen Sarkophags, der mit einem Gespinst dünner, rötlicher Striche als Marmor gekennzeichnet ist.

---

<sup>611</sup>Dorothee Nolte, „Kreuzzüge: Andersgläubige Erektionen“. Berliner Tagesspiegel vom 8.2.2001.

<sup>612</sup>Prag, NM.

<sup>613</sup>Berlin, SMB, Gemäldegalerie.

Hinter der Szene steht ein dunkler Wald aus hochstämmigen Bäumen mit runden Wipfeln (Abb. 750), der mit einem besonders großen Baum links von Christus überleitet zu den bekannten grasbewachsenen, schroff aufragenden Felsen am Bildrand. Solche vor einem dunklen Hintergrund aufragenden Baumreihen gehörten zu den Standardmotiven der Buchmaler jener Zeit und finden sich beispielsweise ganz ähnlich in dem Mainzer Lektionar von 1400 (Abb. 751).<sup>614</sup>

Über der Szenerie spannt sich ein blauer Himmel, der auch hier wieder braunfleckig ist, so als ob etwas übermalt worden sei. Mit viel Phantasie kann man einen großen, nach rechts schwebenden Engel über Christus ausmachen; ein in das Blau eingeritztes quadratisches Raster und die teilweise bis auf das helle Pergament abgeriebenen Stellen lassen die Stelle jedoch im Unklaren.

Einen Hinweis zur Klärung könnte die kleine Stelle unterhalb der Kreuzesfahne liefern, wo das Raster unter der dick aufgetragenen blauen Farbe kaum noch zu sehen ist: vielleicht hat der Maler es zunächst für einen geplanten Mustergrund eingeritzt, sich dann aber umentschieden und den Hintergrund mit „modernerem“ Blau ausgemalt. Hier scheint eine Planänderung in letzter Minute - vielleicht auf Geheiß eines anderen Malers - stattgefunden zu haben.

Räumlichkeit entsteht im Bild nur durch den mächtigen, wiederum leicht „hochgeklappten“ Sarkophag, der deutlich nach innen verschattet ist. In solch fast quadratischer Breite mit dahinter sich auftürmender Felslandschaft ist er auch in einem Graduale aus Wroclaw um 1400 dargestellt,<sup>615</sup> zu dem auch im übernächsten Kapitel Parallelen gezogen werden können. Der punzierte **Außengrund** ist über die linke Seite des Initialbuchstabens ein wenig zu weit herumgeführt, so als hätte der Ausführende sich nicht klagemacht, dass der Buchstabenstamm vor dem Außengrund liegt und diesen traditionsgemäß überragt. Im Unterschied zu den übrigen Bildinitialen des Graduales ist die Auferstehung rahmenlos geblieben, was sie mit den Initialminiaturen des Antiphonars in Verbindung bringt, ohne jedoch an die dort gewonnene Emanzipation des Bildes heranzureichen.

Der Schaft des „R“s ist wie bei der Geburtsinitiale links mit einem stilisierten goldenen Lilienblütenfries besetzt, dessen Vorzeichnung mit dunkler Tinte auch hier noch deutlich zu erkennen ist. Die Blüten werden am Stängel flankiert von je einem geschwungenen dreieckigen Zacken, was zwischen den Blüten zu etwas unregelmäßigen, negativen Dreipassformen führt. Bereits Vaassen hat darauf hingewiesen, dass ein identischer Fries auch im Mittelstück des Chorhauptgewölbes der Mainzer Karmeliterkirche entlang der Rippen und Schildbögen verläuft (Abb. 752).<sup>616</sup> Er findet sich jedoch schon fast ein Jahrhundert zuvor im Liber Viaticus (um 1360) bei der Darstellung der Geburt Jesu (Abb. 753),<sup>617</sup> wodurch man annehmen darf, dass es sich um ein gängiges Schmuckmotiv handelte.

---

<sup>614</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 13v.

<sup>615</sup>Wroclaw, UB, B 1714. Abgebildet bei **Kloß 1942**<sup>2</sup>, S. 18.

<sup>616</sup>**Vaassen 1973**, Sp. 1151, Anm. 71. Siehe hierzu auch S. 229.

<sup>617</sup>Prag, NM, Cod.XIII.A.12, fol. 83v.

In den von den drei Abläufen des Initialbuchstabens ausgehenden **Ranken** (Abb. 754) entrollen auch hier wieder zwei Figuren ihre Spruchbänder: in der oberen rechten Ecke verkündet *Paul(us): xps resurgens et mortuus. Ad romanos sexto*: „Christus ist von den Toten auferstanden. Römerbrief 6[,4]“ und am Fußsteg verkündet der in ein goldenes Gewand gekleidete David: *[sur]ge domine in requiem tuam. Ps cxxxi*: „Erhebe dich, Herr, komm an den Ort Deiner Ruhe. Psalm 131[,8]“. Im Unterschied zu den relativ ähnlichen Prophetengestalten des ersten Gesichtstypus charakterisiert der Maler hier zwei unterschiedliche Männer: Paulus mit Bart und Judenhut als älteren Mann und den blonden, bartlosen David als deutlich jüngeren.

In der Ranke neben David sitzt ein schlanker grüner Vogel mit roten Beinen, rotem Schnabel und dunklen Flügelspitzen (Abb. 755). Damit könnte ein Grünspecht gemeint sein - dem allerdings die rote Haube fehlte -, dessen Klopfen für den Teufel steht, der Menschen sucht, die innerlich hohl sind.<sup>618</sup> Es könnte sich aber auch um einen Papagei handeln, der nicht nur ein geläufiges Mariensymbol war sondern auch negativ gedeutet wurde.<sup>619</sup> Diese dekorativen Tiere kommen beispielsweise in einem böhmischen Missale von 1415 (Abb. 756)<sup>620</sup> oder - ebenfalls etwas schlanker - in einer Prager Bibel von 1443 (Abb. 757) vor.<sup>621</sup> Vielleicht war auch ein Wellensittich das Vorbild dieses Vogels, der u.a. durch Zeichnungen wie diese von Giovannino de Grassi gegen Ende des 14. Jahrhunderts bekannt war (Abb. 758).<sup>622</sup>

Neben dem Vogel sitzt ein leicht golden schimmernder, grimmig dreinblickender Wilder Mann mit Affengesicht auf einem Rankenzweig, an dem ein dreifaltiges Erdbeerblatt mit dazugehöriger Blüte wächst.

Ein sich putzender Falke in der Seitenstegranke (Abb. 759) repräsentiert höfische Lebensart, seine Körperhaltung erinnert gleichzeitig jedoch deutlich an den Pelikan, der sich als Christussymbol die Brust aufreißt.

---

<sup>618</sup> **Schönberger 2001**, S. 101.

<sup>619</sup> Da er nie versteht, was er sagt, galt der Papagei als Symbol für die Eitelkeit des Menschen, der unsinnigen Moden nachläuft, anstatt sich seinem Gott zuzuwenden (**Büttner/Gottdang**, S. 132).

<sup>620</sup> Zittau, Ms.A.VII, fol. 19v.

<sup>621</sup> Wien, ONB, Cod. 1181, fol. 402v.

<sup>622</sup> Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", Cassaf.1.21, fol. 13v.

## Christi Himmelfahrt

pag. 356, 16 x 13,5 cm

Die Szene mit der Himmelfahrt Christi stammt von einem anderen Maler - dem nach dieser Initiale benannten Himmelfahrtsmaler - der in kräftigeren Farben und vitalerem Duktus den Introitus zum Himmelfahrtstag (*Viri galilei*) mit einer großen, über vier Notensysteme reichenden Bildinitiale einleitet (Abb. 760). Die Darstellung zeigt jenen Moment, in dem Christus gerade in den Wolken entschwindet, aus denen nur noch der untere Teil seiner Gestalt hervorschaut.

Die schmucklosen breiten Schäfte des goldenen Initialbuchstabens sind rot eingefasst; dort, wo der linke über den Außengrund zum Seitensteg führt, ist er mit kleinen roten krabbenähnlichen Häkchen besetzt. Das Gold ist brüchig und stellenweise von dem darunter befindlichen Kreidegrund abgeblättert (Abb. 761). Aus zahlreichen kleinen Fältelungen kann man schließen, dass es sich hier wie bei den Heiligenscheinen um Blattgold handelt, das weder besonders geschickt aufgetragen, noch anschließend fachmännisch poliert und anscheinend auch nur mit unzureichendem Klebemittel fixiert wurde.

Das blaue Binnenfeld wird beherrscht von der Gruppe der Zwölf Apostel und Maria, die kreisförmig um einen kleinen, grünen Hügel knien und mit betend erhobenen Händen und weit in den Nacken gelegten Köpfen zu Christus emporschauen, der bis auf seine kräftigen Füße und den Saum seines grauen Gewandes in einem mehrfarbigen Wolkenband entschwinden ist. Zwei braune Fußabdrücke bezeichnen auch hier auf dem Berg wie üblich den Ort, auf dem er gestanden hat.<sup>623</sup> Zu beiden Seiten Jesu begleiten die Halbfiguren kleiner, blonder Kinderengel seine Auffahrt in den Himmel. Sie stehen dicht nebeneinander in zwei Dreiergruppen, umgeben von leeren Schriftbändern. Mit ihren farbenfrohen grün-gelben und pinkfarbenen<sup>624</sup> Flügeln, die hoch nach oben stehen, überdecken sie teilweise das Wolkenband.

Im hochgeklappten Flächenraum schaut der Betrachter einerseits von oben auf den Hügel und die Mehrzahl der Apostel, die andererseits jedoch fast auf seiner Augenhöhe knien. In einfachen, zum Teil gegürteten Gewändern, die mit wenigen groben schwarzen Strichen in Falten gelegt sind, blicken sie mit offenem Mund nach oben, wodurch ihr ehrfürchtiges Staunen lebendig zum Ausdruck kommt.

Auch der Himmelfahrtsmaler arbeitet mit festen Gesichtstypen, was besonders bei jenem Apostel links im weißen Gewand auffällt, der wie ein Zwilling dem übernächsten darüber im grauen Gewand gleicht.

Maria reiht sich in dieser Bildinitiale in die Apostelschar ein und wird bis auf zwei lange, zopfartig geflochtene blonde Haarsträhnen nicht weiter hervorgehoben; der Maler verwendet für ihr Kleid den gleichen Blauton, mit dem er auch die Szene hinterlegt.

---

<sup>623</sup> Als Quelle für das Fußspurenmotiv gilt Sacharja 14,4: „Seine Füße werden an jenem Tag auf dem Ölberg stehen.“

<sup>624</sup> Dieser auch bei den Ranken wiederkehrende Farbton wird aus Zinnober und Bleiweiß gemischt.

Besondere Beachtung verdient die außerordentliche Körperhaltung der beiden Apostelfiguren direkt vor und hinter dem Auffahrtsberg.

In geradezu expressionistisch kühner perspektivischer Verkürzung ist der in den Nacken gelegte Kopf des hinteren Apostels im roten Gewand dargestellt (Abb. 762), der den Blick des Betrachters gemeinsam mit dem der übrigen Apostel und Marias suggestiv nach oben lenkt zur entschwebenden Gestalt Christi. Sogar seine Zähne sind sichtbar sowie einige helle Falten an der Kehle. Seine Nase gibt den Blick frei in seine Nasenlöcher und nur ihre Spitze ragt noch über die Gesichtskontur hinaus, die allerdings teilweise vom Gold des Heiligenscheins überlagert ist.

Die Ähnlichkeit mit dem Apostel auf einer kleinen Glasscheibe (Abb. 763), die wahrscheinlich zu einem Zyklus von Kabinettscheiben gehört,<sup>625</sup> auf denen Szenen aus dem Leben Christi dargestellt waren, hat Gast dazu veranlasst, beide Darstellungen dem gleichen künstlerischen Umfeld zuzuordnen.<sup>626</sup> Dies ist nur bedingt nachvollziehbar, da die fleischig wirkenden Gesichter auf der Glasscheibe mit ihren breiten, runden Nasen und großen Ohren weder jenen des Himmelfahrtsmalers noch den übrigen in den Chorbüchern dargestellten verwandt erscheinen, selbst wenn man die andersartige Stilistik von Glasgemälden berücksichtigt. Auch wählt der Maler der Bildinitiale eine noch drastischere Verkürzung: den Abschluss des Gesichtsfeldes bilden jetzt die Augen und von der Stirn ist - anders, als auf der Glasscheibe - nichts mehr zu sehen.

Noch verkürzter ist die Darstellung eines Apostelgesichtes in der Himmelfahrtsszene des rund 30 Jahre zuvor entstandenen Utrechter Altars (Abb. 764): hier sind für den Betrachter sogar die Augen hinter den markanten Wangenknochen verschwunden und das Gesicht des Apostels wirkt neben den wohlgestalteten übrigen geradezu wie ein Torso. Das Motiv kündigt sich schon einige Jahrzehnte früher im Liber Viaticus an (Abb. 765 und 766), wo die Rankenfigur eines Propheten auf dem Fußsteg hinaufschaut zum entschwebenden Christus in der Himmelfahrtsinitiale und dafür den Kopf bereits deutlich sichtbar in den Nacken legt.<sup>627</sup>

Noch akrobatischer, wenngleich weniger spektakulär anzusehen, ist die Rückenfigur des rechts von Maria knienden Johannes (Abb. 767), der seinen Kopf so weit in den Nacken gelegt hat, dass der Betrachter frontal in sein nun auf dem Kopf stehendes Gesicht blickt. Diese Darstellungsweise ist ebenfalls nicht singulär, wie zwei ganz ähnliche Rückenfiguren in der Heidelberger Pessach Haggada (Abb. 768 und 769)<sup>628</sup> belegen. Auch in dem bereits erwähnten Lektionar aus Mainz (Abb. 770) findet sich eine ähnliche Figur in der Szene des letzten Abendmahls, wenngleich Judas hier sein Gesicht weit weniger zum Empfang des von Christus gereichten Brotes erheben muss.<sup>629</sup>

---

<sup>625</sup>Abgebildet in **Darmstadt 1967**, Abb 98 und 99.

<sup>626</sup>**Gast 2000**, S. 535. Wie Gast bemerkt, sind die beiden noch erhaltenen Scheiben auf Nahsicht angelegt, weshalb es sich hier um die Reste einer Kreuzgangverglasung handeln könne, die eventuell sogar aus einem Mainzer Kloster stammt (Ebenda). Zur näheren Erläuterung der Zusammenhänge siehe S. 232.

<sup>627</sup>Prag, NM, Cod.XIII.A.12.

<sup>628</sup>Darmstadt, ULB, Cod. or 8 fol. 48v.

<sup>629</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 6r.

Wie diese Beispiele zeigen, waren beide Darstellungsweisen im Mainzer Raum und darüber hinaus verbreitet und eignen sich kaum als Kriterium für die Bestimmung der künstlerischen Herkunft der Werke.

Goldene Farbreste und der Abdruck der ehemaligen Konturlinien auf den Spruchbändern zeigen, dass die beiden Apostel neben jenem hinteren ursprünglich größere Heiligenscheine hatten, die der Maler wahrscheinlich verkleinert hat, um die Bergszene deutlicher von der Himmelszone zu trennen.

Das Blau des Bildhintergrundes färbt auch den Außengrund, der von einem mauvefarbenen Rahmen eingefasst wird. Der Maler versucht, diesem Plastizität zu verleihen, indem er mit einem dünnen weißen Strich Licht aufsetzt und ihn nach innen mit einem etwas breiteren roten Strich verschattet. Da er jedoch alle vier Seiten des Rahmens gleich behandelt, verringert er die gewünschte Wirkung.

Ohne Anbindung an die Initiale verlaufen auf drei Seiten des Schriftspiegels zum Teil üppige Ranken mit zahlreichen Figuren. Auf zwei Seiten drehen sie sich um goldene Stäbe (Abb. 771): am Kopfsteg in Anlehnung an die Musterbuch-Vorbilder als Endlosblatt mit Punktrippe und alternierendem Farbakkord Blau-Mauve; am Fußsteg greifen die breiteren, fleischigen Blätter der Seitenstegranke weiter aus und enden am Bund in einer ähnlichen Blüte, wie in den GMB-Ranken des Antiphonars, allerdings mit verdoppelter Blütenblattzahl. Der Seitensteg wird in der ganzen Breite von einer hellgrünen, intermittierenden Ranke bewachsen, deren große, rundgelappte Blätter an den Spitzen vor- und zurückgreifen und eine gelbe Punktrippe auf der hellgrünen Seite tragen, sowie eine weiße auf der ins Mauve umschlagenden. Sie windet sich nicht „schwerfällig und mühsam“ hinauf, wie Güse dies beschreibt,<sup>630</sup> sondern wirkt lediglich durch ihre Fülle unübersichtlich.

Dort, wo der Ranke Blätter entwachsen, wird sie von goldenen, vierblättrigen Blüten umfasst, deren viertes Blatt hinter dem Rankenstiel unsichtbar bleibt. Am Ende der intermittierenden Rankenzweige sitzen üppige Blüten, die ebenfalls aus Rankenlaub gebildet sind. Vier noch prächtigere Blüten,<sup>631</sup> für die zusätzlich Rot und Gelb verwendet wurde, bereiten den Grund für zwei böhmisch anmutende Propheten und einen betenden Mönch.

Die imposanten Propheten<sup>632</sup> mit königlichen, hermelingefütterten Mänteln und unterschiedlicher Kopfbedeckung entrollen lange, unbeschriftet gebliebene Spruchbänder, die sich mit lebendigem Schwung um Rankenstäbe winden, welche hinter den Spruchbändern ihren Ausgang nehmen. Die stämmige Gestalt des oberen Propheten erhebt sich als Halbfigur aus zwei sich blütenähnlich entfaltenden, hellgrün-goldenen Blättern (Abb. 772) und zeigt mit der rechten Hand auf sein Spruchband, das er in der linken hält.<sup>633</sup> Er trägt einen dichten, blonden Vollbart, der seinen Kopf zusammen mit den kinnlangen Haaren ebenso mächtig erscheinen lässt

---

<sup>630</sup> Güse 1943, S. 147.

<sup>631</sup> Von jener unter dem Propheten am Fußsteg sind nur noch Reste erkennbar.

<sup>632</sup> Es könnte sich um Jesaias und den mit der Ordensgeschichte eng verbundenen Elias handeln, die beide der Legende nach ebenfalls in den Himmel aufgefahren sind.

<sup>633</sup> Auch mit dem überlangen, abgespreizten kleinen Finger der linken Hand verweist er auf das Spruchband.

wie jenen des beleibten, aber bartlosen Propheten in der unteren Blattecke, der einen breiten Pelzkragen trägt.<sup>634</sup>

Sie haben ihre Wurzeln in den zahlreichen, sich ebenfalls als Halbfiguren aus Blüten erhebenden Propheten im Rankenschmuck böhmischer Handschriften, wie dem Liber Viaticus (Abb. 773) - besonders ähnlich auf fol. 83v (Abb. 774) -, auf die wohl auch die verwandten Figuren eines Breviers aus dem 15. Jahrhundert aus Kientzheim im Elsass zurückgehen (Abb. 775).<sup>635</sup>

Der Himmelfahrtszene am nächsten kniet ein Mönch in weißer, gegürteter Tunika und dunkelgrauem<sup>636</sup> Mantel mit Kapuze, wie ihn die Dominikaner tragen (Abb. 776). Mit einem Rosenkranz in den Händen vereinigt er sich sozusagen im Gebet mit Maria und den Aposteln. Die privilegierte Stelle, die er einnimmt, wird zusätzlich hervorgehoben durch eine jener phantasiereichen bunten Blüten des Schreibers, auf der er kniet, sowie durch die beiden umgebenden Blätter, die als einzige mit Augen ausgezeichnet sind. Die Darstellung eines Dominikanerfraters in einem Karmelitergraduale ist ungewöhnlich und eine zufriedenstellende Erklärung für diese Kuriosität schwierig: am wahrscheinlichsten ist die Möglichkeit, dass sie von einem Berufsmaler stammt, der die Angehörigen von Bettelorden pauschal mit dieser Gewandung darstellte. Dazu würden die ebenfalls fälschlich dargestellten Myrte-Blüten unter dem Mönch passen, die als Symbol der Fruchtbarkeit, Keuschheit, Reinheit und Jungfräulichkeit nicht der Himmelfahrt Christi zugeordnet werden können.

Dagegen kann die Annahme, dass das Graduale ursprünglich für ein Dominikanerkloster hergestellt worden sein könnte und durch ungewöhnliche Umstände seinen Weg ins Karmeliterkloster gefunden hat, zwar nicht mit Bestimmtheit ausgeschlossen werden, da leider das Sanktorale fehlt, an dem sich durch die ordensspezifischen Heiligenfeste leicht die Herkunft einer Handschrift erkennen ließe. Sie ist im Grunde jedoch kaum denkbar, da man solche Chorbücher wegen des geheiligten Gebrauchs in der Messliturgie auch dann noch, wenn sie nicht mehr benutzt wurden, als ehrwürdigen Schatz hütete.

Noch kühner erscheint zunächst der Gedanke, dass es sich beim Himmelfahrtsmaler um einen Dominikaner handeln könnte, der hier sein Bildnis gemalt hat, wofür seine individuellen Gesichtszüge sprächen, die weder den Gesichtern in der Bildinitiale, noch jenen der beiden anderen Randfiguren ähneln. Wie im Kapitel über die Klosterwerkstatt dargelegt werden wird, läge die Tätigkeit eines Malers aus einem fremden Orden zwar durchaus im Bereich des Möglichen; allerdings wäre es äußerst ungewöhnlich für die Zeit, dass ein Maler<sup>637</sup> sich kniend und betend neben einer solchen Initiale verewigte.

---

<sup>634</sup>In ihrer unterschiedlichen Charakterisierung erinnern die beiden an die Rankenfiguren Paulus und David von der vorangegangenen Bildinitiale.

<sup>635</sup>St. Dié, Bibliothèque Municipale, Ms 58.

<sup>636</sup>Der Farbton sieht so aus, als sei hierfür Ruß mit Bleiweiß vermischt worden, weshalb der sicherlich angestrebte Schwarzton heller geworden ist.

<sup>637</sup>Dies wäre eher der Ort für eine Stifterdarstellung, aber auch diese Interpretation führt nicht weiter.

Unter dem Mönch sitzt ein grauer Vogel mit gelb-roten Flügelenden und roter Stirn und Brust, wohl ein Stieglitz, der mit Disteln und Dornen in Verbindung gebracht wurde und als Symbol der Passion und Erlösung Christi galt.

Darunter jagt ein rennender Wilder Mann mit einem Bogen und einem länglichen, nach vorne breiter werdenden Geschoß ein davonspringendes Eichhörnchen (Abb. 777), das wegen seines roten Fells als Sinnbild des Bösen und Begleiter des Teufels galt.<sup>638</sup>

Leider ist auch dieses Blatt stärker beschädigt und beschnitten: neben dem abgeplatzten Gold ist vielerorts die Farbe abgerieben, wodurch der schon durch die Farb- und Formvielfalt hervorgerufene unruhige Eindruck noch verstärkt wird. Bereits Güse hat erkannt, dass alles „gröber und oberflächlicher gestaltet“<sup>639</sup> ist, womit sie unter anderem wahrscheinlich auch die auf das Notwendigste beschränkten Schattierungen des Dargestellten meinte, die der Maler jedoch so geschickt einzusetzen vermochte, dass hierfür vielleicht eher Eile die Ursache war, als Unvermögen.

Die Farbpalette des Malers wirkt durch die zusätzliche Verwendung von Zinnober, das aufgehellt fast pink erscheint, sowie ein bläuliches Hellgrün, gegenüber den anderen Bildinitialen des Graduales deutlich bunter, was dadurch, dass die Farben weniger milchig sind, noch verstärkt wird.

Der Malduktus ist oft grob und im Farbauftrag flüchtig, bei den Propheten dagegen wirkungsvoll eingesetzt, so dass die Initiale einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt: kühn und phantasie reich im Stil und teilweise nachlässig beziehungsweise wenig gekonnt in der Ausführung.

---

<sup>638</sup> Hartmann 1996, Stichwort Eichhörnchen.

<sup>639</sup> Güse 1943, S. 147.



## Ausgießung des Hl. Geistes und Dreifaltigkeit

pag. 363 (fol. CLXXXIIIr), 14/14,5 x 12/12,5 cm

Die dreizeilige Bildinitialie zu Beginn der Antiphon *Spiritus domini* gewinnt durch die ungewöhnliche Kombination der dargestellten Szenen einen eigenen Reiz. Sie ist durch den breiten hellblauen Mittelbalken des „S“ in drei Zonen aufgeteilt und zeigt im unteren Bildfeld die Versammlung Marias und der Apostel und im oberen Christus mit Gottvater auf einer Thronbank (Abb. 778). Zwischen den beiden Szenen des ansonsten auf dünne Leisten reduzierten Initialbuchstabens, schwebt die weiße Taube als Personifizierung des Hl. Geistes hinab und „ergießt“ sich in Form von Blutbahnen auf die Versammelten, in Abwandlung der in der Apostelgeschichte geschilderten „Zungen von Feuer“.<sup>640</sup> Hier hatte der Maler wohl das naheliegende Bild des Pelikans vor Augen, der mit seinem aus der Brust strömenden Blut seine Jungen nährt und so den Opfertod Christi symbolisiert.

Maria und die Apostel haben sich in einem Innenraum („Obergemach“)<sup>641</sup> versammelt, der hier durch den beschriebenen rautenförmig gekachelten Fußboden angedeutet ist. Nach alter Bildtradition sitzt Maria frontal im Mittelpunkt der Jünger, wodurch das Ereignis zusätzlich den Charakter eines Marienfestes bekommt. Sie trägt über einem kaum sichtbaren hellrosa Unterkleid einen blauen Mantel und ein weißes Tuch über dem Kopf. Zu ihrer Linken sitzt der bartlose Johannes, zu ihrer Rechten der als einziger tonsierte Petrus. Zwischen diesem und Maria könnte eventuell Paulus sitzen, der durch einen roten Mantel mit Schließe hervorgehoben ist, welcher mit dem roten Futter von Petrus' Mantel korrespondiert.

Die im Dreiviertelprofil dargestellten Apostel scharen sich zu beiden Seiten dicht um die Gottesmutter; wobei die verbleibende Bildfläche so gering ist, dass von den in zweiter und dritter Reihe sitzenden Jüngern teilweise nur noch ein Gesichtsausschnitt sichtbar ist. Die meisten Apostel blicken andächtig mit gefalteten Händen hinauf zur Taube. Ihre dem ersten Gesichtstypus entsprechenden Gesichter unterscheiden sich nur durch verschiedenfarbige und unterschiedlich lange Haare und Bärte, die in bewegten Strähnen fallen und die Apostel so erregt erscheinen lassen. Bis auf den Apostel vorne rechts tragen alle übrigen in der ersten Reihe die beschriebenen weiten Mäntel in den Farben Grün, Rosa, Weiß und teilweise auch den Blauton von Marias Mantel als Mantelfutter oder Unterkleid.

Bei der Suche nach Vergleichsbeispielen für diesen weitverbreiteten Bildtypus fand sich wiederum wie bei der Auferstehungsinitialie eine Parallele in dem böhmischen Graduale um 1400 aus Wroclaw (Abb. 779).<sup>642</sup> Auch dort zeigt der auf eine dünne Leiste reduzierte Buchstabe die Gruppierung der in weite Mäntel gehüllten Apostel in der gleichen Bildebene um Maria, die mit gefalteten Händen und Schleier wiederum als einzige frontal dargestellt ist, allerdings mit Johannes zu ihrer

<sup>640</sup>Apostelgeschichte 2,3.

<sup>641</sup>Apostelgeschichte 1,13-14 und 2,3.

<sup>642</sup>Wroclaw, UB, B 1714, abgebildet bei **Kloß 1942**<sup>2</sup>, S. 20.

Rechten. Wie eine weitere Darstellung dieser gedrängten, zweireihigen Anordnung der Apostel, ein aus dem Pariser Raum stammendes Stundenbuch von 1405/10 (Abb. 780),<sup>643</sup> macht sie zugleich aber auch deutlich, dass die Maler dieser beiden Vergleichsbeispiele versucht haben, die Apostelschar differenzierter und bewegter zu charakterisieren, wenngleich auch sie die gleichen Kopftypen mehrfach darstellen. Hiergegen wirken die fast identischen Gesichter und gleichen Körperhaltungen in der Bildinitialie des Graduales stereotyp und uninspiriert; den Eindruck bestätigt auch die einzige vom Maler variierte Handhaltung des Apostels am linken Bildrand, der mit seinem linken Zeigefinger ins Leere weist, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass hier eine Vorlage ohne die notwendige Anpassung kopiert worden ist.<sup>644</sup>

Andererseits verleiht die Gleichbehandlung der Apostel der Szene eine gewisse Statik und Ruhe, wie sie wohl auch der Maler der Geburtsszene im bereits erwähnten Graduale aus Zittau von 1435 angestrebt hat (Abb. 781), der in einer ähnlichen Bildkomposition - diesmal mit Johannes als zweitem von rechts - ebenfalls für alle Apostel den gleichen Gesichtstypus gewählt hat, diesen allerdings durch unterschiedliche Inkarnatsfarben und teilweise aufgesetzte Kapuzen vor monotoner Gleichförmigkeit bewahrte.<sup>645</sup>

Mit der Gleichbehandlung der Apostel wollte der Maler vielleicht auch zum Ausdruck bringen, dass das eigentliche Augenmerk der Szene auf der Ausgießung des Hl. Geistes ruhen sollte, dem er seine besondere Aufmerksamkeit schenkt (Abb. 782): im Unterschied zu allen hier genannten Vergleichsbeispielen vollzieht sich das Wunder nicht in Form von goldenen Strahlen, sondern durch die beschriebenen, blutigen Feuerzungen, die von solcher Allmacht sind, dass sie sogar noch den Bildhintergrund feuerrot färben.

Die von Güse angeführte „kompositionelle und stilistische Verwandtschaft“ mit der Pfingstszene in der Mainzer Karmeliterkirche (Abb. 783), deren Unterschiede sie mit „Verschiedenheit im Temperament“ erklärt,<sup>646</sup> soll hier nicht weiter diskutiert werden, da zum einen durch die unterschiedliche Position des Johannes und die von der Mitte abgewandten Köpfe einiger Apostel die kompositionelle Verwandtschaft weit weniger groß ist und zum anderen der Erhaltungszustand der Wandmalerei kaum vergleichende stilistische Schlüsse erlaubt, was später noch ausführlicher erläutert werden soll.

Das obere Bildfeld zeigt den aus der Psalterillustration stammenden Typus von Gottvater und Christus, die auf einer steinernen Thronbank sitzen (Abb. 784) und gewöhnlich begleitet werden von der über ihnen fliegenden Taube, die hier jedoch bereits heruntergeschwebt ist. Die Gesichter entsprechen wiederum dem ersten Typus. Den Altersunterschied der beiden

---

<sup>643</sup>London, BL, Yates Thompson 37, fol. 122 (o.A.).

<sup>644</sup>Der Maler hätte lediglich die andere Hand des Apostel zur zeigenden machen müssen und ihn so auf die Trinität verweisen lassen können.

<sup>645</sup>Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms.A.V, fol. 116r. Im Unterschied zu den meisten Darstellungen dieser Art findet der Maler eine originelle Lösung für die ansonsten ungeklärte Sitzposition der Gruppe: er plaziert ihre vordere Reihe auf einer freischwebend vor den Initialbuchstaben und sogar noch vor den Rahmen postierten Bank mit hölzerner Bodenplatte.

<sup>646</sup>Güse 1943, S. 169.

Männer zeigt der Maler durch langes, weißes Haupt- und Barthaar für Gottvater und kürzere braune Haare für Christus. Beide sitzen einander zugewandt, eng verbunden durch gleichfarbige Kleidung und gemeinsame Tätigkeit: sie tragen über blauen Gewändern hellrosa Mäntel, die sich von ihren Schößen abwärts zu einem einzigen Kleidungsstück zu verbinden scheinen, und weisen mit einer Hand auf den Text eines größeren Buches mit Langriemenschließen, das geöffnet auf ihrer beider Schoß ruht.

Es fällt auf, dass sie nicht in der Mitte der Thronbank sitzen, sondern direkt über der Taube, die leicht links von der Mitte des Buchstabens schwebt. Ob hierdurch bewusst die Bedeutung der beiden Apostel zur rechten Marias, Paulus und Petrus, hervorgehoben, oder der sonst zu stark die Mitte betonende Bildaufbau aufgelockert werden sollte oder ob es sich ganz einfach um kleine Ungenauigkeiten handelt, scheint zunächst schwer zu sagen. Zieht man jedoch in Betracht, dass auch die Thronbank sich leicht nach rechts neigt, vorne links ihre Blendarkaden vergessen worden sind und auch der Initialbuchstabe in sich schief ist und nach links verschoben in seinem Rahmen sitzt, kann man der Anordnung der Figuren wohl keinen tieferen Sinn unterstellen. Der Maler hält hier an der überkommenen, flächengebundenen Komposition mit gedrängter Figurenanordnung fest, die durch die Begrenztheit des Binnenfeldes geprägt ist

Während also sein Raumverständnis noch mehrheitlich im Zweidimensionalen verhaftet bleibt, experimentiert der Maler jedoch mit neuen Lichteffekten: die dunklere Stelle an der Rückenlehne der Thronbank, zwischen Christus und Gottvater sowie rechts von letzterem könnte die Andeutung eines Schlagschattens<sup>647</sup> sein: das demnach schräg von vorne kommende Licht ließe gleichzeitig auch den vorderen Teil der Sitzfläche weiß aufleuchten.

Der Typus der hier gezeigten Trinitätsdarstellung stammt aus der Pariser Buchmalerei Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. 785),<sup>648</sup> wo Jesus und Gottvater jedoch meist noch mit den Attributen Kreuz und Weltkugel ausgestattet sind.<sup>649</sup>

Die Szene ist hinterlegt mit einem milchigen roten Grund, der wie das untere Bildfeld der ersten Bildinitiale mit einer Doppellinie eingefasst ist und die gleichen länglichen Ähren zeigt, die heute meist weiß erscheinen, ursprünglich aber wohl mit Gold nachgezogen waren. Ganz ähnlich ist auch der Außengrund der Initiale gestaltet, dem ein heller Mauve-Ton zugrunde liegt. Dieser ist eingefasst von einem einfachen grünen Rahmen, der in jeder Ecke einmal nach außen einen Kreis beschreibt, der in der rechten oberen Ecke aus Platzmangel kleiner geraten ist. Während rechts noch ein Stück Bildfeld zwischen Rahmen und Buchstabe zum Vorschein kommt, stoßen die beiden links aneinander, wahrscheinlich, damit der Rahmen links mit dem Textspiegel abschließt.

Der Buchstabe läuft unten in einer roten Blüte aus, von der eine kurze Ranke neben der Bildinitiale aufsteigt. Die Fußranke, die sich um einen

---

<sup>647</sup> Dieses Phänomen ist im deutschsprachigen Raum erstmals 1432 nachzuweisen und war auch in den Niederlanden, woher es wohl stammt, in den 1430er Jahren noch eine Neuheit. Vergl. **Brinkmann/Kemperdick 2002**, S. 106.

<sup>648</sup> Siehe **König 1982**, S. 217.

<sup>649</sup> Eine ähnliche Darstellung findet sich in einer Handschrift des Jouvenel-Meisters (Paris, BNF, lat.4915, fol. 21).

goldenen Stab dreht, entspringt einer großen Blüte, in der der Prophet Joel mit Judenhut sitzt und ein Spruchband mit einem Zitat aus seiner Prophezeiung entrollt (Abb. 786): *Effunda(m) de spiritu meo super omnem carnem. Joelis. II<sup>o</sup>*: „danach aber wird es geschehen, dass ich meinen Geist ausgieße über alles Fleisch“ (Joel 2,28). Über dem Rankenstab hängt kopfüber an einem Bein ein Wilder Mann oder ein großes braunes Tier und am unteren Rand des Blattes beißt, gerade noch erkennbar, ein hinterhältiger Fuchs einen prächtigen schwarzen Hahn (Abb. 787).

Der Ursprung der Seitenstegranke, die in freien großen Wellen schwingt, ist durch die Abnutzung der Blattecke nicht mehr erkennbar. Hier tummeln sich fruchtbare, die Botschaft des Hl. Geistes über alle Völker verbreitende Hasen (Abb. 788), ein teuflischer Affe (Abb. 789), der von nun an mit einem weißem Halsband gebändigt ist und darüber ein weiterer, stark beschnittener Tierkopf (Hund?), sowie eine kleine schwarze Ratte.

Solche Drölerien hatten ihren festen Platz in liturgischen Büchern: auch in der Darstellung des Pfingstwunders im Wolfgang-Missale tummeln sich Hasen und ein Affe in den Ranken<sup>650</sup> und einen hahnfressenden Fuchs sieht man auf dem Blatt mit der Himmelfahrt Christi in einem Graduale aus dem Kölner Dominikanerinnenkloster von 1360.<sup>651</sup>

Wie bei der ersten Bildinitialie kombiniert der Maler auch hier zwei Szenen miteinander, nicht nur aus dem Bedürfnis heraus, auch das obere Bildfeld figürlich zu füllen. Denn die beiden Motive lassen sich ikonographisch durchaus sinnvoll in Bezug zueinander setzen. Es war allerdings nicht möglich, ein Vorbild hierfür zu finden.

---

<sup>650</sup>Stift Rein/Steiermark, Cod.Run.206, fol. LXXVIIIv, abgebildet bei **Sieveking 1986**, Abb. II.

<sup>651</sup>Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Hs. 150, fol. 115v, abgebildet in **Köln 1998**, S. 447, Abb. 90.

## Tricephalus

pag. 379 (fol. CXCIr), 13 x 13 cm

Der Beginn des Dreifaltigkeitssonntags („Benedicta sic sancta“) ist mit einer ikonographisch interessanten, dreizeiligen Tricephalus-Darstellung ausgezeichnet (Abb. 790). Sie zeigt in einem roten „B“ einen dreigesichtigen Christus mit Weltkugel und Buch auf einem Thron, über dem noch einmal Vater, Sohn und Hl. Geist als klassische symbolische Verkörperung der Dreifaltigkeit schweben. Die Szene ist von einem grün gerahmten Bildfeld mit blauem Grund hinterlegt, der im Binnenfeld der Initiale frühere Bildteile überdeckt, was auf nachträgliche Änderungen in der Bildkonzeption hinweist.

Dargestellt ist ein junger, bärtiger Christus mit goldenem Heiligenschein, der ein graues Gewand und einen rosafarbenen, grün gefütterten Mantel trägt.

Die Faltengebung des hellen Mantels ist hauptsächlich durch Silberstiftlinien charakterisiert, die wie eine durchscheinende Unterzeichnung wirken. Nur ganz schwach sind einzelne Falten mit einem etwas dunkleren Farbton verschattet. Malerisch dagegen ist die Verschattung des grünen Mantelfutters unter dem erhobenen rechten Arm Christi; vom nur noch schwach erkennbaren, gelben Saum wird es nach innen kontinuierlich dunkler.

Trotz der etwas flüchtigen, skizzenhaft wirkenden Ausführung gelingt es dem Maler, dem Mantel Fülle zu verleihen, die im Vergleich zu jenen Marias und der Apostel in der vorangegangenen Bildinitiale plastischer und durch die großen Faltenzüge auch monumentaler wirkt. Während sich dort die weichen Stoffe um die schlanken Körper schmiegen, haftet dem Mantel Christi schon etwas von jener Volumen schaffenden Sperrigkeit an, in der die Gewänder durch die beginnenden Knickfalten zu erstarren beginnen. Die Unterschiede sind allerdings nicht so groß, dass sie auf einen anderen Maler hindeuten. Die andersartige Gewandauffassung lässt sich aus einem Vorbild für die Tricephalus-Darstellung herleiten, in dem die Formensprache der antiken Autorenbilder noch lebendig war, die die Christusfigur prägt.

Auch das wie auf keiner anderen der Bildinitialen des Graduales bis hinab zur Taille sichtbare Gewand, das sich über dem Oberkörper wölbt und wohl durch einen vom Buch verdeckten Gürtel am Bauch gerafft ist, gewinnt durch malerische Verschattung Plastizität.

Auf dem Schoß Christi liegt - mit seinem roten<sup>652</sup> Einband farblich abgesetzt vom grünen Mantelfutter - das aufgeschlagene Buch mit angedeutetem Schriftspiegel, auf dessen rechte Seite Christus mit zwei ausgestreckten Fingern seiner linken Hand deutet und sie dabei zu berühren scheint. Zu der diesmal hellbraunen (hölzernen?) Thronbank führen zwei flache Stufen, die niedrige Rückenlehne und die Seitenwangen werden durch über den Ecken der Sitzfläche aufragende Fialen verbunden und nach vorne abgeschlossen. Thronsockel und Rückenlehne sind mit flachen Rundbogennischen verziert. Die Seitenlehnen haben

---

<sup>652</sup>Die rote Farbe ist stark abgerieben, dürfte aber im Farbton dem des „B“ entsprechen haben.

oben einen helleren Abschluss, der durch eine dunkle Linie nach unten abgegrenzt ist. Die rechte Seitenlehne hat der Maler etwas abgesenkt, damit sie nicht mit der die Weltkugel haltenden Hand Christi kollidiert und diese frei vor dem blauen Grund stehen kann, wozu auch die - nur unvollständig ausgeführte - Übermalung der beiden Fialen nötig war.<sup>653</sup>

Plastizität erhält der Thron - besser als im vorangegangenen Beispiel - durch die im Vergleich zu den senkrechten Elementen heller dargestellte Sitzfläche und die Trittflächen der Stufen, die suggerieren, dass Licht von oben einfällt.

Der zierliche Tricephalus (Abb. 791) wird aus vier Augen und Kinnbärten sowie je drei Nasen und Mündern gebildet, die je nach Betrachtung drei vollständige, schmale Gesichter ergeben. Das mittlere Gesicht ist frontal, die beiden äußeren sind, leicht gedreht, in Dreiviertelansicht dargestellt, wodurch die runde Form eines Kopfes nachgebildet wird.

Die Gesichter werden umrahmt von braunem, bis auf die Schultern hinabreichendem Haar. In die sehr hohe Stirn ragt ein kleines Haarbüschel hinein, das nicht unwesentlich zu der relativ natürlichen Erscheinungsweise dieser von der Kirche als Missgeburt verbannten Gestalt beiträgt, indem es den beiden äußeren Gesichtern auch nach oben hin einen gewissen Abschluss der Stirn gibt. Der Maler hat die Gesichtsfläche für den Tricephalus nur wenig breiter als für einen normalen Kopf gewählt, wodurch die drei Gesichter sehr schmal und ihre Stirnen unverhältnismäßig hoch geraten sind.

Über dem Tricephalus, am oberen Rand des Binnenfeldes, schwebt die weiße Geist-Taube, deren Heiligenschein, Schnabel und Auge nur als Vorzeichnung sichtbar, jedoch nicht malerisch ausgeführt sind. Sie wird zu ihrer Rechten flankiert von der Halbfigur Gottvaters mit erhobenen Händen, dessen hellrosa Gewand und braune Haare denen von Christus gleichen, und zu ihrer Linken von einem nackten, nach rechts schreitenden Jesuskind mit geschultertem Kreuz.

Unter dem blau hinterlegten Binnenfeld sind zahlreiche bräunliche Farbreste übermalter Gegenstände erkennbar: so war das Christkind wohl ursprünglich von einer Mandorla umgeben und unterhalb Gottvaters befand sich ein Wolkensaum. Auch die Ecken der Thronarchitektur scheinen vorher höher hinaufgereicht zu haben, ganz ähnlich, wie in einem oberrheinischen „Die 24 Alten“ von 1437 (Abb. 790a).<sup>654</sup>

Mit der Übermalung dieser Details hat der Maler das Bild auf das Wesentliche reduziert und alles beseitigt, was die Aufmerksamkeit des Betrachters von Christus ablenken könnte.

Unklar ist heute das weißliche Kressegment, wo der Bogen des B den oberen Rahmenholm überschreitet. Im Gegensatz zum unteren Bogen, den der Maler mit dem Mantel und einer steinernen Fußplatte ausgefüllt hat, scheint ihm hier nicht klar gewesen zu sein, was in dieses Segment gehört. Anscheinend hat er zunächst das „himmlische“

---

<sup>653</sup>Zu den Übermalungen siehe unten.

<sup>654</sup>Freiburg, UB, Historische Sammlungen, Hs. 331, fol. 2r (siehe **Verborgene Pracht 2002**, S. 108 ff.) Ähnlichkeiten zeigt auch der von Willem Vrelant gemalte Gnadenthron im Stundenbuch der Maria von Burgund (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 51).

Blau bis unter den Bogen weitergeführt, dann aber wohl bemerkt, dass sich dadurch die hintere Bildebene vor die vordere schiebt, und hat deshalb die blaue Farbe wieder wegradiert. Den grünen Rahmen hat er nicht mehr ergänzt, obwohl dieser - wie geringfügige Übermalungen am linken Initialstamm ergeben - erst nach Fertigstellung des Initialbuchstabens entstanden ist.

Fragen werfen auch die zarten weißen Ranken auf, mit denen der blaue Bildgrund überzogen ist. Nur noch oben auf dem Außengrund in ihrer ursprünglichen Form erhalten (Abb. 792), wo sie mit auffallend sicherer Hand und elegantem Schwung aufgemalt sind, scheinen sie im Binnenfeld weggekratzt worden zu sein, wodurch wahrscheinlich auch die übermalten Details wieder zum Vorschein gekommen sind. Heute lediglich noch sichtbar ist eine Reihe kleiner Kreise und wellenförmiger Schnörkel, die parallel zum Buchstabenkörper verlaufen, sowie Reste konturbegleitender Linien um den Nimbus Christi und um die drei Gestalten im oberen Bildfeld. Der Maler wollte wohl wieder, wie beim Übermalen der Gegenstände, den Blick frei von allem Zierrat auf Christus im Zentrum lenken und die Illusion von Räumlichkeit ermöglichen, die hier durch das gleiche Blau für Binnenfeld und Außengrund am kunstvollsten von allen Bildinitialen des Graduales gelungen ist.

Dazu trägt auch der quadratische, mittelgrüne „Fenster“-Rahmen bei, der als einziger einen natürlichen Lichteinfall aufweist: während die schmalen Holme oben und links mit einem dunkleren Grünton nach innen hin verschattet sind, leuchtet die Innenseite des unteren Holms gelblich und die des rechten gelblich-grün auf. So erhebt sich der Rahmen plastisch vor der Grundebene des Pergamentblattes, während gleichzeitig der blaue Bildgrund mit der perspektivisch verkürzten Thronbank in die Tiefe führt. Die verspielte Verzierung des Rahmens mit einer Linie aus feinen gelben Punkten, die fünfmal pro Holm von roten Fünfpunktblüten mit weißer Punktmitte unterbrochen wird, scheint jedoch Gnade vor dem Auge des Korrektors gefunden zu haben.

Vor alldem steht die Initiale „B“, die an vier Stellen deutlich vor den Rahmen tritt, was durch den satten rot-orangen Farbton verstärkt wird. Dabei vermittelt der auf dem Thron sitzende Christus durch seine vom Gewand verhüllten Beine, die er nach vorne über die Stufen bis knapp vor die Initiale ausstreckt, zwischen den räumlichen Ebenen.

Der zunächst entstehende Eindruck, dass die Unterschenkel der Figur zu stark verkürzt dargestellt sind, weil der Maler den Thron zu weit nach unten „ins Bild“ gesetzt hat und so für die Beine Christi nicht genug Platz bis zur Initiale ist, täuscht. Er entsteht durch das vermeintlich auf dem Schoß liegende Buch, das beim Betrachter den Eindruck erweckt, die Knie der Figur lägen unmittelbar davor. Wendet man den Blick jedoch einmal vom Buch ab und folgt den Falten des Mantels, so erscheint die Figur Christi schlüssig angelegt: unterhalb seines rechten Knies staut sich der Mantel und liegt auf dem Boden auf, weil der Unterschenkel nach hinten angewinkelt ist und hinter dem linken Fuß ruht. Durch den gerade aufgestellten linken Unterschenkel ist der Mantelstoff so weit vom Knie emporgezogen worden, dass das graue Gewand zum Vorschein kommt und darunter die schwarze Spitze des

linken Schuhs hervorlugt. Eine graue Mantelfalte, die sich vom rechten Knie bis zum - durch das Buch verdeckten - linken Knie emporzieht sowie die anderen, sternförmig vom linken Knie fallenden Stofffalten zeigen, dass dieses höher liegt, als das rechte, und sich genau unter der linken Buchhälfte befinden muss. Somit liegt das Buch also nicht auf dem Schoß der Figur, sondern ist vorne über das linke Knie nach unten geklappt und in starker Draufsicht dargestellt.

Das Motiv des Tricephalus, das sich auch in älteren Kulturen findet, wurde von der Katholischen Kirche abgelehnt und seine Darstellung bekämpft.<sup>655</sup> 1628 wurde es von Papst Urban VIII. endgültig verboten.<sup>656</sup>

Von den wenigen Vergleichsbeispielen der Zeit zeigt den hier verfeinerten Zwischentypus mit drei frontalen Gesichtern, von denen die äußeren leicht ins Profil gewendet sind, eine Basler Wandmalerei von 1410-20, bei der ebenfalls ein thronender Christus mit Weltkugel dargestellt ist, der im Wolkenkranz über eine Verkündigungsszene wacht.<sup>657</sup>

Auch der Tricephalus aus einer elsässischen Handschrift (Abb. 793) ist sehr ähnlich gestaltet, wenngleich die drei Gesichter hier eine natürlichere Breite haben und gekonnter miteinander verbunden sind, was besonders bei den Bärten auffällt.<sup>658</sup> Die dreigesichtigen Köpfe in zwei Delfter Stundenbüchern aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts haben ebenfalls vier Bartzipfel (Abb. 794).<sup>659</sup>

Die relativ große Anzahl von neun Dreifaltigkeitsdarstellungen, die Kallenberg in seiner Zusammenstellung Karmelitanischer Liturgika auflistet, deutet darauf hin, dass sie innerhalb des Ordens ein beliebtes Motiv darstellen.<sup>660</sup>

Die Tricephalus-Initiale ist als einzige nicht von Ranken umgeben, sondern läuft lediglich in kleinen, aus Platzmangel senkrecht nach oben und unten verlaufenden Blättern aus.

---

<sup>655</sup>Kirfel 1948, S. 158. Hier auch zahlreiche weitere Tricephalus-Darstellungen.

<sup>656</sup>RDK 4, Sp. 420.

<sup>657</sup>Basel, Peterskirche, Sitznische der Keppenbachkapelle, abgeb. bei Saurma-Jeltsch 2003, Abb.3.

<sup>658</sup>Colmar, BM, cod.306, fol.1v, abgebildet bei Comes 1989, S. 100.

<sup>659</sup>Den Haag, KB, Ms 135 E 18, fol. 33r und Oxford, Bodleian Library, Douce 243, fol. 2.

<sup>660</sup>Dagegen konnte er nur sieben Geburt-Jesu-Darstellungen und fünf Auferstehungs-Darstellungen verzeichnen (Kallenberg 1962, S. 396).



## Prophet

pag. 386 (fol. CXCIIV), 10 x 11 cm

Den Introitus zum ersten Sonntag nach Pfingsten (*Domine in tua misericordia*) schmückt ein zweizeiliges D mit Blattausläufern und einer statuarisch wirkenden Prophetengestalt im Binnenfeld (Abb. 795). Sie stellt wahrscheinlich den Psalmendichter David dar, dessen Texte die Quelle für die nachfolgenden Gesänge waren. Darauf deutet auch ein fiedelspielender Camaieu-Engel hin, der im rechten Schaft des blauen Buchstabenkörpers schwebt. Seine Züge sind ebenso mit gelben Höhungen akzentuiert, wie eine Blüte mit weit herausragendem Stempel im gegenüberliegenden Schaft, die darüber hinaus im Inneren rosa schimmert.

Der nahezu das gesamte Binnenfeld einnehmende Prophet steht auf grünem Rasen, der durch je ein Grasbüschel zu seinen Seiten angedeutet ist. In seiner rechten Hand hält er ein langes leeres Spruchband, das in einem großen Bogen um seinen Körper läuft und von dem schlichten, purpurnen Hintergrund ausgespart und geweißt ist. Er ist mit einem goldenen Gewand bekleidet, das ebenfalls mit Purpur verschattet ist. Darüber trägt er einen blauen, weiß gefütterten Mantel, der wohl unter dem rechten Arm zusammengehalten wird und an der Brust so weit nach unten umschlägt, dass ein größeres Stück des Gewandes zum Vorschein kommt. Das wie leicht verschmiert oder abgerieben wirkende Gesicht des zweiten Typus (Abb. 796) mit etwas weiter auseinander stehenden, verträumten Augen wird von schulterlangem, grauen Haar und einem kurzen grauen Kinnbart gerahmt.

Der an sich schmalschultrige und durch seine zierlichen Hände eher schwächling wirkende Körper erhält durch die voluminösen Kleider eine, im Vergleich zu den übrigen Figuren des Malers, ungewöhnliche Körperfülle, die sicherlich ebenso wie bei der Christusfigur in der vorangegangenen Bildinitiale damit erklärt werden kann, dass es sich hier um eine Einzelperson handelt.

Der nur unten punzierte, goldene Außengrund wird von einem Rahmen eingefasst, dessen giftiger Orangeton in keiner der anderen Bildinitialen vorkommt. Teilweise ist darauf noch eine gelb gepunktete Zierlinie erkennbar, wie sie ähnlich auch der Rahmen um die Tricephalus-Darstellung trägt.

Begleitet wird die Initiale von einer zweiseitigen Ranke auf Seiten- und Fußsteg, die teilweise um, teilweise aus einem goldenen Stab wächst und ihren Ausgangspunkt in der linken unteren Blattecke nimmt, die so abgegriffen ist, dass keine Details mehr erkennbar sind. Der Stab wird von den Blättern, die aus den schlanken Blattausläufern der Initiale wachsen, umschlungen und endet hinter einem Blatt (Abb. 797).

Am Fußsteg ist eine Jagdszene dargestellt (Abb. 799), bei der ein Jäger mit seinen zwei Hunden einen grauen Bär aufgespürt und umstellt hat, der am Boden liegend mit einem nackten Kind kämpft.

Ein großer brauner Suchhund hat mit der Nase die Spur des Bären aufgenommen und zieht an seiner Leine den Jäger vorwärts,<sup>661</sup> der in ein Jagdhorn bläst, das er mit seiner linken Hand hält. In der Rechten trägt er einen goldenen Speer, die Hundeleine scheint mit seinem Gürtel verknotet zu sein. Er ist bekleidet mit einem kurzen, gegürteten weißen Rock, einer blauen Gugel, blauen Strumpf- und grünen Armkleidern. Der zweite Hund, ein hellgrauer dünner Windhund mit rotem Halsband (Abb. 800), springt hinter einem Rankenblatt von der anderen Seite auf die Kämpfenden zu, die zwischen zwei Rankentrieben auf dem goldenen Stab liegen: der Bär zuunterst auf dem Rücken liegend hat den Kopf mit gefletschten Zähnen erhoben und versucht mit seinem rechten Vorderlauf den Jungen abzuwehren, der gerade über ihn die Oberhand gewinnt. Dieser ist frontal zum Betrachter dargestellt und symbolisiert wohl mit seinen Pausbacken und den goldblonden Haaren das Gute, der hier mit dem Bösen kämpft.

Etwas oberhalb der Szene versucht ein Fasan mit rotem Gefieder an Stirn und Kehle mit eiligem Schritt über einen Blattausläufer der Jagdgesellschaft zu entkommen.

Zwei weitere Tiere, deren Köpfe weggeschnitten sind, klettern an der Seitenstegranke empor (Abb. 798): ein graues Tier mit längerem Schwanz in Höhe der Initiale und weiter oben ein braunbehaarter Körper in unklarer Bewegung.

Das weitverbreitete Jagdmotiv erscheint in zahlreichen Abwandlungen unter anderem ebenfalls im „Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus von 1405/10 (Abb. 801), das auch schon mit den Gänsen auf pag. 60 in Zusammenhang gebracht werden konnte.<sup>662</sup>

---

<sup>661</sup>Seine vorgebeugte Haltung unterscheidet ihn von der von Kaemmerer als fast identisch im Bewegungsmotiv bezeichneten Hornbläser-Figur in der Menschendamme des Kartenspiels von Meister E.S. (L.250) (Kaemmerer 1896, S. 148).

<sup>662</sup>„Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus, 1405/10, Paris, BnF, Ms. fr. 616.

## Singende Fratres

pag. 485 (fol. CCCIV), 10 x 11 cm

Die einleitende zweizeilige Initiale der Sequenz für die Mitternachtsmesse an Weihnachten (*Grates nunc omnes*) zeigt bildfüllend die in Liturgika beliebte Darstellung singender Fratres vor einem Pult, auf dem ein Chorbuch liegt (Abb. 802). Sie greift damit eine Textstelle weiter unten auf, in der es (mit Schreibfehler) heißt *ut can(t)amus cum angelis*, „deshalb wollen wir mit den Engeln singen“ (Abb. 803).

Der fast geschlossene, rote Initialbuchstabe ist mit Camaieu-Blattranken gefüllt, die im linken Stamm zur Abwechslung einmal aus einem Büschel in der Mitte herauswachsen. Der Querbalken des „G“s ist stark verkleinert und leicht eingerollt nach oben versetzt, so dass die Karmeliterfratres mitsamt dem großen, über ihre Köpfe hinausragenden Pult, auf dem ein Buch mit angedeutetem Schriftspiegel liegt, gerade noch darunter Platz finden.

Vor dem in Draufsicht schräg ins Bild gerückten Pult steht die Rückenfigur eines kleinen Mönchs, der mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand auf den Text weist und die rechte wie zum Dirigieren erhoben hat. Sein ungelenk verbogener, länglicher Arm erinnert dabei sehr an jenen der Maria in der Verkündigungsszene der ersten Bildinitiale. Die restlichen sieben Fratres scharen sich auf der linken Bildseite um das Lesepult, und obwohl ihre leicht erhobenen Gesichter fast frontal zum Betrachter dargestellt sind, erwecken sie die Illusion, als schauten sie hinauf zum Buch.

Die tonsierten Fratres tragen über dem schwarzen (eigentlich braunen) Habit die hellgrauen Skapuliere der Karmeliter. Ihre Gesichter sind bis auf das des ersten dem Betrachter zugewandten Mönchs wieder stark abgerieben. Ebenfalls geschmälert wird ihr Eindruck durch die partielle Übermalung der drei hinteren Köpfe mit der blauen Hintergrundfarbe der Szene.

Diese zeigt in der unteren Hälfte ähnlich unklare Korrekturen, wie jene der Tricephalus-Darstellung, wobei die feinen weißen Rankenspuren hier eher wie bei der vergleichbaren Stelle der Himmelfahrtsinitiale den Eindruck erwecken, als seien sie in die blaue Farbfläche eingeritzt und nicht, wie bei ersterer, zunächst mit weißer Farbe aufgemalt und dann abgeschabt worden.

Die obere Hälfte des Innenfeldes ist wieder mit einer goldenen Doppellinie umrandet, in der sich zwei von oben kommende, doppellinige Goldranken zu Medaillons drehen, deren Binnengestaltung jedoch keine Ähnlichkeit mit dem Fleuronné der beiden Hauptschreiber hat.

Eine Darstellung singender Fratres findet sich in ähnlicher Art schon in einem zweibändigen toskanischen Antiphonar von 1299.<sup>663</sup> Zeitlich und räumlich dem Graduale am nächsten sind mehrere Darstellungen in einer Bibel aus der Lauber-Werkstatt (Abb. 804), die tonsierte Fratres mit ihrem

---

<sup>663</sup>Frate Agostino di S.Gimignano, Volterra, Museo Diocesano di Arte Sacra, siehe Bavoni 1997.

Abt vor einem Buchpult zeigen.<sup>664</sup> Stilistisch verwandt ist auch eine Initiale in einer der Wenzels-Handschriften (Nicolaus von Lyra um 1395, Abb. 805), die ebenfalls eine rote Lombarde auf Goldgrund mit hellgrünem Rahmen und blauem Binnengrund mit Fadenranken zeigt.<sup>665</sup> Gleichfalls im Dreiviertelprofil und mit den Augen zum Buch schielend dargestellt sind die Johanniterfratres in dem bereits erwähnten, etwa gleichzeitigen Graduale aus Zittau (Abb. 806).<sup>666</sup>

Der türkisfarbene Rahmen, dessen obere rechte Hälfte fehlt, umfasst einen punzierten Goldgrund, der an vielen Stellen abgeplatzt ist und einen dicken, weißlich-hellgrauen Kreidegrund darunter freigibt.

Da der Buchstabe „G“ keine Ausläufer zur linken Seite hat, übernehmen kleine Auswüchse an den Ecken des Rahmens die Überleitung zu einer zweiseitigen Stabranke, die die Bildinitiale begleitet.

Die wiederum aus der heute nicht mehr erhaltenen Blattecke kommende Ranke zeigt am Seitensteg noch die hochgezogenen Vorderläufe von zwei größeren braunen Tieren, deren restliche Körper weggeschnitten sind (Abb. 807 und 808). Am Fuß der Seite wird die Geschichte der Gänse von pag. 60 weitererzählt (Abb. 809), auch wenn es hier ein Fuchs ist, der sich eine von ihnen schnappt, während die beiden anderen erschrocken auf- bzw. wegfliegen. Dieses Motiv erscheint ebenfalls im „Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus (Abb. 810)<sup>667</sup> und wird beispielsweise auch im Stundenbuch der Katharina von Kleve (ca. 1440, Abb. 811) dargestellt,<sup>668</sup> das Saurma-Jeltsch ein „wahres Sammelwerk weitverbreiteter Motive zur Gestaltung von Rankenbordüren“ nennt.<sup>669</sup>

Neben dieser Szene sitzt ein eitler Affe auf einer Ranke und betrachtet sich in einem kleinen runden Spiegel (Abb. 812), wie es ähnlich auch in einer Heidelberger Bibel aus der Lauber-Werkstatt dargestellt ist (Abb. 813).<sup>670</sup> In gleicher Art sitzt auch ein Affe in einem Lektionar aus Mainz (um 1400) auf einer Ranke (Abb. 814).<sup>671</sup>

Eine über die Ranke links daneben gehängte Narrenkappe hat er vielleicht zuvor dort deponiert.

---

<sup>664</sup>Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 21, fol. 276v, 288v, 295v und 317v. Weitere Beispiele finden sich in den Stundenbüchern der Maria von Burgund (Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857, fol. 147r) und des Meisters des Guillebert de Mets (1440, Rom, BAV, Ottob. lat.2919, fol. 192v, abgebildet in **Köln 1992**, S. 272).

<sup>665</sup>Salzburg, UB, M III 20, fol. 193ra. Abgebildet auf [http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII20\(193ra\).jpg](http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII20(193ra).jpg).

<sup>666</sup>Zittau, Christian-Weise-Bibliothek, Ms.A.V, fol. 249r.

<sup>667</sup>„Livre de la Chasse“ des Gaston Phoebus, 1405/10, Paris, BnF, Ms. fr. 616.

<sup>668</sup>New York, The Pierpont Morgan Library, MS M.945, pag. 144.

<sup>669</sup>**Saurma-Jeltsch 2001/1**, S. 173.

<sup>670</sup>Heidelberg, UB, Cod.Pal.germ. 20, fol. 48r.

<sup>671</sup>Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 10r.

## Überlegungen zum Stil

Die Überlegungen zum Stil werden durch den teilweise schlechten Erhaltungszustand der Bildinitialen erschwert. Die Abreibungen erlauben es nicht überall, Aussagen über die verschiedenen Maler und ihre Stileigenheiten zu treffen, weil vom Dargestellten oft nur noch die Farbe geblieben ist, die Binnenstrukturen jedoch verloren sind. Nicht selten ist die Farbe auch ganz weggeschabt (Abb. 815)

Besonders deutlich wird dies bei den Gesichtern des zweiten Typus, wengleich diese, wie eingangs erläutert, vielleicht nicht nur durch Abreibung unkenntlich geworden sind, sondern auch durch unsachgemäßen Farbauftrag.

Der hier verwendete **Initialtypus** geht ursprünglich auf die böhmische Buchmalerei zurück und zeigt in zwei Beispielen aus der Wenzelsbibel und dem Willehalm (1387)<sup>672</sup> schon alle wesentlichen Details in ganz ähnlicher Ausprägung (Abb. 816): ein aus dünnen Leisten gebildeter Initialbuchstabe mit Camaieu-Füllung in den Innenfeldern und Blattausläufern, ein dahinterliegender plastischer Rahmen mit Diamantierung, dazwischen ein goldener Außengrund und Goldranken als Hintergrund im Binnenfeld. Unter den ungefähr gleichzeitigen Beispielen sind neben einem Kodex von 1410 aus der erzbischöflichen Hofbibliothek zu Salzburg (Abb. 817)<sup>673</sup> und einem Brevier aus Gran (zwischen 1423 und 1438, Abb. 818 und 819)<sup>674</sup> jene aus dem bereits erwähnten Antiphonar des Freiburger Dominikanerinnenklosters Adelhausen besonders ähnlich im Stil (Abb. 820).<sup>675</sup>

Wie dort sind alle dargestellten **Figuren** von zierlicher Statur und in weich fallende Gewänder mit wenigen, in großzügigen Bahnen geführte und durch langgestreckte Höhungen charakterisierte Falten gekleidet. Die in den Beschreibungen angesprochenen Probleme bei der Figurenbildung zeigen sich besonders deutlich bei unklar gebeugten und leicht unproportionierten Gliedmaßen.

Die Beziehung zwischen den Figuren und dem sie umgebenden **Raum** ist problematisch. Zwar sind die für die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakteristischen Ansätze plastisch-räumlicher Tendenzen auch hier in der Farbmodellierung- und schattierung der Gewänder zu erkennen, jedoch werden die Figuren ähnlich wie die Gegenstände und Landschaftselemente in den Bildern meist additiv und ohne erkennbare räumliche Perspektive zusammengesetzt.

Lediglich die Propheten in königlichen Gewändern und der Dominikanermonch auf dem Himmelfahrtsblatt gewinnen körperlich Gestalt.

Bei der Geburtsszene zeigt sich besonders deutlich, wie landschaftliche Kleinräume übereinandergesetzt werden, deren Tiefe jeweils nur im Vordergrund - beispielsweise durch die Fliesenböden - näher bestimmt ist,

---

<sup>672</sup>Wien, ÖNB, Cod.s.n.2643, fol. 185r.

<sup>673</sup>Salzburg, UB, M I 24, fol. 15r.

<sup>674</sup>Salzburg, UB, M II 11, fol. 110vb und 360ra.

<sup>675</sup>Freiburg i.B., Augustinermuseum, siehe **Verborgene Pracht 2002**, S. 90 ff.

wenngleich diese Fliesenböden und auch die Felsplateaus so weit in die Höhe gezogen sind, dass hier nicht wirklich Raum gewonnen wird.<sup>676</sup>

Die Hintergründe bleiben flächig, auch wenn sechs von ihnen durch ihre blaue Farbe einen natürlichen Himmel suggerieren, der jedoch durch die darauf gemalten Ranken auf die Fläche reduziert bleibt.<sup>677</sup>

Dass der Maler dennoch eine räumliche Vorstellung besaß – falls er nicht einfach nur eine gute Vorlage getreu kopiert hat – zeigen beispielsweise die von Gottvater ausgehenden Strahlen in der Geburtsszene, die nur durch den hinteren, ungedeckten Dachstuhl zur Dreiergruppe darunter gelangen und nicht über den mit Stroh gedeckten Teil gemalt sind.

Gerhard Schmitt sieht diese „höchst eigentümliche Verschränkung von Raum- und Flächenwerten“ als typisches Merkmal für die Zeit zwischen 1400 und 1430/1440, deren „scheinbares Insistieren auf den Flächenwerten“ jedoch „keinen Verzicht auf das ästhetische Wirkungspotential der dritten Dimension bedingte.“<sup>678</sup>

Die dargestellten **Gegenstände** folgen weitverbreiteten, einfachen Typen, wie beispielsweise der steinernen Thronbank mit vier über den Ecken aufragenden gotischen Fialen, die ähnlich bei der etwa gleichzeitig entstandenen Wandmalerei der Marienkrönung an der südlichen Chorwand der ehemaligen Augustinerkirche in Landau zu sehen war<sup>679</sup> (Abb. 821) oder dem Steinsarg mit Bogenfries, der so auch in einem Salemer Graduale<sup>680</sup> oder als Krippe in der Weihnachtsszene des Utrechter Altars vorkommt (Abb. 719)

Obwohl vier der Szenen im Freien stattfinden, sucht man vergeblich nach einer ausgereifteren **Landschaftsdarstellung**: sie ist reduziert auf die beschriebenen Felsen, die zwar realistisch dargestellt sind, jedoch immer noch eher symbolischen Charakter haben und vom Maler beliebig wie Versatzstücke an den Bildrändern postiert werden. Lediglich die Auferstehungsiniale zeigt mit ihrem schmalen Waldstreifen den Ansatz einer Landschaft. Hierin unterscheidet sich das Graduale ganz wesentlich von den Bildinitialen des Antiphonars, zu dessen bedeutendsten Leistungen sicherlich die Landschaftsdarstellungen zählen.

Bei der **Farbgebung** bedient der Hauptmaler sich der üblichen Palette mittelalterlicher Buchmalereipigmente, die bei ihm wie bei den Malereien im Antiphonar in der Pastelltönigkeit der Internationalen Gotik erscheinen. Er verzichtet auf Pinktöne (Zinnober/Rotholzlack), das nicht mit dem von ihm verwendeten Mennige-Rotton harmoniert, was den Himmelfahrtsmaler jedoch nicht davon abhält, beide in kräftigen Tönen zu verwenden und den Rotholzlack darüber hinaus auch noch zu einem grellen Pink abzutönen.

---

<sup>676</sup>Dies gilt auch für die Komposition der beiden Szenen in der Geburtsiniale, die entgegen der Bewertung von Zipelius nicht „zur Klärung der Distanz von Nah- und Fernraum“ beitragen, nur weil die Gebirgslandschaft mit der Hirtenverkündigung „deutlich über dem Vordergrund“ aufragt (Zipelius 1992/93, S. 96).

<sup>677</sup>Diese Ranken wurden – wie beschrieben – in einem Fall wohl wieder unkenntlich gemacht, in einem anderen ist wohl ein geplanter Mustergrund nicht ausgeführt worden.

<sup>678</sup>Schmidt 1990, S. 37.

<sup>679</sup>Die Wandmalereien der ehemaligen Augustiner- und heutigen Pfarrkirche Hl. Kreuz sind im 2. Weltkrieg zerstört worden.

<sup>680</sup>Heidelberg, UB, cod.Sal.XI,4, fol. 333r.

Der Hauptmaler beschränkt sich gerne auf einen einfachen Blau-Rot-Grün-Akkord oder gestaltet größere Farbanteile in Hellrosa. Außerdem verwendet er Brauntöne, sowie gelegentlich Gelb, Weiß und Mauve. Fünf Bildinitialen umgibt er mit kostbaren Goldgründen und nur einmal greift er zu kräftigem Orange.

Beide Maler modellieren **Licht und Schatten** mehrheitlich in Lokalfarben, deuten aber nur wesentliche Strukturen an und verlieren sich nicht in Stricheleien.

Relativ ungeschickt und schmierig wirken die gelb gehöhten Ranken in den Lombardstämmen der Tricephalus- und Singende Fratres-Initiale. Dieser Eindruck entsteht hauptsächlich durch den zu großen Kontrast der beiden Farben. Vielleicht hat der Maler dies auch so empfunden und deshalb die ebenfalls unregelmäßig gezogenen, gelben Begrenzungsstriche der Innenfelder bei der Initiale mit den Singenden Mönchen weggelassen. Das verwendete **Gold** ist entweder als Pulvergold direkt aufgemalt worden, beispielsweise für die Lilienfriese der Initialbuchstaben mit der Geburt Christi und der Auferstehung, oder es sitzt auf einem oft dicken Kreidegrund.<sup>681</sup>

Diese **Goldgrundlage** ist problematisch für die Händescheidung, da nur Nimbus und Außengrund bei der Auferstehung einen braun-rötlichen Kreidegrund haben, während sämtliche Stäbe und Goldpollen der Ranken sowie der Großteil der übrigen Initialen ein fast weißes Hellblau unter den abgelösten Stellen erkennen lassen. Der Außengrund der Geburtsszene scheint ebenfalls direkt aufs Pergament gemalt worden zu sein und die Farbe des dicken Kreidegrundes beim Außengrund des Propheten ist nicht zu ermitteln. Der ebenfalls vom Himmelfahrtmalers verwendete rote Kreidegrund scheint dagegen noch dunkler im Ton zu sein. Auch die Dicke des Kreidegrundes variiert deutlich, was zusätzliche Verwirrung stiftet.

Oftmals tritt die Unterzeichnung unter leichten Abreibungen oder transparenteren Farben vor und lässt nicht wenige Änderungen erkennen, was jedoch selbst bei dem relativ kleinen Bildformat keine Seltenheit ist.<sup>682</sup>

Die **Ranken**, die - bis auf vereinzelte Stellen - nicht wie beim Antiphonar, mit Schraffuren „gestrichelt“ sind, nehmen die Farbakkorde der Bildinitialen auf und sind zusätzlich mit Stäben, Punkten, Blüten und Blütenstempeln in Gold hervorgehoben (Abb. 822). Obwohl sich die Farbigkeit der Blätter auf den Grundakkord Blau-Rot-Grün sowie gelegentlich Hellrosa und Goldbraun beschränkt, wirken sie dadurch, dass jedes Blatt eine andere Farbe als das Nachbarblatt hat, bunt und lebendig, aber auch verwirrend unruhig. Dazu trägt bei, dass der Maler die bereits erwähnten drei verschiedenen Rankenarten abschnittsweise oder auch in kurzem Wechsel miteinander kombiniert, was oft beliebig wirkt und den uneinheitlichen Charakter der Randverzierungen noch verstärkt.

Am häufigsten sind breitere, mehrlappige Blätter mit runden, stumpfen und seltener auch spitzen Enden sowie gepunkteter Mittelrippe zu sehen, die sich im ersten Rankentypus als Endlosblatt ähnlich jenen des GMB um

---

<sup>681</sup>Ob es sich dabei um Blattgold handelt, konnte nicht entschieden werden, was auch Charlotte Schoell für die von ihr untersuchten Handschriften nicht möglich war und letztendlich von Fachleuten geklärt werden muß (Schoell 1976, S. 76).

<sup>682</sup>Vergl. Konrad 1997, S. 144.

einen goldenen Stab winden (Abb. 823) und dann gleichmäßiger und farblich einheitlicher in Hellrosa- und Blautönen dargestellt sind.<sup>683</sup> Oder sie wachsen im zweiten Typus einzeln oder in gegenständigen Paaren aus dem Stab hervor und nehmen vielgestaltigere Formen an, bis hin zu brezelförmigen Ausläufern (Abb. 824) wie sie beispielsweise auch in der Pessach Haggadah anzutreffen sind. Verglichen mit dem grundsätzlich nicht unähnlichen zweiten Rankentypus des Antiphonars (Abb. 825) sind diese Blätter unregelmäßiger und teilweise fleischiger.

Die dritte Rankenart ist die modernste und interessanteste, weil sie nicht in die Erstarrung stilisierter Formen zu führen scheint, wie in den vorangegangenen Beispielen, sondern sich zu natürlicher erscheinenden Blattformen weiterentwickelt (Abb. 826): an sehr schlichten, dünnen Stängeln, die bisweilen in (Phantasie-) Blüten enden, wachsen schmale, einheitlich grüne Blätter, deren Umschlag eine blaue, rote oder hellrosa Unterseite zeigt.

Solche Rankenformen in Verbindung mit fleischigeren bunten Blättern sind schon in der böhmischen Buchmalerei zu finden, beispielsweise bereits im Kreuzherrenbrevier von 1356 (Abb. 827).<sup>684</sup> Auch in dem mehrfach erwähnten Lektionar aus Mainz (um 1400) winden sich dünne grüne Ranken um bunte Stäbe mit fleischigen Blättern (Abb. 828).<sup>685</sup> Ob hier tatsächlich natürlichere Formen gemeint sind, oder lediglich eine farblich ruhigere und schlankere Variante zu dem kräftig-bunten Blattgewimmel gesucht wurde, ist schwer zu entscheiden. In allen drei Beispielen spricht die Kombination mit zierlichen goldenen Nodi (Antiphonar), goldenen Früchten (Lektionar) oder goldenen Blättern (Brevier) eher gegen den Versuch, naturnähere Pflanzenformen darzustellen.

Die Blätter der dargestellten Ranken variieren teilweise in einem Maß, dass man versucht ist, eine weitere Hand am Werk zu sehen. Auch wachsen die Ranken auf den Seiten mit der Darstellung der Auferstehung<sup>686</sup> und der Ausgießung des Hl. Geistes in langgezogenem rhythmischem Schwung über den Seitensteg, während sie auf den übrigen Seiten den Goldstäben verhaftet bleiben. Gleichbleibende Details wie die Position der Goldpunkte, die langgezogenen mittleren Blattspitzen und die stets gleich gepunktete Mittelrispe (Gelb auf Rot und Weiß auf Blau) sprechen jedoch allenfalls für eine stärkere und eine sich an ihr orientierende schwächere Hand, die eng zusammenarbeiten. Ein weiteres verbindendes Element aller Ranken ist der erwähnte Kreidegrund unter den Goldpunkten und dem Goldstab, der an den freigelegten Stellen eine einheitliche hell(blau)e Farbe zeigt.

Bemerkenswert ist auch die Angewohnheit des Malers, jene Rankenblätter - gleich welcher Art -, die den Bildinitialen am nächsten verlaufen, sowie solche neben den Propheten, mit Gold hervorzuheben und so die Randornamentik in Bezug zur Bildinitiale zu setzen. Auch die in den Rankenfiguren anzutreffenden Gesichtstypen und umgekehrt die Ranken in den Bildinitialen sprechen wie die Verwendung der glei-

---

<sup>683</sup> Auch der Maler dieser Ranken wählt nicht konsequent die dunklere Farbe für den Blattumschlag nach hinten.

<sup>684</sup> Prag, Staatsbibliothek, UK XVIII F6, pag. 7.

<sup>685</sup> Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.11, fol. 13v.

<sup>686</sup> Hier wegen des starken Beschnitts nur noch schwer erkennbar.



chen Farben eher für die Annahme, dass die Blätter von einer Hand stammen.

Weitere Beispiele für diese Blattarten konnten nicht gefunden werden. Wie jedoch allein ihr Vergleich mit den Ranken des Antiphonars zeigt, werden im Mainzer Karmelitergraduale gängige Blatttypen durch die persönliche Handschrift des jeweiligen Malers modifiziert, was zu einer uneinheitlichen Gestaltung führt.

Über die Rolle der auch hier sehr breiten Raum einnehmenden **Drôlerien**, die nicht nur mit der Georgsszene auf dem Epiphanie-Blatt eine den Bildinitialen ebenbürtige Szene zeigen, sondern vor allem beliebte Tierfabeln schildern, urteilte schon Pinder vor fast einem Jahrhundert: „Die Legende überwuchert die Bibel. Überall schmuggelt sich das Profane in das Heilige.“<sup>687</sup> Das gilt ganz besonders im Zusammenklang mit den weitaus drastischeren Darstellungen in den Kadellen.

Die Frage nach einer eventuellen **Händescheidung** gestaltet sich, wie dargelegt, schwierig: verfolgt man die Idee einer Werkstatt mit mehreren Malern, so wäre als Meister wohl jener anzusehen, der die Geburtsszene in all den beschriebenen Details geschildert hat, was man eventuell auch mit der nur dort aufgelockert gestalteten Ranke aus Endlosblatt begründen könnte. Auch haben die dargestellten Blätter in Initialstamm und Ranke nur auf diesem Blatt in ausgeprägtem Maße kleine Spitzen an den Lappenenden.

Andererseits würde man erwarten, dass von diesem Maler dann auch die erste Bildinitiale des Bandes stammt, deren ebenfalls originelle Verkündigungsszene im Buchstabenstamm allerdings in herkömmlichen Ranken ausläuft.

Schon Sieveking warnte angesichts des Qualitätsunterschieds in der Farbgebung und Raumgestaltung bei den Bildinitialen des Wolfgang-Missales davor, darin zwingend verschiedene Hände zu vermuten, weil die „inhaltliche Bedeutung und Funktion der Darstellung“ ebenfalls ursächlich sein könne.<sup>688</sup> Wie auch für das Graduale gezeigt werden konnte, führte so beispielsweise die Bildtradition des Autorenbildes zu einer deutlich körperlicheren Darstellung der dreigesichtigen Christusfigur. Solche heterogenen Arbeiten könnten nach Sieveking aber auch „als Zeichen der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten des Illuministen und seiner in mittelalterlichen Bildvorstellungen wurzelnden erzählerischen Sehweise“ gelten.<sup>689</sup>

Da die unterschiedliche Ausführung im Graduale alle Teile der Bildinitiale umfasst und so auch die Möglichkeit ausgeschlossen ist, dass etwa eine Hand die Initialbuchstaben, eine weitere die Goldgründe, eine dritte die Ranken und eine vierte die Initialbilder gestaltet hat, muss wohl von einem Maler ausgegangen werden.

Die in den Beschreibungen erwähnten zahlreichen Verweise auf meist ältere Vergleichsbeispiele zeigen, dass dieser Maler noch eingebunden ist in die Bildvorstellungen jener Zeit, was besonders bei seinen Landschaftsdarstellungen augenfällig wird. Seine bisweilen wenig sorgfältige und gleichmäßige Arbeitsweise zeigt sich an kleinen Schönheitsfehlern, wie das vergessene Rahmenstück bei den singenden Fratres,

---

<sup>687</sup> Pinder 1924, S.80.

<sup>688</sup> Sieveking 1996, S. 118.

<sup>689</sup> Ebenda.

die fehlenden Blendarkaden am Thron von Christus und Gottvater, die nicht ausgemalten Hufe der Reittiere der Hl. Drei Könige und der nur vorne ausgeführte Bogenfries am Sarkophag Christi sowie die leergebliebenen Spruchbänder des Propheten und jener der Randfiguren beim Himmelfahrtsmaler; dies erweckt den Eindruck, dass hier nicht mit letzter Sorgfalt gearbeitet wurde, wie es vielleicht eher in der Werkstatt eines Berufsmalers vorkam, als bei mit persönlicher Hingabe arbeitenden Malermönchen.

Dafür ist die Darstellungsweise im Graduale deutlich lebensfroher und die Mariengestalt der Geburtsszene von einer mädchenhaften Frische, die die damaligen Karmelitermönche auf ihre Art sicherlich mindestens so erfreuten, wie die beeindruckende Qualität der Initialminiaturen des Antiphonars.

## Datierungsversuch

Für eine zeitliche Einschätzung des Graduales ergaben sich bereits erste Anhaltspunkte durch die Kleidung des Stifterpaares und die im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitete stilistische Einordnung der Bildinitialen und ihrer Ranken, die alle grob in den Zeitraum um das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts verweisen.

Darüber hinaus lassen sich einige weitere der in den Bildinitialen und Drôlerien dargestellten Kleidungsstücke in diese Zeit datieren: der noch fußlange Tappert König Davids gehört - wie jener des Stifters - in die Zeit vor 1430,<sup>690</sup> aus der auch die Haartracht der über den Ohren gerafften Haarwülste der Prinzessin in der Georgsszene und der höfischen Damen in den Drôlerie-Kadellen stammt.<sup>691</sup> Die weiten Sackärmel König Davids waren schon im ausgehenden 14. Jahrhundert modisch, wenngleich sie auch im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts noch anzutreffen sind<sup>692</sup> und sich auch bei der bereits erwähnten Pessach Haggadah von ca. 1415 finden.<sup>693</sup>

Berücksichtigt man den eher konservativen, auf tradierte Bildvorlagen zurückgreifenden Charakter der Miniaturen, so sind diese teilweise relativ früh zu datierenden Kleidungsstücke wohl von solch älteren Vorlagen übernommen worden.

Deutlich modischer ist der vorne geschlossene Kittel mit weiten Untergewandsärmeln des jüngsten Königs in der Epiphanie, der in den 30er Jahren besonders in Süddeutschland gerne getragen wurde.<sup>694</sup>

Wie gezeigt, ist auch das weitverbreitete Motiv der im Wind flatternden Ärmel des hl. Georgs im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts häufig anzutreffen.<sup>695</sup>

Ein weiterer wichtiger Hinweis für die Datierung des Graduales findet sich im Mainzer Friedebuch von 1437,<sup>696</sup> einer für die Stadt bedeutenden Handschrift, die die wichtigsten städtischen Rechtssatzungen enthält: es beginnt mit einer großen Fleuronné-Initiale (Abb. 829), deren Filigran das Formenvokabular des Himmelfahrtmalers und des Hauptschreibers teilweise exakt wiedergibt, teilweise kombiniert und leicht modifiziert, wie es eigentlich nur durch die Zugehörigkeit aller Schreiber zur gleichen Werkstatt oder durch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis erklärt werden kann. Vielleicht stammt es sogar von einem der Schreiber des Graduales, der im Laufe der Zeit sein Formenvokabular erweitert hat.

Auch das Laub der im Buchstabenstamm sich windenden Ranke zeigt im Vergleich mit jenen des Himmelfahrtmalers lediglich etwas veränderte, kürzere Blattlappen. Die Blattenden in der zweiten großen Initiale des Friedebuchs (Abb. 830), die mit dem selben Fleuronné umgeben ist und ein Einhorn zeigt, sind dagegen deutlich härter

<sup>690</sup> Post 1928-39, Tafel 106 f<sup>1</sup>, erste Spalte.

<sup>691</sup> Ebenda, Tafel 106 h Nr. 5 und h<sup>1</sup>, mittlere Spalte.

<sup>692</sup> Ebenda, Tafel 106 f<sup>1</sup>, mittlere Spalte.

<sup>693</sup> Darmstadt, ULB, Cod. or 8, fol. 48v.

<sup>694</sup> Post 1928-39, Tafel 106 f<sup>1</sup>, erste Spalte. Ein ähnliches Obergewand ist beispielsweise in einer Heidelberger Bibel von 1431 dargestellt (Bibl. Pal. Ms. german. 471, fol. 12v).

<sup>695</sup> Weitere Beispiele finden sich im Stundenbuch des Bedford-Meisters (ca. 1420, London, BL, Ms. 18850, fol. 2 und 96) und im Stundenbuch der Katharina van Lochorst des Meisters der Katharina von Kleve (ca. 1440, Münster, WLM, Ms. 530, fol. 91v).

<sup>696</sup> Mainz, Stadtarchiv, 4/50.

abgeschlossen, so dass der Maler wohl über mehrere Varianten verfügte. Dass die Initialen nicht vom Schreiber des Friedebuchs stammen, zeigen dessen eigene, recht klägliche Versuche (Abb. 831) sowie ein mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls von ihm gezeichnetes Männchen mit Feder (Abb. 832), mit dem er sich als Autor verewigt hat.

Diese eindeutige stilistische Parallele im Mainzer Friedebuch und die zahlreichen modischen Reminiszenzen aus der Zeit lassen es gesichert erscheinen, dass auch das Graduale ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren ist.

## Zusammenfassung

Das in der Literatur durchgängig als Band E oder Band F des Antiphonars bezeichnete Graduale kann weder als Liturgikon noch aufgrund seiner künstlerischen Ausstattung als dessen Folgeband angesehen werden.

Es stellt ein eigenständiges Werk dar, das täglich benutzt wurde und alle hohen Kirchenfeste in einem Band vereinigt, wodurch es zwangsläufig mehr Bildinitialen enthält, als die einzelnen Bände des Antiphonars.

Text und einzeiliger Initialschmuck stammen bis auf wenige Ausnahmen vom **Hauptschreiber**, von dem jedoch keine Verbindung zu den Bildinitialen führt. Dagegen hat der **Himmelfahrtsmaler** als Schreiber einer Quaternione wahrscheinlich auch die namensgebende Bildinitiale darin gestaltet (Abb. 760), die äußerst farbenfroh wirkt und perspektivisch gewagte Figurendarstellungen sowie deutlich körperhafte Rankenfiguren zeigt. Ungeklärt bleibt hier die Darstellung eines Dominikanermönchs mit individuell anmutenden Gesichtszügen im Rankenwerk (Abb. 776).

Neben der Himmelfahrtsdarstellung schmücken acht weitere große **Bildinitialen** einer unbekanntenen Hand die großen kirchlichen Feiertage wie Weihnachten (Abb. 699), Epiphanie (Abb. 734), Ostern (Abb. 742) und Pfingsten (Abb. 778) und zeigen darüber hinaus noch eine Verkündigung mit König David (Abb. 704), eine Dreifaltigkeit in Form eines Tricephalus (Abb. 790), eine Gruppe singender Karmeliterfratres (Abb. 802) und einen Propheten mit Spruchband (Abb. 795). Bis auf die seltene Darstellung des Tricephalus folgen sie traditionellen ikonographischen Vorbildern. Die originelle Kombination von Szenen und zahlreiche Drôlerien im bunten, meist mehrseitigen Rankenwerk weisen beide Maler jedoch als besonders erzählfreudig aus. Bemerkenswert ist in der Auferstehungsszene, dass Christus auf den Soldaten mit Krummschwert tritt, was als spätes Beispiel für eine islamfeindliche Bildvorlage aus der Zeit der Kreuzzüge angesehen werden kann.

Die Initialen sind nach böhmischen Vorbildern komponiert: gerahmte quadratische Bildflächen werden an mindestens einer Seite von einem vorgelegerten, lombardenförmigen Buchstabenkörper überschritten, in dessen Binnengrund die figürliche Szene dargestellt ist.

Obwohl vier der Szenen im Freien stattfinden, sucht man jedoch vergeblich nach einer ausgereifteren Landschaftsdarstellung. Sie wird nach alter Manier lediglich angedeutet durch Felsen, die vom Maler beliebig wie Versatzstücke an den Bildrändern postiert werden.

Alle Bildinitialen sind handwerklich seriös und gekonnt mit gelegentlichen kleinen Unzulänglichkeiten gearbeitet. Sie weisen neben burgundischen Einflüssen auch Verbindungen zu den elsässischen Lauberhandschriften auf. Ihr teilweise schlechter Zustand, besonders jener einiger Gesichter, beeinträchtigt den Gesamteindruck.

Eine **Händescheidung** ist wegen der bisweilen uneinheitlichen Stilistik der Initialen und ihrer Ranken schwierig. Da aber einerseits bestimmte Motive ihre eigene Ausprägung mit sich bringen und andererseits die unterschiedliche Ausführung ohne erkennbare Systematik alle Teile der Initiale und

der Ranken betrifft, sollte hier wohl besser von einem Maler ausgegangen werden, dem höchstens von einer schwächeren Hand gelegentlich assistiert wurde.

Wie im Antiphonar ist der **einzeilige Initialschmuck** aufwändiger als gewöhnlich. Auch hier sind die Kadellen als **Drôlerie-Initialen** ausgeführt worden, deren Qualität jedoch durch fleckig aufgetragene Lavierungen gemindert wird (Abb. 607-640). Zum Teil stehen die Drôlerien - wie schon im Antiphonar - in direktem Bezug zum Text: so etwa ein Engel, der den Vers *Misit de celo et liberavit me* einleitet (Abb. 607) oder die Darstellung eines „Christus in der Kelter“ in der Zeit nach Ostern (Abb. 608).

Auch hier finden sich immer wieder sexuelle Anspielungen, die bisweilen für eine liturgische Handschrift erstaunlich deftig ausfallen (Abb. 628, 629 und 631).

Die wenigen Drôlerie-Initialen des Himmelfahrtsmalers (Abb. 653-655) sind dagegen von zarter Eleganz, die durch die feine Zeichnung und die zurückhaltende Lavierung mit Rot und Grün entsteht und in seltsamem Gegensatz zu seiner üppig bunten Deckfarbenmalerei steht.

Nur wenige Initialen - teilweise mit Drachen - sind von weiteren Händen gestaltet (Abb. 641-646). So auch eine andersartige Initiale mit einem Schriftband in neuhochdeutscher Diphthongierung (Abb. 610), die sonst in Mainz erst gegen 1490 anzutreffen ist, weshalb die Heimat des Zeichners eher im Osten zu suchen ist. Der Kreis der beteiligten Hände ist also auch beim Graduale weiter gesteckt.

Die **Fleuronnée-Initialen** des Hauptschreibers zeigen leicht abstrakte Knospen, die er ähnlich wie der Anonymus im Antiphonar anordnet (Abb. 657-687). Sie zeichnen sich durch Profilköpfe und expressives Fadenwerk aus, das in Fibrillen mit Pfeilspitzen endet. Die große Initiale des Hochgebetes *Vere dignum* hebt er zusätzlich mit einem kurzen Querbalken hervor (Abb. 604), mit dem er sinnfällig auf den nachfolgenden Text „hat er sterbend die Arme ausgebreitet am Holze des Kreuzes“ anspielt.

Unter der Fleuronnée-Initiale des Wortes *Confiteor* („ich bekenne mich zum christlichen Glauben“) hat sich der Hauptschreiber in einer kleinen betenden Halbfigur wahrscheinlich verewigt (Abb. 833).

Die Fleuronnée-Initialen des Himmelfahrtsmalers folgen den gleichen Gestaltungsprinzipien mit leicht verändertem Formenvokabular und unterscheiden sich hauptsächlich durch ihren unruhigeren Besatz von jenen des Hauptschreibers (Abb. 688-696). Eine zweizeilige Littera Duplex mit Figuren in den Innenfeldern trägt in vielen Details die Handschrift des Himmelfahrtsmalers und weist ihn so als den Schöpfer des ein- und mehrzeiligen Initialschmucks aus (Abb. 695-698).

Generell zeigen die Fleuronnée-Initialen der beiden Schreiber eine ganz ähnliche Stilistik, die zusammen mit den mehrfachen nahtlosen Textübergängen zwischen ihnen darauf hindeuten könnte, dass sie es gewohnt waren, zusammenzuarbeiten. Vielleicht stammen sie aus der Werkstatt, in der auch der Zeichner der beiden Initialen des **Mainzer Friedebuchs** von 1437 arbeitete (Abb. 829 und 830). Das Fleuronnée seiner Initialen gibt das Formenvokabular des Himmelfahrtsmalers und des Hauptschreibers teilweise exakt, teilweise kombiniert und leicht modifiziert wieder, wie es nur durch eine gemeinsame Ausbildung oder Mitarbeit

vorstellbar ist. Deshalb scheint eine **Datierung** des Graduales ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts realistisch zu sein, zumal auch die dargestellte Kleidung der Mode jener Zeit entspricht.

Die **Auftraggeber** kamen wohl auch hier aus dem Bürgertum. Und so vereint sich in den goldgrundig gerahmten Initialen glücklich ihr Wunsch nach Prachtentfaltung mit dem Bedürfnis der Fratres nach Traditionswahrung und „Erleuchtung“ durch *Illuminatio*.

## Eine Malerwerkstatt im Mainzer Karmeliterkloster?

Schon früh kam in der Fachliteratur die These einer Malerwerkstatt im Mainzer Karmeliterkloster auf, mit der im Laufe der Zeit immer mehr, stilistisch und qualitativ unterschiedliche Werke der Wand-, Tafel- und Buchmalerei in Zusammenhang gebracht wurden, deren Herkunft sonst ungeklärt bliebe.<sup>697</sup>

Grundsätzlich problematisch ist diese Idee allein schon deshalb, weil die offensichtlichen stilistischen Unterschiede zwischen Antiphonar und Graduale entweder völlig unbeachtet blieben oder lapidar mit „verschiedenen künstlerischen Temperamenten“ begründet wurden.<sup>698</sup>

Zunächst machte Liebreich angesichts der ihrer Meinung nach engen kompositionellen und figürlichen Beziehungen des Utrechter Altars zu den Karmeliterchorbüchern in den 20er Jahren den Vorschlag einer außerhalb der Klostermauern angesiedelten Mainzer „Malerwerkstätte“, die „die nähere und weitere Umgebung“ mit ihren Erzeugnissen versorgt haben könnte.<sup>699</sup>

Zwanzig Jahre später verlegte Güse die vermeintliche Werkstatt aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten der Buchmalereien mit zahlreichen Wandmalereien - unter anderem auch jenen der Mainzer Karmeliterkirche - kurzerhand ins Karmeliterkloster.<sup>700</sup> Die in dieser Werkstatt arbeitenden „Meister“ seien dabei „eng mit der Tradition mittelrheinischer, insbesondere Mainzischer Kunst, verbunden“ gewesen.<sup>701</sup> Als Hinweis auf eine Klosterwerkstatt wertete sie die schon von Back<sup>702</sup> angenommene Verbindung zu dem Karmelitermönch Nicolaus Sublin, der auf dem damals bereits zerstörten Gabsheimer Altar seinen Namen hinterlassen hat: in der Annahme, dass es sich hier um den gleichen Maler handle, sieht sie „in dem Karmelitermönch Frater Nycolaus [...] einen Buch-, Wand- und Tafelmaler“.<sup>703</sup>

Obwohl Güses Argumentation, wie sich zeigen wird, auf schwachen Füßen steht, wurde die Idee einer Klosterwerkstätte mit erstaunlicher Hartnäckigkeit weiterverfolgt: schon wenige Jahre später verwies Stange auf die von ihr zusammengestellten „Klosterwerke“<sup>704</sup> und schließlich übernahm sogar Arens, ein sonst hervorragender Kenner mittelrheinischer Kunstwerke, in seiner kurzen Studie über „Die Baugeschichte der Burgen

---

<sup>697</sup> Bereits Back versuchte 1910 die vermeintlichen Ähnlichkeiten zwischen den Wandmalereien in der Kirche und der ehemaligen Sakristei des Mainzer Karmeliterkloster mit den Initialen der Chorbücher mit einer „sehr vielseitigen“ Klosterwerkstatt zu erklären (**Back 1910**, S. 10).

<sup>698</sup> **Güse 1943**, S. 172.

<sup>699</sup> **Liebreich 1926/27**, S. 139. Diese Ähnlichkeiten führten Güse zu der Annahme, auch im Utrechter Altar ein mögliches „Werk der Mainzer Karmeliten“ zu sehen (**Güse 1943**, S. 151), was Zipelius jedoch abschwächt auf eine Entstehung im „Mainzer Raum“ (**Zipelius 1992/93**, S. 99).

<sup>700</sup> **Güse 1943**, S. 172.

<sup>701</sup> Ebenda, S. 175.

<sup>702</sup> **Back 1910**, S. 10.

<sup>703</sup> Ebenda, S. 162. Güse geht dabei nicht auf die Frage ein, inwiefern ein Maler zu jener Zeit in der Lage war, alle drei Formate zu bedienen. Heute kennt man zahlreiche Beispiele, wo Miniaturisten auch im größeren Maßstab gearbeitet haben und umgekehrt. So weiß man beispielsweise von dem Skizzenbuchmaler Giovannino de Grassi, dass er auch als Architekt, Bildhauer und Maler tätig war (**Alexander 1978**, S. 111). Weitere Beispiele auch bei **Alexander 1992**, S. 121 und **Reinecke 1937**.

<sup>704</sup> **Stange 1951**, S. 87.



Stolzeneck, Minneburg und Zwingenberg“ die Thesen Güses und Stanges und sieht im Mainzer Karmeliterkloster den „schöpferischen Mittelpunkt“ einer Schule, zu der stilistisch neben der Mainzer und Frankfurter Karmeliterkirche auch die „Malereien in Hirschhorn, Weinheim, Neckar-Bischofsheim, Brombach, Handschuhsheim, Obergrommbach, Alt-Wiesloch und Kobern“ gehören.<sup>705</sup> Fast etwas zweifelnd fügt er freilich an: „Eine mittelhessische Werkstatt wäre also noch weit südlich bis in den Neckarraum tätig gewesen.“<sup>706</sup>

Auch Glatz kommt 1981 in seiner Dissertation über „Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen“ zu dem Schluss, dass die Karmeliterwerkstatt „mit Sicherheit [...] eine führende Rolle“ gespielt habe, jedoch „nicht die einzige bedeutende Werkstatt“ gewesen sei.<sup>707</sup>

Um die Diskussion der Werkstatt-These auf einer gesicherten Basis zu führen, sollen zunächst die Werke, die mit den Chorbüchern in Verbindung gebracht worden sind, auf ihre stilistischen Gemeinsamkeiten mit Antiphonar und Graduale untersucht und nach etwaigen weiteren Werken Ausschau gehalten werden.

Anschließend soll ein Einblick in die Arbeitsweise klösterlicher Werkstätten es ermöglichen, Erkenntnisse über deren vermutete Existenz in Mainz zu gewinnen.

Der Ausgangspunkt von Güses These, die **Wandmalereien** der Mainzer Karmeliterkirche, aufgrund derer sie „die Identität des Buchmalers mit dem Wandmaler annehmen möchte“,<sup>708</sup> zeigen - wie im Beispiel des Lilienfrieses und der Ausgießung des Hl. Geistes bereits dargelegt - keine über die Gemeinsamkeiten weitverbreiteter Motive der Zeit hinausreichenden Übereinstimmungen mit den Chorbüchern. Auch die von Güse immer wieder als typisch angeführten hahnenfederartig gezaddelten Flügel der „Karmeliterengel“<sup>709</sup> hat schon Glatz als „ein Element des Zeitstils“ erkannt und deshalb die von Güse vorgenommenen Zuschreibungen fast sämtlicher Wandmalereien der Karmeliterkirche und weiterer Mainzer Werke zur Klosterwerkstatt als „nicht haltbar“ abgelehnt.<sup>710</sup> Auch die Ähnlichkeiten zwischen „einzelnen Prophetenhalbfingern“, „Ranken und Maßwerkformen“ der Handschriften und der Gewölbmalereien, die laut Stange bezeugen, „dass im Karmeliterkloster Werkstatt und Tradition bestanden“,<sup>711</sup> halten einer näheren Überprüfung nicht stand.

Dies alles bedeutet nicht, dass die Wandmalereien im Karmeliterkloster nicht „von „hauseigenen“ Künstlern“ ausgeführt worden sein könnten, wie dies Glatz vermutet,<sup>712</sup> jedoch muss deshalb keine Werkstatt mit eigener stilistischer Handschrift bestanden haben. Das eigentliche Problem bei der Beurteilung dieser Wandmalereien ist ihr heutiger Zustand, da sie - wie fast alle weiteren im folgenden aufgeführten Fresken - bei

---

<sup>705</sup> **Arens 1969<sup>2</sup>**, S. 19.

<sup>706</sup> Ebenda.

<sup>707</sup> **Glatz 1981**, S. 101. Obwohl rund 50 Jahre später entstanden, zählte beispielsweise Stange sogar noch das Brevier Adalbert von Sachsens zu den eventuellen Werken dieser Werkstätte (**Stange 1955**, S. 119).

<sup>708</sup> **Güse 1943**, S. 162.

<sup>709</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>710</sup> **Glatz 1981**, S. 98.

<sup>711</sup> **Stange 1938**, S. 141.

<sup>712</sup> **Glatz 1981**, S.98.

Restaurierungen vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert „aufgefrischt“ wurden, wodurch besonders die Gesichter und die Faltenzüge der Stoffe ihren ursprünglichen Charakter einbüßten und so für einen stilistischen Vergleich nahezu untauglich wurden.<sup>713</sup>

Nach ihrer Wiederentdeckung kopierte man 1924 die Wandmalereien in der Mainzer Karmeliterkirche wegen des schlechten Erhaltungszustandes von Putz und Malerei in originaler Größe auf Zeichenpapier und malte sie nach Ausbesserung der Gewölbeflächen neu auf.<sup>714</sup> Dabei wurde einiges verfälscht, das 1952 bei der Beseitigung der Kriegsschäden unter der Leitung von Fritz Arens teilweise in Anlehnung an noch erhaltene mittelalterliche Stellen (Bogenfries im Chor, Blumen im Langhaus) rückgängig gemacht wurde.<sup>715</sup> Bei den jüngsten Restaurierungen im Jahr 1978 wurden der Gewölbegrund weiß getüncht und die Darstellungen ein weiteres Mal weitgehend übermalt, ohne dass man jedoch die Nachzeichnungen des Originalbefundes zu Rate zog.

Keinen Aufschluss geben auch die Fresken in der ehemaligen Sakristei:<sup>716</sup> von den rund zwei Meter hohen Darstellungen im heutigen Meditationsraum der Fratres, die die Himmelfahrt Christi, die des Elias und die Ausgießung des Hl. Geistes darstellten, existieren nur noch die beiden letzteren, die ebenfalls durch erhebliche Ergänzungen aus jüngerer Zeit verändert worden sind. Von der Himmelfahrt Christi gibt nur noch eine im zweiten Weltkrieg verbrannte Zeichnung (Abb. 834) die groben Umrisslinien wieder und erlaubt kaum noch Rückschlüsse.

Auch ein Vergleich mit den beiden Darstellungen der Ausgießung des Hl. Geistes in den Chorbüchern ergibt keine bemerkenswerten Übereinstimmungen.

Lediglich die in der Himmelfahrt des Elias dargestellte Stadt ähnelt der Architektur des einzeiligen Initialschmucks in Buch A und E (Abb. 835). Gemeinsame Merkmale sind die Aufsicht auf die niedriger liegenden Teile wie Stadtmauern und Häuserdächer bei gleichzeitiger Untersicht der höher gelegenen Bauteile wie der Zinnenkränze der Turmspitzen. Die Zinnen sind mit kurzen Strichen am Mauerabschluss charakterisiert; Fenster sind mit je zwei kurzen Parallelstrichen dargestellt. Wie gezeigt wurde, war jedoch auch diese Darstellungsweise weitverbreitet und lässt keine Rückschlüsse zu.

Bedeutender für die Erschließung der Zusammenhänge ist die bereits angesprochene identische Gestaltung eines stilisierten Lilienblütenfrieses im Mittelstück des Chorhauptgewölbes entlang der Rippen und Schildbögen und der Auferstehungsinitiale des Graduales. Wenn auch die stilistische Analyse ergeben hat, dass solche Friese künstlerisches Allgemeingut waren und deswegen keine Rückschlüsse auf einen bestimmten Maler erlauben, so ist die Übereinstimmung doch so groß, dass man glauben möchte, der eine habe als Vorbild des anderen gedient.

---

<sup>713</sup>Diese Situation konstatiert auch die berühmte Stellungnahme Max J. Friedländers nach der Durchsicht von Paul Clemens grundlegendem Werk über die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande („Kein einziges Original“). Zum folgenden siehe **Glatz 1981**, S. 261.

<sup>714</sup>Die Kopien befinden sich im Landesmuseum Mainz (abgebildet bei **Strempele 1943**).

<sup>715</sup>**Arens 1974**<sup>1</sup>, S. 56.

<sup>716</sup>Glatz weist darauf hin, dass es sich hierbei um den ehemaligen Kapitelsaal des Klosters handeln könnte (**Glatz 1981**, S. 263).

In eine Sackgasse führen auch die „stilistischen“ und „geschichtlichen“ Spuren, die Güse zu den Wandmalereien der Zwingenberger Burgkapelle und der Klosterkirche in Hirschhorn ausgemacht hat, die ihrer Meinung nach darauf beruhen, dass es sich in beiden Fällen um Lehen des Mainzer Erzbischofs handele und die Familie von Hirschhorn in beiden Fällen die Stifter seien.<sup>717</sup>

Die kurz nach 1406 entstandenen Fresken der unterhalb der Burg liegenden ehemaligen Klosterkirche des Hirschhorer Karmeliterklosters wurden 1912 stark „aufgefrischt“. Sie zeigen unter anderem am Chorbogen eine Verkündigung, deren stilistische Nähe zu jener im Graduale für Güse auf eine „künstlerische Tradition im Karmeliterorden“<sup>718</sup> hindeutet. Wie wenig solche Zuordnungen weitverbreiteter Motive aussagen, zeigt die im gleichen Atemzug von ihr erwähnte Verkündigung in Oppenheim, die, wie sich gezeigt hat, stilistisch jener des Graduales sogar noch näher steht, jedoch nachweislich nicht karmelitischen Ursprungs ist.<sup>719</sup>

Auch von der Zwingenberger Burgkapelle lassen sich keine näheren Verbindungen zu den Mainzer Karmeliterchorbüchern knüpfen. In der von den Herren von Hirschhorn gebauten und vor ihrer Weihe 1424 ausgemalten kleinen Kapelle im ersten Stockwerk der Zwingenberger Burg sind in zwei übereinanderliegenden Bildstreifen neben den 12 Aposteln und Heiligen in hochrechteckigen Feldern auch noch eine Verkündigung, die Anbetung der Hl. Drei Könige, ein Kalvarienberg, eine Auferstehung, eine Maria in der Strahlenglorie, Engel mit dem Schweißstuch der hl. Veronika sowie Christus als Weltenrichter dargestellt. Da die Burg zum Privatbesitz des Prinzen von Baden gehört und nur in seltenen Ausnahmefällen zugänglich ist, müssen für diese Arbeit zwei von Arens gemachte und publizierte s/w-Aufnahmen zum Vergleich genügen, die ein abschließendes Urteil jedoch nicht erlauben.<sup>720</sup> Das wenige, was jedoch darauf ersichtlich ist, zeigt andere Motive (Abb. 836), andere Gesichter (Abb. 837) und differenziertere, voluminösere Faltenbildung der Gewänder (Abb. 838); kurzum nichts, was auf eine gemeinsame Werkstatt schließen ließe - womit die Hauptbezugspunkte Güses für ihre Werkstatttheorie mehr oder weniger hinfällig geworden wären.

Viel naheliegender als in Wandmalereien Spuren der hypothetischen Klosterwerkstatt ausfindig zu machen, scheint es, im Umkreis der **Buchmalerei** nach weiteren Werken der Mainzer Maler zu suchen.

---

<sup>717</sup> Güse 1943, S. 74.

<sup>718</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>719</sup> Auch die Beobachtung Güses, die Anordnung der Figuren in der Epiphanie-Initiale gleiche „bis ins Detail“ der Szene des „Dreikönigszugs“ in Hirschhorn und ihre Folgerung, dass man entweder auf die gleiche Vorlage für beide Werke schließen müsse oder sogar die gleiche Hand dahinter vermuten könne, ist zu bezweifeln. Denn aufgrund der nur noch spärlich erhaltenen Reste der Wandmalerei zog Güse eine Nachzeichnung des Denkmalmaltes Darmstadt zum Vergleich heran (Güse 1943, S. 72), die wiederum ein Jahr später verbrannt ist. Da auch der Abbildungsteil der Dissertation Güses, auf den sie sich immer wieder bezieht, in den entsprechenden Bibliotheken in Leipzig und Bonn nicht mehr vorhanden ist, wird hier keine Klärung mehr möglich sein.

<sup>720</sup> Arens 1969<sup>2</sup>, Abb. 11 und 12. Seit der Fertigstellung dieses Manuskripts hat die Deutsche Fotothek detaillierte Farbaufnahmen der Wandmalereien auf ihrer Internetseite veröffentlicht (<http://www.deutschefotothek.de>), die den beschriebenen Eindruck bestätigen.

Die noch erhaltenen Handschriften des Mainzer Karmeliterklosters befinden sich heute größtenteils in der Mainzer Stadtbibliothek. Aus dem 15. Jahrhundert sind noch 25 Bände erhalten, von denen zehn mit Initialschmuck versehen sind, der jedoch meist laienhaft ausgeführt ist und keinerlei Ähnlichkeiten mit dem Antiphonar und Graduale hat. Deckfarbenmalerei findet sich in keinem der Bände.<sup>721</sup>

Die Suche nach zeitlich naheliegenden Karmeliterhandschriften in den damaligen Klosterorten bleibt ebenso erfolglos, da durch die Jahrhunderte viel verloren ging: weder aus Augsburg, noch aus Boppard, Heidelberg, Koblenz, Köln, Kreuznach,<sup>722</sup> Speyer, Worms oder Würzburg<sup>723</sup> sind weitere liturgische Karmeliterbücher erhalten. In Trier befindet sich noch ein Missale<sup>724</sup>, in Nürnberg noch ein Liturgikon<sup>725</sup> und in Stuttgart ein Heilbronner Graduale.<sup>726</sup> In Bamberg befinden sich noch eine,<sup>727</sup> in Darmstadt noch zwei,<sup>728</sup> in Frankfurt noch sechs Liturgika der Karmeliter,<sup>729</sup> die aber ohne nennenswerten vergleichbaren Schmuck sind und auch sonst wenig Parallelen bieten. Auch in den übrigen, nicht liturgischen Klosterbänden ließ sich kein Buchschmuck nachweisen. Den einzig konkreten Hinweis auf ein weiteres Werk gibt Klingelschmitt, der 1925 von der Entdeckung eines „der seit hundert Jahren verschollenen Eberbacher codices“ berichtet, „dessen Miniaturen unverkennbar derselben Werkstatt entstammen, wie die der Chorbücher aus der Karmeliterkirche.“<sup>730</sup> Leider hat sich die Spur dieser Handschrift wieder verloren und auch Klingelschmitt hat sie nicht mehr erwähnt. Möglicherweise waren auch zwei heute verbrannte, reich illuminierte Karmeliter-Gradualien aus Heilbronn und Mitteldeutschland aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von den auch in den Mainzer Chorbüchern tätigen Malern illuminiert.<sup>731</sup>

---

<sup>721</sup>Eine ähnliches Bild bietet sich für das Katharinenkloster in Nürnberg, wo vor einer Blütezeit im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, die plötzlich mit Perspektive und Landschaftsdarstellungen aufwartete, nichts „über einen primitiven Dilettantismus“ hinausgeht (**Fischer 1928**, S.42).

<sup>722</sup>Die 21 erhaltenen Karmeliter-Handschriften der Mainzer Stadtbibliothek stehen in keiner kunsthistorisch relevanten Verbindung zu den Chorbüchern.

<sup>723</sup>Hier sind zwei vermutlich wegen ihrer hervorragenden Initialen verstümmelte Graduale des 15. Jahrhunderts verbrannt (M.p.th.f.m.18 (von 1436) und M.p.th.f.m.19) sowie ein Antiphonar und ein Responsoriale des 15. Jahrhunderts, die ebenfalls illuminiert und teilweise verstümmelt waren (M.p.th.f.m.20/1.2).

<sup>724</sup>Stadtarchiv Trier, 367/1031 4°.

<sup>725</sup>Nürnberg, Stadtbibliothek, Cent.1, 97.

<sup>726</sup>Stuttgart, Württembergische LB, Cod.bibl.fol.61.

<sup>727</sup>Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.lit.35.

<sup>728</sup>Darmstadt, ULB, Hs 881 (Kölner Graduale von 1412) und Hs 889 (Missale von 1380, wahrscheinlich aus Speyer). Im Graduale keine Deckfarbenmalerei, nur 12 mehrzeilige Lombarden im littera duplex-Stil mit zweifarbigem Knospenfleuronée (1. Adventssonntag, Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Dreifaltigkeit, Sonntag nach Pentekost, In dedicatione ecclesie, Anfang des Sanktorale (Hl. Andreas), Lichtmeß, Johannes B., Peter und Paul), das teilweise ungeschickt angeordnet ist und wahrscheinlich aus der Feder des auf der Rückseite des ersten Blattes genannten Karmeliterbruders Johannes aus Leuven stammt. Das Missale hat außer einem Kanonbild keine weiteren Deckfarbenmalereien.

<sup>729</sup>Frankfurt, StaUB, Ms.carm.4, 16, 18, 24, 35, 38, sowie aus dem 18. Jahrhundert Ms.carm.28, 29 und 33. 1487 werden mehr als 30 handgeschriebene Liturgika für das Frankfurter Karmeliterkloster genannt (**Frankfurt 1974**, S. XXVIII), die wohl mehrheitlich als verschollen gelten müssen.

<sup>730</sup>**Klingelschmitt 1925**<sup>2</sup>, S. 132.

<sup>731</sup>Würzburg, UB, M.p.th.f.m.18 und 19.

Da es sich bei einem oder vielleicht sogar mehreren der Maler durchaus um Karmeliterfratres gehandelt haben könnte, müssten bei der Suche nach weiteren Werken eigentlich auch Handschriften aus einem deutlich weiteren Umkreis berücksichtigt werden, da die Karmeliter in der Regel nach drei Jahren das Kloster wechselten und zu Studienzwecken sogar ins Ausland gingen.

Eine solche Suche würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Eine grobe Sichtung brachte eine Liturgika aus den damals bevorzugten Studienorten Paris und Toulouse zutage,<sup>732</sup> während beispielsweise in Krakau nichts mehr aus der Zeit erhalten zu sein scheint, so dass auch hier nicht viel Hoffnung auf einen weiteren Fund besteht.

Neben den Wandmalereien werden von der Forschung auch zwei **Glasgemälde**, die die Taufe (Abb. 839) und die Himmelfahrt Christi (Abb. 840) zeigen, zum künstlerischen Umfeld des Karmeliterklosters gezählt.<sup>733</sup>

Die Verwandtschaft des stark verkürzten Apostelgesichtes mit jenem auf der Himmelfahrtsinitiale im Graduale wurde bereits erläutert,<sup>734</sup> wobei hier noch einmal darauf hingewiesen werden soll, dass die fleischig wirkenden Gesichter mit den großen Augen und Ohren sowie den ornamenthaft eingerollten Haarlocken keinerlei Ähnlichkeit mit dem Stil von irgend einem der an den Chorbüchern beteiligten Maler haben.

Zwar könnte die andersartige Stilistik von Glasgemälden zu Veränderungen dieser Details geführt haben; da jedoch neben der unterschiedlichen Anordnung der Figuren um den Auferstehungsberg auch der drapiert und merkwürdig unorganisch wirkende Faltenwurf der auf dem Boden aufliegenden vorderen Mäntel kein Pendant in den Chorbüchern hat, müssen die von Gast gesehenen „engen stilistischen Übereinstimmungen mit dem Ranken- und Bilderschmuck der sechs Chorbücher“<sup>735</sup> in Zweifel gezogen werden. Sein weiteres Argument, dass sich die Verbindung „nicht zuletzt in zeichentechnischen Eigenheiten wie der Anwendung feiner, dichter, meist parallel laufender Strichlagen“<sup>736</sup> äußere, könnte sich - wenn überhaupt - nur auf jene des Antiphonars beziehen; als Kriterium „mittelrheinischer“ Malerei kann - wie auf Seite 20 erörtert - das „Stricheln“ nicht mehr dienen.

Wirklich verwandt sind lediglich die Ranken, die auf den ersten Blick jenen des Graduales ähneln. Sie tragen jedoch anders als in den Handschriften auf jedem Rankenblatt ein Auge.

Da konkrete Spuren der Arbeit einer etwaigen Werkstatt im Karmeliterkloster möglicherweise auch nur deshalb nicht nachgewiesen werden können, weil sie verloren gingen oder zerstört wurden,<sup>737</sup> kann vielleicht ein Einblick in die Praxis klösterlicher Werkstätten weiterführen.

Das Mainzer Karmeliterkloster verfügte wohl mit großer Wahrscheinlichkeit über eine Schreibstube, nicht nur wegen der seit 1324 bestehenden Pflicht

---

<sup>732</sup>Missale Carmelitanum, Paris, BNF, Ms.la.1115 (siehe **Leroquais 1924**, S. 218).

<sup>733</sup>Zuletzt von **Gast 2000**, S. 535, mit weiterer Literatur.

<sup>734</sup>Siehe S. 200.

<sup>735</sup>**Gast 2000**, S. 535.

<sup>736</sup>Ebenda.

<sup>737</sup>Zum Denkmälerbestand der Mainzer Malerei um 1400 siehe **Gast 2000**, S. 520.

zur Einrichtung einer solchen<sup>738</sup> sondern auch wegen der akademischen Tradition im Kloster, die sich - wie gezeigt - bald nach der Entstehung dieser Handschriften auch in der engen Verbindung zur neuen Universität manifestierte. Dafür, dass die Handschriften im Kloster von Karmelitern geschrieben worden sein könnten, spricht die inhaltliche Analyse von Boyce, der zu dem Schluss kommt, dass diese Handschriften ungeachtet der andersartigen Liturgie des einflussreichen Mainzer Erzbistums bis ins Detail den Vorgaben des Ordens folgten.<sup>739</sup>

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, hat Elgin Vaassen acht verschiedene Hände ausgemacht, die an der Illuminierung der Mainzer Karmeliterchorbücher beteiligt waren.<sup>740</sup> Zählt man alle Schreiber, Zeichner und Maler zusammen, die an Antiphonar und Graduale gearbeitet haben, kommt nach dieser Studie sogar die große Zahl von 15 Buchkünstlern zusammen – wenngleich einige von ihnen nur wenige Initialen gezeichnet haben. Hinzu müssen eventuell auch noch die Metallarbeiter gezählt werden, da sie ebenfalls im Kloster tätig gewesen sein könnten.

Im Kloster lebten zu jener Zeit jedoch lediglich rund 20 Brüder,<sup>741</sup> die sicher nicht alle mit Schreiben und Malen beschäftigt waren.

Vergleicht man diese vermeintlich große Anzahl von Beteiligten mit ähnlichen Buchprojekten,<sup>742</sup> so scheint sie durchaus realistisch, zumal, wenn man die Größe des Unternehmens und die Zeitspanne, in der die Bücher angefertigt worden sind, bedenkt. Wie die Abfolge der Antiphonarbände zeigte, wurden sie nicht parallel gearbeitet, sondern Buch für Buch nacheinander unter der Ägide jeweils eines Schreibers angefertigt, der bei der Ausstattung mit einzeiligen Initialen gelegentlich Unterstützung durch weitere Schreiber erhielt. Es finden sich weder Anweisungen der Schreiber an den Rändern des Schriftspiegels noch sind - bis auf wenige Ausnahmen im Graduale und Band E - mehrere Hände in einer Lage oder sogar auf einem Blatt tätig gewesen, wie dies von professionellen Werkstattbetrieben, etwa jenem des Diebolt Lauber, bekannt ist.<sup>743</sup>

Ob die Bücher nach den Schreibearbeiten im oder außerhalb des Klosters illuminiert wurden, ist schwer zu beurteilen. König weist darauf hin, dass „spätgotische Werkstätten in der Regel nur von einem Meister geprägt waren“,<sup>744</sup> was wegen der stilistischen Unterschiede der Malereien innerhalb des Antiphonars nur für das Graduale in Frage käme.

Wie das Beispiel des Anonymus zeigt, darf man zwar die Bandbreite und Variationsfreude eines Malers nicht unterschätzen; dies veranschaulicht beispielsweise auch das Blatt eines professionellen Schreibers jener Zeit, auf dem er für einen potenziellen Auftraggeber die von ihm beherrschten Schriften und Initialen vorgeführt hat (Abb. 841).<sup>745</sup> Für einen professionellen Werkstattbetrieb ergeben die beiden Hand-

---

<sup>738</sup>Zimmermann 1907, S. 26.

<sup>739</sup>Boyce 1987, S. 271.

<sup>740</sup>Vaassen 1973, Sp.1121-1428.

<sup>741</sup>Milendunck 1635, o.S.

<sup>742</sup>Bespiele bei Konrad 1997, S.196/197 und Gumbert 1974, S. 314.

<sup>743</sup>Siehe Escher 1917, S. 115.

<sup>744</sup>König 2000, S. 574.

<sup>745</sup>Berlin, SBB, Ms.lat.2°, fol. 384v, abgebildet bei de Hamel 1992, S. 38.

schriften jedoch schon rein äußerlich durch ihre unterschiedliche Größe ein zu uneinheitliches Bild.

Einen ganz ähnlich gelagerten Fall gibt es im Utrechter Karthäuserkloster, dem man für den Beginn des 15. Jahrhundert hartnäckig über viele Jahrzehnte in der kunsthistorischen Forschung eine Malerwerkstatt nachsagte.<sup>746</sup> Obwohl nur wenige Miniaturen vorhanden sind - die jedoch wie im Mainzer Fall so große stilistische Unterschiede zeigen, dass ebenfalls bis zu 15 Maler im Kloster hätten arbeiten müssen - versuchte man sie einer klösterlichen Werkstätte zuzuordnen und durch die fiktive Mitarbeit von Laien die qualitativen Unterschiede zu erklären, wogegen Gumbert jedoch mit stichhaltigen Argumenten angeht.<sup>747</sup> Sein Fazit lautet: „Die Utrechter Karthäuser waren an Miniaturen überhaupt nicht interessiert - geschweige denn, dass sie an ihrer gewerblichen Herstellung beteiligt waren.“<sup>748</sup>

Eine solch radikale Antwort kann im Mainzer Fall nicht mit Sicherheit gegeben werden. Wie die nachfolgenden Ausführungen jedoch zeigen, muss die herkömmliche Vorstellung einer stilistisch kontinuierlich arbeitenden Klosterwerkstatt - wenn überhaupt - auf die schreibenden Fratres beschränkt werden,<sup>749</sup> während unter den Buchmalern weitaus flexiblere Arbeitsweisen herrschten.

Aufschlussreiche neue Eindrücke in die Arbeit klösterlicher Skriptorien im 15. Jahrhundert gibt Megan Holmes in ihren Studien über den Karmelitermönch und Maler Fra Filippo Lippi (ca. 1406-1469), der zwar nur bis 1432 im Karmeliterkloster Santa Maria del Carmine in Florenz lebte, sich jedoch noch bis 1461 Karmelitermönch nannte und weiterhin enge Verbindung zum Kloster hielt. Sie beschäftigt sich darin eingehend mit der Frage „was there such a thing as a convent painter or a convent workshop?“<sup>750</sup> Die zahlreichen von ihr zitierten Quellen zeigen, dass unsere bisherigen Vorstellungen nicht adäquat das berücksichtigen, was sie als „the flexible, ever-changing scene of painting production within the monastery“<sup>751</sup> beschreibt.

So hat das Kloster Monte Oliveto einen olivetanischen<sup>752</sup> Buchmaler aus Mailand engagiert, um die klösterlichen Manuskripte zu illuminieren, der während seiner Zeit auch im Kloster lebte und in Quellen als „unser Buchmaler“ bezeichnet wurde.<sup>753</sup> Im nächsten Jahr war der selbe Maler dann in einem venezianischen Kloster des Ordens tätig.<sup>754</sup>

Auch zwischen den einzelnen Orden bestanden Verbindungen, was das Beispiel kamaldulensischer<sup>755</sup> Fratres zeigt, die als Buchmaler sowohl in

---

<sup>746</sup>Zum folgenden siehe **Gumbert 1974**, S. 181-185.

<sup>747</sup>Ebenda.

<sup>748</sup>Ebenda, S.185.

<sup>749</sup>Zur Bibliothek des Mainzer Karmeliterklosters entsteht gerade eine Dissertation von Annelen Ottermann: „Die Mainzer Karmelitenbibliothek - Rekonstruktion und Evaluation eines spirituellen Wissensraumes.“ (Arbeitstitel).

<sup>750</sup>**Holmes 1999**, S. 85.

<sup>751</sup>Ebenda.

<sup>752</sup>Die Olivetaner sind eine von 21 Kongregationen des Benediktinerordens, die 1350 in Italien aus eremitischen Bewegungen heraus entstand.

<sup>753</sup>**Holmes 1999**, S. 260, Anm. 25.

<sup>754</sup>Ebenda, S. 85.

<sup>755</sup>Der Orden der Kamaldulenser ist ebenfalls ein katholischer Eremitenorden.

benediktinischen als auch karmelitischen Klöstern tätig waren,<sup>756</sup> im Skriptorium des Karmeliterinnenklosters Santa Maria degli Angeli sogar das gesamte 14. und 15. Jahrhundert hindurch!<sup>757</sup>

Monastische Maler arbeiteten zeitweise auch für weltliche Werkstätten („lay-monastic joint venture“), und umgekehrt boten Klöster weltlichen Malern gute Arbeitsbedingungen innerhalb der Klöster sowie Schutz vor den Zünften.<sup>758</sup>

Besonders interessant ist die Entdeckung von Holmes, dass der überwiegende Teil der Illuminierungen in den florentinischen Zentren monastischer Buchmalerei von weltlichen Buchmalern geschaffen wurde,<sup>759</sup> und dass die meisten florentinischen Malermönche des 15. Jahrhunderts ihr Handwerk lernten, bevor sie ins Kloster eintraten und so mit der Stilistik und Arbeitsweise weltlicher Werkstätten bestens vertraut waren.<sup>760</sup>

Selbstverständlich sind diese Beispiele aus der damaligen Kunstmetropole Italiens nicht direkt auf die Situation in Mainz übertragbar. Sie vermitteln jedoch ein lebendiges Bild von der Mobilität der Buchmaler innerhalb und außerhalb der Klostermauern.

Die Tätigkeit von Laien für Klöster ist auch für die Situation nördlich der Alpen beschrieben: Scholtens erwähnt, dass es bei den Karthäusern üblich war, Schreiber von außerhalb zu beschäftigen,<sup>761</sup> und Väth zieht für die Salemer Handschriften das Resümee, dass die Texte der Chorbücher inhaltlich und formal zwar als Fingerabdruck des Zisterzienserklosters am Bodensee gesehen werden können, die Bildinitialen der Handschriften jedoch keinen einheitlichen Lokalstil zeigen und immer von auswärtigen Miniaturen ausgeführt worden sind.<sup>762</sup>

Sie konnte nachweisen, dass jede der Handschriften von einer anderen Hand, in der Regel von Wanderminiaturen stammt, von denen zwei Maler auch gleichzeitig die Schreiber der jeweiligen Bücher waren.<sup>763</sup> Dabei wurden die Chorbücher von den „künstlerisch weniger beweglichen Malern“ ausgestattet, die hauptsächlich aus der näheren Umgebung stammten.

Auch Riehl bemerkte schon vor hundert Jahren: „Manches gar feine Kunstwerk entstand jetzt, wie auch in der Folgezeit, noch im Kloster, aber charakteristischerweise sind es meist Werke alterthümlichen Stils, und der große Fortschritt der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts ging nicht von den Klöstern, sondern von den Berufsmalern aus.“<sup>764</sup>

Aus all dem lassen sich zwar keine konkreten Antworten auf die Frage nach der Situation im Mainzer Karmeliterkloster gewinnen, wohl aber ist

---

<sup>756</sup> Holmes 1999, S 260, Anm. 32.

<sup>757</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>758</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>759</sup> Ebenda. Konkret sind hier die Werke des ehemaligen Benediktinerklosters Badia Fiorentina im Zeitraum von 1435-50 und des Silvestiner-/Dominikanerklosters San Marco im Zeitraum von 1445-1505 gemeint.

<sup>760</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>761</sup> Scholtens 1949, S. 374 ff.

<sup>762</sup> Väth 1997, S. 203.

<sup>763</sup> Väth 1993, S. 153.

<sup>764</sup> Riehl 1897, S. 30.



der historische Kontext sehr viel konkreter geworden: so ist es vorstellbar, dass ein Berufsmaler im Kloster tätig war oder sogar dem Orden beitrug oder dass umgekehrt die Handschriften, nachdem sie im Kloster geschrieben und Lombarden und Kadellen eingefügt worden waren, einem Berufsmaler außerhalb des Klosters übergeben worden sind. Denkbar wäre aber auch, dass so, wie auch die theologischen Lehrer des Klosters meist von außerhalb kamen,<sup>765</sup> für die Illuminierung einer für die Fratres so bedeutsamen Handschrift ebenfalls auswärtige Meister herangezogen wurden.<sup>766</sup> Ob die Maler wie in Florenz herumreisende Karmeliter waren, Malermönche anderer Orden oder weltliche Wanderminiaturen, muss letztlich offenbleiben.

Da sie als Buchmaler nicht unbedingt einen ortsgebundenen Werkstattbetrieb benötigten,<sup>767</sup> verrichteten sie ihre Arbeit wahrscheinlich wie in Florenz in den Räumen des Klosters. Güse berichtet von Streitigkeiten der Mainzer Klöster mit den Zunftmeistern, weil ortsansässige bürgerliche Maler benachteiligt wurden zugunsten zugezogener oder klösterlicher Maler.<sup>768</sup> Diese für das 16. und 17. Jahrhundert nachgewiesene Problematik dürfte nach Einschätzung von Wolfgang Dobras, dem Leiter des Mainzer Stadtarchivs, auch im 15. Jahrhundert bestanden haben.

Allerdings kommt eine mögliche Beteiligung von auswärtigen Meistern eher für das Antiphonar mit seinen sonnendurchfluteten oberrheinischen Berglandschaften und zwei völlig unterschiedlichen Verkündigungsdarstellungen in Betracht. Das im Stil einheitlichere und künstlerisch konventionellere Graduale stammt vermutlich aus einer weltlichen Mainzer Malerwerkstatt, deren Zeichner auch im Mainzer Friedebuch ihre Spuren hinterlassen haben. Allerdings könnte der dargestellte Dominikanermönch auch gerade ein Beispiel für die oben beschriebene Praxis sein.

Frater Nycolaus, der bislang hauptsächlich mit den Mainzer Karmeliterchorbüchern in Verbindung gebracht wurde, kann nur eine Nebenrolle zugewiesen werden; er war allem Anschein nach ein erfahrener und präzise arbeitender Schreibermönch, der sogar größere Initialen wie jenes „I“ in Band C meistern konnte, mit den Illuminierungen der Bücher jedoch sehr wahrscheinlich nichts zu tun hatte.

Die Existenz einer Malerwerkstatt im Mainzer Karmeliterkloster muss also eher verneint werden und unter Berücksichtigung der Ergebnisse Väths, Gumberts und besonders Holmes auch die herkömmliche Vorstellung von kleineren Klosterwerkstätten im Spätmittelalter überprüft werden.

---

<sup>765</sup> Milendunck 1635, o.S.

<sup>766</sup> Diese belebten dann den von Wilhelmy postulierten mittelrheinischen „Durchgangsstil“ (Wilhelmy 2000<sup>2</sup>, S. 27).

<sup>767</sup> Sieveking 1986, S.76.

<sup>768</sup> Güse 1943, S. 198, ohne Quellenangabe.

## Exkurs: Der Fall Bodmann

Der Mainzer Jurist und Geschichtsforscher Franz Joseph Bodmann hat viel Unheil in der Kunst- und Rechtsgeschichte, der Urkundenforschung, dem Bibliothekswesen und - wie im vorliegenden Fall - an Kunstwerken seiner Heimatstadt angerichtet. Die promovierte Historikerin und langjährige Mitarbeiterin des Mainzer Stadtarchivs, Elisabeth Darapsky, hat dieses abschreckende Exempel von egomanischer Sammelwut und autoritärem Gehabe in einem kurzen Aufsatz<sup>769</sup> zusammengestellt, der hier zusammenfassend wiedergegeben wird, um dem Verursacher des umfangreichen „Blattverlustes“ der Karmeliterchorbücher ein Gesicht zu geben.

Den seit 1780 an der Mainzer Universität zunächst als außerordentlicher, seit 1783 als ordentlicher Professor lehrenden Juristen trieb sein krankhafter wissenschaftlicher Ehrgeiz dazu, mit manischer Sammelwut tausende von Urkunden und anderes Quellenmaterial zusammenzutragen, um dann die Originale, die er unter dem Versprechen der baldigen Rückgabe entliehen hatte, zu behalten oder die wichtigsten Seiten aus ihnen herauszuschneiden, bevor er sie zurückgab.<sup>770</sup>

Darüber hinaus hat Bodmann zahlreiche Urkunden gefälscht, um seine wissenschaftlichen Thesen zu untermauern. Das dazu notwendige alte Pergament oder Papier beschaffte er sich ebenso skrupellos, wie es seine übrigen Arbeitsmethoden nicht anders erwarten lassen: mit „Raubsucht und schändlicher Spolierung“ hat der „ehemalige K. m. Hofrath und Professor Bodmann“ „weise Blätter“ „herausgeschnitten“ „um darauf Urkunden zu fabrizieren“, besagt eine Archivbemerkung im entsprechend geschädigten Buch.<sup>771</sup>

Obwohl von überall her Bibliotheken, Archive und Privatpersonen um Rückgabe ihrer wertvollen Dokumente baten und bald zahlreiche, zum Teil gerichtliche Untersuchungen gegen ihn liefen, blieb Bodmanns wissenschaftliches Ansehen lange unangetastet, auch dann noch, als 1868 seine erste Urkundenfälschung aufgedeckt wurde. In dem von Darapsky geschilderten Fall der Plünderung der Mainzer Stadtbibliothek durch Bodmann entschied sich die Untersuchungskommission „aus Consideration für den litterarischen Ruf und das hohe Alter und den bisherigen Rang des Herrn Bodmann“ gegen ein „schärferes“ juristisches Vorgehen und für eine „administrative Ausmittlung dieser Sache“.<sup>772</sup>

Diese aus heutiger Sicht nur schwer erträgliche Respektierung seiner Autorität wusste Bodmann geschickt auszunutzen. Er schob die Schuld an fehlenden und verstümmelten Werken auf jene, die als Zeugen nicht mehr

---

<sup>769</sup>Darapsky 1959.

<sup>770</sup>Er selber rühmte sich im Besitz von fast 20.000 Originalurkunden zu sein (Ebenda, S. 22).

<sup>771</sup>Ebenda, S. 13, Anm. 8.

<sup>772</sup>Ebenda, S. 18.

auftreten konnten, da sie inzwischen verstorben oder nicht mehr erreichbar waren.<sup>773</sup>

Nach der Aufhebung der Universität lehrte Bodmann an der Mainzer Zentralschule, wurde 1803 Richter und 1811 Präsident des Finanzgerichtes Mainz. Durch die Säkularisation und die Wirren der Revolutionskriege waren die Bücher- und Urkundenschätze von Klöstern und Archiven zugänglich geworden - neues und reichhaltiges Material für Bodmanns Bibliomanie. Schon bald wusste er sich Zugang dazu zu verschaffen: 1806 übertrug ihm der Präfekt Jeanbon St. André - mit dessen Neffen Bodmanns älteste Tochter verheiratet war - gegen den Willen des Stadtrates, aber mit Zustimmung des Pariser Ministeriums die Stelle des Leiters und Konservators der städtischen Bibliothek.

Nun konnte er aus dem Vollen schöpfen: hatte er doch nicht nur unkontrollierten Zugang zu den Bibliotheksbeständen, sondern durch seine Hände ging auch ein bedeutender Teil des Säkularisationsgutes der Mainzer Stifts- und Klosterbibliotheken, nach Bodmanns Angaben über 100.000 Bücher.<sup>774</sup> Nach einigen Jahren des Stillschweigens kam es zu Klagen von Benutzern und Mitarbeitern über Bodmann, der eigenmächtig Bücher ohne Quittung entlieh und diese, wenn überhaupt, in beschädigtem Zustand zurückgab: „Das Buch ist da: Aber herausgerissen ist 1tens von Pag.16-35, von 80-87, von 106-115“ oder „Das Buch ist da, aber sein Bildnis ist herausgerissen.“<sup>775</sup>

Bei einer Untersuchung der Stadtbibliothek und des Stadtarchivs wurden große Fehlbestände festgestellt. Als daraufhin die Bodmannsche Privatbibliothek durchsucht wurde, konnten große Mengen städtischen Eigentums sichergestellt werden, darunter 4804 Dissertationen, 137 Urkunden (sowie weitere 1537 Urkunden aus anderen Archiven) und eben auch Hunderte von herausgerissenen Blättern oder ganze Lagen aus Handschriften, worunter sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch Miniaturen aus den Karmeliterhandschriften befinden haben dürften.

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, hat Arens 1958 in seinem kurzen Aufsatz auf die mögliche Verbindung zu Bodmann aufmerksam gemacht.<sup>776</sup> Auf diese Spur führte ihn die Herkunft eines Einzelblattes, welches heute in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt wird. Es stammt aus den „Kunstsammlungen Schloss Miltenberg“, die sich zum großen Teil aus dem Nachlass Bodmanns zusammensetzten.

Ein weiterer Teil des Nachlasses gelangte über Schloss Miltenberg ins Staatsarchiv in Darmstadt.<sup>777</sup> Leider ist er größtenteils im Zweiten

---

<sup>773</sup>Als sich die Ermittlungen durch Bodmanns Uneinsichtigkeit zuspitzten und die Kommission ihn vor die Alternative eines wohlgesonnenen Vergleichs oder eines Gerichtsverfahrens stellte, antwortete er dem Oberbürgermeister: „Wenn ein Greis tief gebeugt durch unverdientes Leiden nur zwischen Aufopferung seines Vermögens und einem Criminalprozeß zu wählen hat, der wegen des damit verbundenen Personalarrestes sein Leben in augenscheinliche Gefahr setzt, so ergreift er natürlich, das was seine Ruhe sichert, was ihn gegen das schimpfliche Gepränge einer öffentlichen Verhandlung schützt.“ (Ebenda, S. 20). Auf Bitten des Oberbürgermeisters wurde Bodmann sogar noch die Einschreibegebühr für den dazu notwendigen Notariatsakt um die Hälfte erlassen (Ebenda, S. 21, Anm. 117).

<sup>774</sup>Ebenda, S. 17.

<sup>775</sup>Ebenda, S. 14, Anm.12.

<sup>776</sup>Arens 1958, S. 342.

<sup>777</sup>Ebenda.

Weltkrieg verbrannt. Der noch nicht bearbeitete Rest birgt nach Auskunft des Archivdirektors, Professor Battenberg, keine Handschriftenblätter. Bei den Karmeliterhandschriften fehlte Bodmann offenbar die nötige Zeit oder Ausdauer: sind in Buch A noch sämtliche Bildinitialen herausgeschnitten (insgesamt 17 Blätter), enthalten die folgenden Bücher noch einen Teil ihres Schmucks; Buch E immerhin fünf Teppich- und eine Bildinitialie und das Graduale sogar neun Bildinitialen.

## Zusammenfassung und Schlussbetrachtung

Nach den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit müssen vor allem drei verbreitete Thesen über die Mainzer Karmeliterchorbücher korrigiert werden.

Die bislang in der Literatur als Gruppe zusammengefassten Handschriften Graduale und Antiphonar stellen zwei eigenständige, liturgisch und stilistisch in keiner direkten Verbindung miteinander stehende Werke dar. Revidiert werden muss auch die Rolle des Frater Nycolaus, dessen Name in der Kunstgeschichte als Synonym für die Mainzer Karmeliterchorbücher gilt: er hat sich lediglich als einer der Schreiber erwiesen, der an der Illuminierung der Bücher jedoch nicht beteiligt war. Erhebliche Zweifel müssen schließlich an der Existenz der vielbeschworenen Karmeliterwerkstatt angebracht werden, da die ihr zugewiesenen Werke einer kritischen Überprüfung nicht standhielten. Bestätigt hat sich hingegen der dem Antiphonar zuerkannte künstlerische Rang und seine Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei.

Im handwerklich solide gestalteten **Graduale** sind acht Bildinitialen wahrscheinlich von einer Hand in traditioneller Art und der für die Zeit typischen Formensprache nach böhmischen Vorbildern ausgeführt. Neben Darstellungen zu den großen kirchlichen Feiertagen wie Weihnachten, Epiphanie, Ostern und Pfingsten zeigen sie eine Verkündigung mit König David, eine Dreifaltigkeit, eine Gruppe singender Karmeliterfratres und einen Propheten mit Spruchband.

Die wenig körperhaften Figuren befinden sich in Flächenräumen, die durch Versatzstücke wie Fliesenboden und Felsplateaus charakterisiert werden. Die originell miteinander verbundenen Szenen sowie zahlreiche Drölerien im bunten Rankenwerk erwecken den Eindruck großer Erzählfreude.

Als ikonographische Besonderheit muss eine seltene Tricephalus-Darstellung hervorgehoben werden, sowie eine aus den Tagen der Kreuzzüge stammende, islamfeindliche Bildvorlage, die den auferstehenden Christus zeigt, wie er auf einen Soldaten mit Krummschwert tritt. Korrespondierend hierzu finden sich im einzeiligen Initialschmuck Darstellungen von Männern mit erhobenen Krummschwertern über Ziegen, womit vielleicht die muslimische Schlachtpraxis kritisiert wird.

Eine weitere Bildinitiale mit perspektivisch gewagteren und körperhafteren Figurendarstellungen stammt von dem nach ihr benannten **Himmelfahrtsmaler** (Abb. 760). Sie zeigt an prominenter Stelle im Rankenwerk einen Dominikanermönch mit individuell anmutenden Gesichtszügen, dessen Bezug zur Handschrift nicht geklärt werden konnte. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind auch der Text und die Fleuronné-Initialen dieses Blattes, ebenso wie noch rund neun weitere Blätter der Handschrift, vom Himmelfahrtsmaler geschrieben und gezeichnet worden.

Abgesehen von einigen deutlich schwächer gestalteten Blättern stammt der überwiegende Teil des Graduale-Textes und des einzeiligen Initialschmucks aus der Feder des **Hauptschreibers**. Seine über 500 aufwändig gestalteten, blau-roten Fleuronné-Initialen mit expressivem Fadenwerk wechseln sich ab mit ca. 300 einfach gezeichneten, grob

lavierten Drôlerie-Initialen, die bisweilen durch derbe sexuelle Anspielungen auffallen.

Durch stilistische Vergleiche und die Nähe des Fleuronnées zum Mainzer Friedebuch von 1437 konnte das Graduale dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts zugeordnet werden.

Wenngleich die Bildinitialen kunsthistorisch gesehen nur Altbekanntes zeigen, vermögen sie den Betrachter durch ihre Natürlichkeit und Liebe zum Detail auch heute noch einzunehmen, und beispielsweise der Liebreiz der Geburt-Christi-Darstellung (Abb. 715) erfüllte sicherlich genau die Erwartungen der wohl eher konservativen Auftraggeber aus dem (Mainzer) Bürgertum.

Im **Antiphonar**, dessen fünf Bände A-E ab dem Jahr 1430 entstanden sind, waren dagegen deutlich fortschrittlichere Hände am Werk. Obwohl durch die **Plünderungen** des Mainzer Juristen und Geschichtsforschers **Franz Joseph Bodmann** nur eine Auswahl, vielleicht sogar nur die zweite Wahl des Buchschmucks erhalten geblieben ist, muss man einige dieser fünf verbliebenen Bildinitialen zum Besten zählen, was am Mittelrhein aus jener Zeit noch erhalten ist.

Von einer Hand stammen die Darstellungen des Johannes auf Patmos (Abb. 511) und der Ausgießung des Hl. Geistes (Abb. 528), die sich durch ihre zukunftsweisenden Landschaftsdarstellungen auszeichnen. Der im Graduale noch vorherrschende Flächenraum beginnt sich hier perspektivisch zu weiten und vor allem die Bergwelt der Patmos-Szene stellt ein äußerst frühes Beispiel atmosphärischer Luftperspektive mit Schleierwolken über einer Landschaft dar.

Die bildhaften **Initialminiaturen** eines zweiten Malers haben sich bereits stärker vom Initialbuchstaben gelöst. Sie zeigen eine Verkündigung (Abb. 535) und eine Auferstehung (Abb. 550), deren blass und entrückt wirkende Figuren in einer gotischen Kapelle und in hügeliger Landschaft dargestellt sind. Eventuell von der selben Hand stammen drei Karmelitermönche unterhalb der Widmung in Buch B (Abb. 561-562).

Eine weitere Verkündigungsszene befindet sich auf einem herausgeschnittenen Blatt, das heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird (Abb. 504). Sie konnte dem **Anonymus** genannten Schreiber und Zeichner der Bände A und E zugeordnet werden und bedeutet eine kleine ikonographische Sensation im mittelrheinischen Kontext der Zeit: Hier sitzt Maria in freier Natur auf einem Sitzkissen am Boden, was die Kenntnis der neuesten Motive voraussetzt, zu denen auch die vom Anonymus dargestellten wurzelbildenden Ranken zählen (Abb. 453).

Unbedingt hervorzuheben sind auch seine mit Fleuronné, Drôlerien (Abb. 114 bis 233) und Deckfarbenmalereien (Abb. 364 bis 399) geschmückten einzeiligen Initialen, die in Umfang und Qualität weit über das Maß zeitgleicher Liturgika hinausgehen und durch ihren inhaltlichen Bezug zum Text die theologische Bildung des Anonymus unterstreichen. Der hier von ihm entfaltete Bilderreichtum trägt mit zum kunsthistorischen Rang des Antiphonars bei.

Weitere Drôlerie-Initialen stehen in so engem stilistischen Zusammenhang mit den Arbeiten der **Lauber-Werkstatt**, dass sie aus deren näherem Um-

feld stammen müssen, wenngleich es sich beim Zeichner nicht um den von Vaassen vermuteten Zeichner K der Werkstatt handelt, den bereits Saurma-Jeltsch angezweifelt hat.

Die malerischen Elemente überwinden im Antiphonar die übliche Zweidimensionalität zeichnender Schreiber und nähern so den sekundären Initialschmuck dem primären an: die einzeilige Ebene ist stark durchdrungen von figürlichem Schmuck, während die Hälfte der mehrzeiligen Initialen fünf nichtfigürliche **Mustergründe** zeigt (Abb. 400 bis 404). Diese und die sie begleitenden Ranken stehen in engstem Zusammenhang mit dem **Göttinger Musterbuch**, stammen aber nicht, wie von Vaassen vermutet, von der selben Hand. Dennoch muss wegen der hier schon voll entwickelten Motive erwogen werden, die Datierung des GMBs um zwei Jahrzehnte in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts vorzuverlegen.

Durch stilistischen Vergleich konnte nachgewiesen werden, dass Teile der Musterbuchranken des 1444 datierten und eventuell als Handexemplar des Mainzer Erzbischofs anzusehenden **Gangolph-Missales** vom gleichen Maler stammen, wie jene des Antiphonars.

Die **Stifter** des Antiphonars, unter denen sich auch ein Mainzer Ratsherr befand, kamen aus den Zünften (Schmied, Metzger, Weber) und müssen überaus wohlhabend gewesen sein. Der vorrangig genannte Johannes Fabri bekleidete wohl 17 Jahre später das Ampt des Priors im Kloster. Dies bestätigt das von Schmidt, Neidiger und Hecker entworfene Bild der engen Beziehungen zwischen Zünften und Bettelorden.<sup>778</sup>

In seiner ursprünglichen Gestalt, mit wahrscheinlich 13 weiteren Bildinitialen, nahm das Antiphonar des Karmeliterklosters sicherlich jene Schlüsselstellung in der mittelrheinischen Kunst ein, die Arens einst postuliert hatte.<sup>779</sup> Die Rolle als Ankerpunkt für den Stil am **Mittelrhein** erfüllt jede der beiden Handschriften jedoch auf ganz unterschiedliche Weise: das lokale Formenrepertoire führt wohl am ehesten das Graduale in seinen Bildinitialen und im Fleuronné vor; das Antiphonar hingegen bereichert das kaleidoskopartige Erscheinungsbild der mittelrheinischen Kunst mit seinen böhmischen, französischen und oberrheinischen Elementen, die den hohen Durchdrungsgrad dieser Einflüsse auch noch zum Ende des Internationalen Stils zeigen.

Dass indes das in den Mainzer Karmeliterchorbüchern verwendete Bildvokabular teilweise eine recht ähnliche Ausprägung hat, wie bei drei der herausragendsten Handschriften der Zeit - den Stundenbüchern des Bedford-Meisters<sup>780</sup>, des Boucicaut-Meisters<sup>781</sup> sowie jenem der Maria von Burgund<sup>782</sup> - zeigt das Niveau der Vorlagen, nach denen die Malereien entstanden sind.

Nicht zu unterschätzen ist der Gebrauchswert der Bücher für die Mönchsgemeinschaft, was das zu Beginn des Antiphonars eingehaftete Doppelblatt verdeutlicht, das wahrscheinlich Gesänge zu wichtigen klösterlichen Ereignissen wie der Wahl eines Priors oder der Ablegung der Profess enthält. Die aufwändige Neubindung der Bände im

---

<sup>778</sup>Schmidt 1986, Neidiger 1981 und Hecker 1981.

<sup>779</sup>Arens 1958, S. 346.

<sup>780</sup>London, BL, Ms.18850.

<sup>781</sup>Paris, Musée Jacquemart-André, Ms.2.

<sup>782</sup>Wien, ÖNB, Cod. Vindob. 1857.

16. Jahrhundert, evtl. auf Veranlassung oder mit den Geldern des damaligen Mainzer Erzbischofs Daniel Brendel, ist ein deutliches Zeichen ihrer anhaltenden Wertschätzung.

Eine wichtige Erkenntnis dieser Arbeit sind die deutlichen Zweifel an der Existenz der vielbeschworenen karmelitischen **Klosterwerkstatt**, da einerseits die ihr zugeordneten Werke keine über die weitverbreiteten Motive der Zeit hinausgehenden Ähnlichkeiten aufweisen, andererseits auch keine weiteren möglichen Werkstatterzeugnisse gefunden werden konnten. Und selbst die Chorbücher müssen als Basis dieser vermeintlichen Werkstatt in Zweifel gezogen werden: so ist der Qualitätsunterschied zwischen Graduale und Antiphonar zu groß und auch, wenn nachweislich mindestens ein Karmeliter als Schreiber beteiligt war, weist nichts auf eine Illuminierung der Bücher im Kloster hin. Hier müssen weitere Forschungen ansetzen, die die Gegebenheiten anderer Karmeliterklöster berücksichtigen, um zu klären, ob überhaupt solche Klosterwerkstätten innerhalb des Ordens gesichert sind und welcherart sie waren. Dabei sollte besonders die von Megan Holmes für das Florenz der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschriebene, eng ineinandergreifende Arbeitsweise weltlicher und klösterlicher (Buch-)Maler berücksichtigt werden.

Für die im Vergleich zum Buchschmuck des Graduales deutlich „moderner“ und anspruchsvolleren Bildinitialen des Antiphonars sind mehrere Erklärungen denkbar: so könnte unter Aufsicht des ehrgeizigen Johannes Fabri die erste Garde karmelitischer Malermönche aus unterschiedlichen Klöstern hinzugezogen worden sein, während das Graduale mit seinem altertümlich anmutenden Bildmaterial in einer handwerklich soliden Mainzer Malstube entstand. Genau umgekehrt wäre es jedoch ebenso vorstellbar, dass die besten (zu- oder durchwandernden) Berufsmaler der Stadt für das Antiphonar verpflichtet wurden, während das Graduale im Kloster selber von begabteren Malermönchen - darunter eventuell sogar ein Dominikanermönch - angefertigt worden ist.

Zählt man alle Schreiber, Zeichner und Maler zusammen, die an Antiphonar und Graduale gearbeitet haben, kommt nach dieser Studie sogar die große Zahl von 15 Buchkünstlern zusammen - wengleich einige von ihnen nur wenige Initialen gezeichnet haben. Hinzu müssen eventuell auch noch die Metallarbeiter gezählt werden, da sie ebenfalls im Kloster tätig gewesen sein könnten. Selbst, wenn man berücksichtigt, dass durch die mehrjährige Fertigungszeit deutlich weniger Hände gleichzeitig miteinander gearbeitet haben könnten, steht diese Zahl doch in unwahrscheinlichem Verhältnis zur Anzahl der Klosterbrüder, die im betreffenden Zeitraum zwischen 16 und 21 liegt.

Bleibt zum Schluss noch die Frage nach dem spezifisch **Karmelitischen** der Handschriften, das lediglich in der Betonung des Marianischen mit drei Verkündigungen und einer heute fehlenden Bildinitialen von der Himmelfahrt Marias fassbar wird. Die karmelspezifischen Reimoffizien beispielsweise der Verklärung Jesu oder der Drei Marien dagegen sind nicht durch umfangreicheren Initialschmuck hervorgehoben. Auch trägt nur eine der Marien den weißen Mantel der Karmeliter, durch den



die besonders enge Verbundenheit des Ordens mit ihr gerne zum Ausdruck gebracht wurde.

Dass sich das theologische Programm nicht stärker widerspiegelt scheint in der fehlenden karmelitischen Literatur begründet zu sein, die „sich erst im Laufe der Zeit nach dem Transfer und der Transformation zu einem Mendikantenorden in Europa“ entwickelte und mit einer „beträchtlichen Verzögerung“ bei der Erstellung der Viten der Ordensheiligen und entsprechend auch deren malerischer Umsetzung einherging.<sup>783</sup> „Der Verge-  
wässerung der spezifischen geistlichen Traditionen und somit der Festigung der Identität des Ordens“<sup>784</sup> dienten die Mainzer Chorbücher also im Unterschied beispielsweise zu den Salemer Liturgika nicht.

Ein Hinweis auf das Karmelitische der Handschriften lässt sich vielleicht außerhalb ihrer Ikonographie finden: in der im Verhältnis zur Größe des Klosters und der gesellschaftlichen Stellung des Auftraggebers weit überdurchschnittlichen Ausstattung der Bücher, in der sich die besondere Bedeutung der Liturgie für alle Religiösen und speziell für die Karmeliter widerspiegelt.

Da Johannes Fabri in der Widmung nicht nur als Auftraggeber des Antiphonars genannt wird sondern evtl. auch an seiner Herstellung beteiligt war (*fecit ac comparavit*) und auch Frater Nycolaus als einer der Schreiber identifiziert werden konnte, sind zumindest Teile der Handschrift von Fratres für Fratres gemacht worden. Bereits das Schreiben und Malen dieser Bücher, die Begegnung mit dem Wort Gottes, bedeutete für die Brüder die Teilhabe am *officium divinum*, dem göttlichen Dienst, der später im Chorgebet, dem Kern des monastischen Lebens, seinen liturgischen Höhepunkt fand.

An der *illuminatio* der Bücher jedoch war Frater Nycolaus, dem die Kunstgeschichte bislang eine zentrale Rolle für die Mainzer Karmeliterchorbücher zuschrieb, keinesfalls beteiligt.

---

<sup>783</sup> Kölch 1995, S. 175/176.

<sup>784</sup> Väh 1993, S. 57.

## Katalog

Der Katalog enthält das Gerüst der vorliegenden Arbeit: alle kodikologischen Daten über die Handschriften, auf denen der vorangegangene Text beruht und darüber hinaus noch solche, die für die kunsthistorische Betrachtung unwesentlich, zur abgerundeten kodikologischen Darstellung jedoch notwendig sind. Dabei ist zu berücksichtigen, dass zum einen lediglich das Offen-Sichtliche untersucht und höchstens einmal vorsichtig unter ein aufgerissenes Stück Leder geschaut werden konnte, zum anderen die kodikologischen, also materiellen Aspekte der Handschriften von der Autorin zwar anhand der Richtlinien für Handschriftenkatalogisierung der Deutschen Forschungsgemeinschaft erarbeitet wurden, jedoch bei einer hoffentlich baldigen Restaurierung von einem erfahrenen Kodikologen sicherlich noch zu ergänzen wären.<sup>785</sup>

Die Reihenfolge der Antiphonarbände entspricht ihrem Inhalt und ihrer Entstehungsgeschichte A-E-B-C-D.

Die angegebene Blattzahl gibt die Menge der heute erhaltenen Blätter an.

Die Angaben zum Inhalt der Bücher folgen den Studien von Boyce.<sup>786</sup> Sie sind wegen der besseren Übersichtlichkeit in einer Kolumne angeordnet.

Da es sich bei allen genannten Personen um Heilige handelt, werden sie - den liturgischen Gepflogenheiten entsprechend - nicht als solche tituliert.

Das Schema der Einbände ist eingehend in den entsprechenden Kapiteln beschrieben, weswegen im Katalog lediglich die verwendeten Stempel und Rollen vermerkt sind, sowie die Abfolge der Rahmen von außen nach innen.

Um den direkten Vergleich der einzelnen Bände des Antiphonars zu erleichtern, sind die wichtigsten kodikologischen Angaben im folgenden in Form einer Tabelle wiedergegeben.

Alle Maße sind - wenn nicht anders vermerkt - in Zentimetern angegeben, wobei es sich um Durchschnittswerte handelt, die in beide Richtungen geringfügig divergieren können. Sie wurden wie folgt ermittelt: für Höhe und Breite der Handschriften gelten die Maße der Buchdeckel ohne Beschlüge, bei der Breite wird zusätzlich die Wölbung des Buchrückens berücksichtigt, was dem Erscheinungsbild in der Draufsicht entspricht. Die Dicke der Bücher wird im Zustand mit geschlossenen Schließen angegeben.

Die Maße des Buchblocks geben die Größe eines weitgehend unbeschädigten Blattes wieder.

---

<sup>785</sup>So sind beispielsweise einige Stellen der Heftung mit Rücksicht auf die Unversehrtheit der Handschriften unklar geblieben.

<sup>786</sup>**Boyce 1987**, S. 274-278.

	A	B	C	D	E
<b>Maße</b>					
außen	58 x 38,5 x 12	58 x 40,5 x 12	65 x 45 x 16	61 x 43 x 15	58 x 41 x 12
Blätter	54 x 37	54 x 37,5	61,5 x 42	59 x 41	53,5 x 38
Schriftspieg.	36 x 25	38 x 23	44,5 x 28	48 x 27	37 x 26
Blätter	251	302	324	274	252
Minuskelhöhe	1,4	1,7	fast 2	bis 2,5	1,4 (2)
Federbreite	3 mm	3 mm	3 mm	3 mm	3 mm (4 mm)
Systeme	6	5	6	8	6 (5)
herausg. Blätter	24	-	6	-	6
Heftung	Quintern.	Quintern. 3 Sextern.	Quintern.	Quintern. 1 Quartern. 1 Sextern.	Quintern. 1 Sextern.
Bindung	8 Doppelbünde				
Spiegel	Papier über Papier	Zanders- Papier	Zanders- Papier	Makulatur (Papier)	Papier über Pergament
Vorsatz	Papier	Papier	Papier	-	1 x Papier
Nachsatz	3 x Papier	Papier	Papier	-	3 x Papier
Schreiber	Anonymus	Fr. Nycolaus	Fr. Nycolaus	Fr. Nycolaus	Anon./ Fr.Nyc.
Inhalt	Temporale 1. Teil	Temporale 2. Teil	Temporale 3. Teil Sanktorale 2. Teil	Temporale 4. Teil Sanktorale 3. Teil Kommune Sanktorum	Sanktorale 1. Teil
Mustergrund	2 kleine			1 große	4 große, 3 kleine
Bildinitialen	(1)	1	2	-	1
Seiten- zählung	Follierung 16.Jh	Follierung 16.Jh	Follierung 16.Jh	Follierung 16.Jh	Follierung 16.Jh

## **Antiphonar, Band A**

### **SIGNATUR**

„A“ (Vorderdeckel, weißes Papierschildchen, wahrscheinlich nach 1919),  
„A“ (Vorderdeckel, 9 cm hoch, mit dunkler Farbe auf das Leder gemalt),  
977a (erstes Vorsatzblatt)

### **AUTOR**

Anonymus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, datiert 1430

### **GESCHICHTE**

Erster Band des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars, mit Widmungstext, Datierung und Stifterwappen (Adler und Ochse) auf der Rückseite des heute herausgelösten Einzelblattes (fol. 4, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 29316(144))

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

251 Blätter (Zählfehler von fol. 108 auf fol. 110 und fol. 176 auf fol. 178)

### **BLATTGRÖSSE**

54 x 37 cm

### **LAGEN**

2 + 2V + 2VI + V + VI + 20V

fol. 2 und 3 fremde Blätter, 1 Einzelblatt (fol.4v, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 29316(144)), fol. 16v Bildverlust, fol. 60 lose, Blattverlust: fol. 1, 4, 5, 7 (Abdrücke von Bundstegranke mit Körbchen auf fol. 6v), 36, 62, 68, 73, 77, 85, 88 (Abdrücke an Kopf- und Seitensteg mit Dreipunkt auf fol. 89r), 146, 166 (Abdrücke von Punkten und einem Körbchen auf Bundsteg fol. 165v), 168, 175, 179, 202 (Abdrücke von 3-seitiger Ranke auf fol. 201v) 215 (schwache Abdrücke am Seitensteg auf fol. 216r), 233 (Abdruck eines rötlichen Kreidegrundes auf 234r), 238, 264 (Abdrücke von Ranken auf fol. 263v) und 278-280, Spiegel: 2 Papierblätter übereinander geklebt, Vorsatz: Papier, Nachsatz: drei Blätter mit Index der Antiphonen und Responsorien

### **SCHRIFTSPIEGEL**

36 x 25 cm

## **ZEILENZAHL**

6 Systeme (fol. 2 und 3 fünf Systeme)

## **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von einer Hand, Quadratnotation auf rotem Vierliniensystem

## **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung, fehlen bei Genealogie (fol. 98v bis fol. 102r)

## **ERHALTUNG**

guter Zustand, geringfügige Textkorrekturen; fol. 50v und 51r Schimmelspuren, fol. 66 und 222 Fußsteg weggeschnitten, verblichener Text bei fol. 174v gestrichelt nachgezogen

## **EINBAND**

Schweinsleder mit Blindprägung über Buchenholzdeckeln, 16.Jh., Streichenlinien, Rollenstempel Nr. 1-3, 6, 7, Einzelstempel Nr. 1-3, Rahmen: leer, R1 verdoppelt, Querfeld mit S3, R10, R8, R10, R3, R2 verdoppelt, Querfeld mit S3, R9, R7, R9, schmales rautenförmiges Mittelfeld, Vorder- und Rückdeckel gleich, Überzugsleder über das Kapital gezogen und grob versteppt, Kapitalschnüre am Fuß abgewetzt, Kopf- und Fußkapitale am Übergang zum hinteren Buchdeckel aufgerissen, darunter grobes Leinentuch, abgeschrägte Kantenprofile in der Mitte sowie für die Riemen, teilweise stärkerer Holzwurmbefall, obere Ecke des hinteren Einbandes abgelöst

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): vier Fußbeschläge mit Fledermausdrachentmotiv mit Füßen, zum Buchrücken hin angebrachte Beschläge bekrönt von heraldischen Lilien, sechsarmige Rosette vorne und hinten, Langriemenschließen: Schließenösen (Adlerwappen oben (mit Hammer auf Brust), Ochsenwappen mit Sternen unten), Riemenhalter (Adlerwappen oben, Ochsenwappen mit Sternen unten), Dornhalter (Hirschwappen oben, Kleeblattwappen unten), oberer Dorn durch Spiegel ins Buchinnere durchgeschlagen

## **INHALT**

Temporale 1. Teil:

fol. 2r Christi Himmelfahrt/Pfingsten  
fol. 3r Kommune einer Jungfrau  
fol. 4r 1. Adventssonntag  
fol. 23r, 2. Adventssonntag  
fol. 36r (fehlt) 3. Adventssonntag  
fol. 48r 4. Adventssonntag  
fol. 80r Weihnachtsvigil

fol. 88r (fehlt) Weihnachtstag  
 fol. 108r Stephan  
 fol. 125r Johannes der Evangelist  
 fol. 140r Unschuldige Kinder  
 fol. 151v Thomas von Canterbury  
 fol. 165r Fest der Beschneidung  
 fol. 178r Epiphanie  
 fol. 197v Hilarius und Remigius  
 fol. 197v Oktav zu Epiphanie  
 fol. 201v 1. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie  
 fol. 242v 2. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie  
 fol. 243r 3. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie  
 fol. 244r 4. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie  
 fol. 244v 5. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie  
 fol. 245r Sonntag Septuagesima  
 fol. 261r Sonntag Sexagesima  
 fol. 264r (fehlt) Sonntag Quinquagesima  
 fol. 273r Aschermittwoch  
 fol. 277v Kodexende

## **AUSSTATTUNG**

10 einzeilige Goldinitialen, 19 einzeilige Deckfarbeninitialen, ca. 300 Drôlerie-Initialen, ca. 500 Fleuronné-Initialen

### **Initialen**

einzeilige Deckfarbeninitialen mit Gold, Mustergründen und ganzseitigen Stabranken zur Hervorhebung wichtiger Responsorien und Antiphone: fol. 16v (1. Advent, Initiale herausgeschnitten), 23v (2. Advent), 31r (2. Advent), 44r (3. Advent), 48v (4. Advent), 56v (4. Advent) 70r (Feria Sexta) und 72r (Feria Sexta) 76r (Sabb.ant.nat.dom.), 125r (Johannes); einzeilige Deckfarbeninitialen mit Blattausläufern (teilweise mit Gold) und Fleuronné zur Hervorhebung der wichtigen Responsorien und Antiphone: fol. 60r (4. Advent), 66r (4. Advent), 80r (Weihnachtsvigil), 2 x 98r (Weihnachten), 102v (Weihnachten), 108r (Stephan), 112r (Stephan), 122v (Stephan), 127v (Joh. Evangelist), 137v (Joh. Evangelist), 142r (Unschuldige Kinder), 149r (Unschuldige Kinder), 173v (Beschneidung), 187v (Epiphanie), 209r (1.Sonntag nach Oktav zu Epiphanie), 247r (Sonntag Septuagesima), 253v (Sonntag Septuagesima) und 270r (Sonntag Quinquagesima); ca. 300 farblich lavierte Drôlerie-Initialen (Antiphone/Verse) des Anonymus (fol. 211r - fol. 240v und fol. 251r – 260v von anderen Händen); ca. 500 rot und blau alternierende Fleuronné-Initialen (Antiphonen/Responsorien) z.T. mit Randzier

## **Einzelblatt mit einer Verkündigung**

### **SIGNATUR**

CIm 29316(144, vormals SB:cod.lat.29164/13

### **AUTOR**

Anonymus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, datiert 1430

### **GESCHICHTE**

Fol. 4 des ersten Bandes des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars, mit Widmungstext, Datierung und Stifterwappen auf der Rückseite, wahrscheinlich im Zuge der Säkularisierung herausgetrennt, 1827 im Kunsthandel (Verein 1827), im Auktionskatalog der Münchner Galerie Helbig vom 5.12.1904 als Nr. 1967 geführt und 1912 von der Bayerischen Staatsbibliothek aufgekauft

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTGRÖSSE**

52 x 36 cm

### **SCHRIFTSPIEGEL**

38 x 26 cm

### **ZEILENZAHL**

6 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura, Quadratnotation auf rotem Vierliniensystem

### **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung

### **ERHALTUNG**

guter Zustand

### **INHALT**

Temporale

1.Adventssonntag, Widmung am Fußsteg der Rückseite

### **AUSSTATTUNG**

einzeilige Mustergrundinitiale „B“ mit Gold, vier Drôlerie-Initialen (Vorderseite), zweizeilige Verkündigungsinitiale, Widmung mit Stifterwappen (Adler und Ochse) am Fußsteg (Rückseite)



## **Antiphonar, Band E**

### **SIGNATUR**

„Dom Mainz“ (Spiegel), 977b (Vorsatz, da in Schreibrschrift, auch als „e“ lesbar)

### **AUTOR**

Anonymus und Frater Nycolaus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, ca. 1431

### **GESCHICHTE**

Zweiter Band des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

252 Blätter (Zählfehler von fol. 281 auf fol. 283, fol. 365 doppelt)

### **BLATTGRÖSSE**

53,5 x 38

### **LAGEN**

25V+VI

Zwischen fol. 498 und 499 ein 18 cm hohes Pergamentblatt gleicher Qualität mit zwei Systemen von anderer Hand zwischengebunden, kein Blattverlust, Spiegel vorne und hinten: Papier über Pergament, Vorsatz: Papier (Wasserzeichen: JWZanders), Nachsatz: drei papierene Zandersblätter mit Index der Antiphonen

### **SCHRIFTSPIEGEL**

37 x 26 cm

### **ZEILENZAHL**

6 Systeme, ab fol. 422 5 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von zwei Händen, Quadratnotation auf rotem Vierli-niensystem

### **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung, fehlen bei fol. 98v bis fol. 102r

## **ERHALTUNG**

guter Zustand, fol. 332r, 349r, 366r, 421r, 506r weggeschnittener Seiten- und/oder Fußsteg, fol. 379v bis 381v Text und Noten der Verse rasiert, fol. 435-440 Tintenfraß, Einbandleder am Fuß zwischen den Beschlägen aufgerissen, ebenso am unteren Doppelbund

## **EINBAND**

Schweinsleder mit Blindprägung über Buchenholzdeckeln, 16.Jh., Streichenlinien, Einzelstempel Nr.1 - 4 und Rollenstempel Nr. 1-7, Rahmen: R7, R6, Querfeld mit S1, S3 und S4, Quincunx: Eckstücke R4, R5, S1 und S2, dreirahmiges Sechseck: R3, R2, R1; Vorder- und Rückdeckel gleiche Aufteilung, Überzugsleder über das Kapital gezogen und grob versteppt, fast alle Kapitalschnüre am Fuß abgewetzt, Fußkapitale am Übergang zum vorderen Buchdeckel aufgerissen, darunter grobes Leinentuch, am unteren Doppelbund aufgerissen, spärlicher Holzwurmbefall, Einband vorne und hinten am Fuß zwischen den Beschlägen abgelöst, abgeschrägte Kantenprofile für die Riemen, obere Ecke des hinteren Buchdeckels fehlt (Holzwurmbefall)

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): vier Fußbeschläge mit Fledermausdrachentmotiv mit Füßen, sechsarmige Rosette vorne und hinten, Langriemenschließen: neuere Schließen aus Messingband, Dornhalter mit Hirschwappen unten (auf dem Kopf stehend) und Kleeblattwappen oben (seitlich liegend) mit abgebrochenen Ecken, oberer Dorn fehlt, neuere Riemenhalter mit Lilienfries, ursprünglicher Sitz der Schließen (Dorn- und je vier Nagellöcher) weiter zum Rücken hin noch erkennbar

## **INHALT**

Sanktorale 1. Teil:

- fol. 278r Andreas
- fol. 293r Nikolaus
- fol. 308r Mariä Empfängnis
- fol. 324r Luzie
- fol. 329r Lazarus
- fol. 329v Apostel Thomas
- fol. 330v Fabian und Sebastian
- fol. 342r Agnes
- fol. 354r Vincenz
- fol. 368r Bekehrung des Paulus
- fol. 382v Mariä Lichtmesse
- fol. 396v Agathe
- fol. 408v Stuhl Petri
- fol. 423r Mariä Verkündigung
- fol. 445v Tiburtius und Valerian
- fol. 449r Georg

fol. 459r Markus  
fol. 463v Philipp und Jakob  
fol. 467v Auffindung des Kreuzes  
fol. 486r Quiriakus  
fol. 487r-506r Drei Marien  
fol. 425\*-445\* (Neue Zählung) Invitatoriumshymnen  
fol. 422\*-424v\* Magnifikat- und Benediktusantiphonen  
fol. 424v\* Kodexende

## **AUSSTATTUNG**

1 Bildinitiale, 4 mehrzeilige Goldinitialen, 3 einzeilige Goldinitialen, ca. 200 Drölerie-Initialen, ca. 100 Silhouetteninitialen, ca. 300 Fleuronnée-Initialen, ca. 150 Lineamentinitialen

### **Initialen**

zweizeilige Verkündigungsdarstellung (fol. 428v), zweizeilige Mustergrundinitialen (fol. 278r, 279v, 312r und 385v), einzeilige Deckfarbeninitialen mit unterschiedlichem Binnengrund und ganzseitigen Stabranken zur Hervorhebung wichtiger Responsorien und Antiphone fol. 295v (Nikolaus), fol. 308r (Maria Empfängnis) und fol. 344r (Agnes)

16 Deckfarbeninitialen mit Blattausläufern und Fleuronnée für wichtige Responsorien und Antiphone: fol. 290v (Andreas), 305v (Nikolaus), 321v (Maria Empfängnis), 332v (Fabian), 340v (Sebastian), 352v (Agnes), 356r (Vincenz), 365v (Vincenz), 371r (Paulus), 379v (Paulus), 382v, 394v (Mariä Lichtmess), 397v (Agathe), 406r (Agathe), 410v (Stuhl Petri), 419v (Stuhl Petri); ca. 200 farblich lavierte Drölerie-Initialen (Antiphone/Verse) und ca. 300 rot und blau alternierende Fleuronnée-Initialen (Antiphonen/Responsorien) z.T. mit Randzier des Anonymus; ca. 100 Silhouetteninitialen (Antiphone/Verse) und ca. 150 Lineamentinitialen (Antiphonen/Responsorien) von Frater Nycolaus z.T. mit Randzier

## **Antiphonar, Band B**

### **SIGNATUR**

„B“ (Vorderdeckel, 9 cm hoch, mit dunkler Farbe auf das Leder gemalt),  
DOM.MAINZ und 977f (Vorsatz)

### **AUTOR**

Frater Nycolaus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, datiert 1432

### **GESCHICHTE**

Dritter Band des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer  
Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

302 Blätter (Zählfehler von fol. 76 auf fol. 78 und fol. 144 auf fol. 146)

### **BLATTGRÖSSE**

54 x 37,5

### **LAGEN**

30V

kein Blattverlust, Spiegel: Zanderspapier, Vor/Nachsatz: Zanderspapier  
(Nachsatz mit Wasserzeichen), loses Papierblatt mit Index der Antiphone  
und Responsorien

### **SCHRIFTSPIEGEL**

38 x 23 cm

### **ZEILENZAHL**

5 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von einer Hand, Quadratnotation auf rotem Vierlinien-  
system

### **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung

## **ERHALTUNG**

guter Zustand, Textkorrekturen: fol. 20 r+v, 21v, 199r und 203v insg. 15 neue Systeme auf hellem Papier über die alten geklebt, fol. 238 und 239 zwei Drittel des Seitenstegs weggeschnitten, fol. 259 alter Text und Noten erneuert, Tintenfraß

## **EINBAND**

Schweinsleder mit Blindprägung über Buchenholzdeckeln, 16. Jh., Streichenlinien, Rollenstempel Nr.1-3, Rahmen: leer, R1 doppelt, R2 doppelt, Querfeld leer, R3, breiter leerer Rahmen, durch Gehrungen in vier Segmente unterteilt, Mittelfeld leer, Vorder- und Rückdeckel gleich, abgeschrägte Kantenprofile in der Mitte sowie für die Riemen, Überzugsleder über das Kapital gezogen und grob versteppt, fast alle Kapitalschnüre abgewetzt, Einband stärker abgerieben, teilweise stärkerer Holzwurmbefall, Einband vorne und hinten am Fuß zwischen den Beschlägen abgelöst, vorderer Buchdeckel längs gebrochen

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): zwei Fußbeschläge mit Fledermausdrachenmotiv mit Füßen, ein Drache mit Ziegenkopf hinterer Buchdeckel/ Buchrücken, zwei vierarmige Rosetten (16 x 16 cm) mit Sockel ohne Abtreppung, Langriemenschließen: neuere Schließen aus Messingband, zwei Dornen mit rautenförmig angeordneten Dornhaltern, neuere Riemenhalter, lederummantelte Langriemen mit teilweise gerissener Mittelnaht

## **INHALT**

Temporale 2. Teil:

fol. 1r	1. Fastensonntag
fol. 29v	2. Fastensonntag
fol. 54v	3. Fastensonntag
fol. 85r	4. Fastensonntag
fol. 113r	Passionssonntag
fol. 144r	Palmsonntag
fol. 179v	Gründonnerstag
fol. 206r	Karfreitag
fol. 224r	Karsamstag
fol. 240r	Ostervigil
fol. 241r	Ostern
fol. 282v	1. Sonntag nach Ostern
fol. 301r	Samstag der 1. Woche nach Ostern
fol. 301v	Kodexende

## **AUSSTATTUNG**

1 Bildinitiale, ganzseitige Dedikation

### **Initialen**

dreizeilige Auferstehungsinitiale (fol. 242v), ca. je 300 Silhouetten- und Lineamentinitialen, z.T. mit Randzier

## **Antiphonar, Band C**

### **SIGNATUR**

„C“ (Vorderdeckel, weißes Papierschildchen), „DOM•Mainz“ und „977d“ (Spiegel)

### **AUTOR**

Frater Nycolaus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, ca. 1433

### **GESCHICHTE**

Vierter Band des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

324 Blätter (Zählfehler: fol. 196 auf fol. 198 und fol. 232 auf fol. 234)

### **BLATTGRÖSSE**

61,5 x 42

### **LAGEN**

33V

fol. 218 und 333 Seitenstege weggeschnitten, fol. 173 Fußsteg weggeschnitten, fol. 332 mit Bindfaden an den alten Bundsteg angenäht; Blattverlust: fol. 38 (dreiseitige Farbspuren mit Rankenabdrücken auf fol. 37v), 91 (dreiseitige Farbspuren mit 3er Goldpunkten auf fol. 90v), 126 (Farbspuren über drei Systeme am Bundsteg auf fol. 125v), 149, 202 und 293 (schwache Farbspuren auf fol. 292v), Spiegel: Zanderspapier, Vor/Nachsatz: Zanderspapier

### **SCHRIFTSPIEGEL**

44,5 x 28

### **ZEILENZAHL**

6 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von einer Hand, Quadratnotation auf rotem Vierliniensystem

## **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung

## **ERHALTUNG**

guter Zustand, Textkorrekturen: fol. 182v am Fuß zwei Zeilen angefügt, fol. 281r solche Ergänzungen am Fußsteg mit Papier überklebt, 181v Text ausradiert, neue Kadelle, diverse Flecken durch verschüttete Flüssigkeit

## **EINBAND**

Schweinsleder mit Blindprägung über Buchenholzdeckeln, 16. Jh., Streicheisenlinien, Einzelstempel Nr.1-5, Rollenstempel Nr. 1-7, Rahmen: R7, R1 verdoppelt, R3, Querfeld mit S1, S3 und S4, R6, R2 verdoppelt, Querfeld mit S1 und S5, R8 oben und unten verdoppelt, Quincunx: Eckstücke R4, R5, S1 und S2, 3-rahmiges Sechseck: R3, R2, R1, Vorder- und Rückdeckel gleich, Buchdeckel für Riemen abgeschrägt, Leder am Fuß erneuert, am Rücken bis zum 2. Doppelbund erneuert, Rückdeckel oben aufgerissen, hinterer Buchdeckel längs gebrochen

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): vier Fußbeschläge im Fledermausdrachentmotiv mit Füßen, vorne zum Buchrücken hin mit heraldischer Lilie, eine sechsarmige Rosette hinten (18 x 18 cm), vordere Rosette fehlt, Langriemenschließen aus dunklem Leder, obere Schließe aus Messingband, untere aus Zinnband, Riemenhalter mit Stifterwappen (Adler oben, Ochse unten), zwei Dornen mit Dornhaltern, ursprünglicher Sitz der Schließen (Dorn- und je vier Nagellöcher) weiter zum Rücken hin noch erkennbar

## **INHALT**

Temporale 3. Teil und Sanktorale 2. Teil:

fol. 2r	2. Sonntag nach Ostern
fol. 18v	3. Sonntag nach Ostern
fol. 20v	4. Sonntag nach Ostern
fol. 34r	Christi Himmelfahrt
fol. 57v	Pfingstvigil
fol. 64v	Pfingsten
fol. 88r	Dreifaltigkeitssonntag
fol. 105r	Fronleichnam
fol. 124r	Johannes der Täufer
fol. 139r	Märtyrer Johannes und Paul
fol. 144r	Apostel Peter und Paul
fol. 163v	Gedächtnis des Paulus
fol. 178r	Oktav zu Johannes dem Täufer Processus und Martiniam
fol. 178v	Kirchweih
fol. 196r	Heimsuchung Mariä



fol. 215r Überführung des Martin  
 fol. 216v Oktav zu Peter und Paul  
           Maria Magdalena  
 fol. 226r Anna  
 fol. 239v Peter in Ketten  
 fol. 240r Auffindung des Leichnams des Stephan  
 fol. 255v Verklärung des Herrn  
 fol. 259v Maria Schnee  
           Dominikus  
 fol. 267v Laurentius  
 fol. 283r Tiburtius  
 fol. 283v Hippolytus und seine Gefährten  
 fol. 288v Eusebius  
           Mariä Himmelfahrt  
 fol. 304v Tage nach Himmelfahrt  
           Oktav zu Himmelfahrt  
 fol. 308r Zachäus  
           Augustinus  
 fol. 330r Enthauptung Johannes des Täufers  
 fol. 335v Kodexende

### **AUSSTATTUNG**

2 Bildinitialen, 1 Littera Duplex Initiale

#### **Initialen**

zweizeilige Darstellung Johannes auf Patmos (fol. 2r), zweizeilige Ausgießung des Hl. Geistes (fol. 66r), dreizeilige Littera Duplex-Initiale mit Lineament (fol. 110r), ca. je 300 Silhouetten- und Lineamentinitialen, z.T. mit Randzier

## **Antiphonar, Band D**

### **SIGNATUR**

„D“ (Buchrücken, weißes Schildchen, nach 1919), „Dom Mainz“ (Innendeckel), 977e (erstes und letztes Blatt)

### **AUTOR**

Frater Nycolaus

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, ca. 1435

### **GESCHICHTE**

Letzter Band des von Johannes Fabri, dem späteren Prior des Mainzer Karmeliterklosters in Auftrag gegebenen 5-bändigen Antiphonars

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

274 Blätter

### **BLATTGRÖSSE**

59 x 41 cm

### **LAGEN**

5V+IV+20V+VI

fol. 222 zusätzlich eingehftet, versus von anderer Hand, fol. 21 lose, Blattverlust: fol. 24, 30, 67, 108, 116, 125 und 186, Spiegel: papierne Makulaturblätter (Bibelhandschrift), vorne mit papiernem Index überklebt, kein Vor/Nachsatz

### **SCHRIFTSPIEGEL**

48 x 27 cm

### **ZEILENZAHL**

8 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von einer Hand, Quadratnotation auf rotem Vierliniensystem

### **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung

## **ERHALTUNG**

guter Zustand, fol. 218 und 219 unterer Blattrand weggeschnitten, fol. 232 oberer Teil des Seitensteges weggeschnitten, fol. 270 zwei Drittel des Fußsteges weggeschnitten, fol. 222 oberes Viertel weggeschnitten, Rückseite mit vier Systemen von fremder Hand, diverse Flecken durch verschüttete Flüssigkeit

## **EINBAND**

neuerer, schmuckloser Einband, Kantenprofile vorne und hinten in der Mitte abgeschrägt, stark beschädigt: große, dunkle, breite Lederflicken an Fuß und Kopf, Leder an Stehkante des hinteren Buchdeckels aufgerissen und Holz herausgebrochen (Holzwurmbefall)

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): vorne am Rücken Drachen mit Ziegenköpfen, hinten oben Drachen mit Ziegenköpfen (Rücken) und Fledermausdrachen, sechsarmige Rosetten vorne und hinten (17 x 17 cm), Langriemenschließen: Riemen ohne Lederummantelung, oberer Riemen nach 11 cm abgerissen, zwei neue Dornen mit Rostspuren, neue Dorn- und Riemenhalter aus Messing, unterer Riemenhalter fehlt

## **INHALT**

Temporale 4. Teil, Sanktorale 3. Teil und Kommune Sanktorum:

fol. 1r	Sonntage im August
fol. 20v	Sonntage im September
fol. 37v	Sonntage im Oktober
fol. 45r	Sonntage im November
fol. 51v	1. Sonntag nach Dreifaltigkeit
fol. 65v	25. Sonntag nach Dreifaltigkeit
fol. 66v	Hadrian Mariä Geburt
fol. 77r	Sonntag in der Oktav zu Mariä Geburt
fol. 78v	Kornelius und Zyprian Kreuzerhöhung
fol. 81v	Apostel und Evangelist Matthäus
fol. 91v	Moritz, Jünger Kleophas Erzengel Michael
fol. 101r	Hieronymus Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob
fol. 108r	(fehlt) Dionysius
fol. 109r	Rubrik -- De Martyribus
fol. 119r	Allerheiligen
fol. 131r	Allerseelen
fol. 139r	Bischof und Bekenner Martin

- fol. 148r Märtyrer Mennas
- fol. 150r Bischof und Bekenner Briccius
- fol. 151v Octav zu Martin  
König und Märtyrer Edmund
- fol. 152r Mariä Opferung
- fol. 165r Cäcilia
- fol. 173v Klemens
- fol. 176v Katharina von Alexandria
- fol. 185r Kommune der Apostel
- fol. 195r Kommune mehrerer Märtyrer
- fol. 204r Kommune eines Märtyrers
- fol. 212v Kommune eines Bekenner und Bischofs
- fol. 221v Kommune eines Bekenner ohne Bischofsrang
- fol. 223v Kommune mehrerer Bekenner
- fol. 227r Kommune der Märtyrer
- fol. 228r Kommune einer Jungfrau
- fol. 232r Kommune einer Jungfrau und Märtyrerin
- fol. 237r Kommune einer erwachsenen weiblichen Heiligen
- fol. 240r Kommune der Jungfrauen
- fol. 248r Verschiedene Fassungen des 94. Psalms
- fol. 268v Vermischte Antiphonen
- fol. 281v Kodexende

### **AUSSTATTUNG**

zweizeilige Mustergrundinitiale mit Gold (fol. 4), ca. je 300 Silhouetten- und Lineamentinitialen, z.T. mit Randzier, Quaternionen mit Initialen von schwächerer Hand

## **Graduale**

### **SIGNATUR**

„F“ (weißes Schildchen, vorderer Buchdeckel, nach 1919), „Dom Mainz“ (Spiegel), 977c (erstes Vorsatzblatt)

### **AUTOR**

Hauptschreiber und zweite Hand, die u.a. auch das Blatt mit der stilistisch andersartigen Himmelfahrtsinitiale geschrieben hat

### **LOKALISIERUNG**

Mainz, Karmeliterkloster, ca. 2. Viertel 15. Jahrhundert

### **GESCHICHTE**

aus dem Mainzer Karmeliterkloster stammendes Graduale mit Stifterpaar auf pag. 3

### **BESCHREIBSTOFF**

Pergament

### **BLATTZAHL**

248 Blätter (Zählfehler von pag. 127 auf pag. 129 und pag. 187 auf pag. 189)

### **BLATTGRÖSSE**

49 x 36 cm

### **LAGEN**

3+27 IV + V + 2 IV + 2V + III + 1

röm. Foliiierung/ arabische Paginierung, keine Foliiierung zwischen Folio 226 (pag. 450/451) und 349 (pag. 482/483), Blattverlust: fol. 1, 2, 114-119, 121, 124, 125, 128 sowie die letzten beiden Blätter der alten Lage und die ersten beiden Blätter der neuen Lage, die zwischen pag. 481 und 482 beginnt, pag. 468/469 lose, Spiegel: vorne drei übereinander geklebte Blätter, das oberste Zanderspapier, hinten zwei übereinander geklebte Papierblätter, Nachsatz: Zanderspapier

### **SCHRIFTSPIEGEL**

38 x 24 cm

### **ZEILENZAHL**

8 Systeme

### **SCHRIFT**

lat. Text in Textura von zwei Händen, Quadratnotation auf rotem Vierli-niensystem

## **RUBRIZIERUNG**

liturgische Anweisungen und Strichelung

## **ERHALTUNG**

starke Gebrauchsspuren, gewelltes Pergament, abgeriebene Farben, Blätter am Fuß stark beschnitten und zentimetertief abgegriffen, stellenweise fehlende Blattecken, pag. 468 lose, pag. 425/426 Fußsteg weggeschnitten, pag. 500/501 Seitensteg weggeschnitten, zahlreiche Rasuren und Korrekturen: pag. 8 und 46 neuer Text, pag. 470 mit hellerem Papier überklebt, pag. 66, 67, 71 und 90 Text und Noten mit roter Farbe durchgekennzeichnet und *vacat* darübergeschrieben

## **EINBAND**

Schweinsleder mit Blindprägung über Buchenholzdeckeln, 16. Jh., Streicheisenlinien, Rahmen: leer, R5 oben und unten verdoppelt, R4, R3, leeres Querfeld, R2, R1, leeres Querfeld, Mittelfeld (12 x 12,5 cm) mit S1 in den Ecken, Vorder- und Rückdeckel gleich, Überzugsleder über das Kapital gezogen und grob versteppt, Kapitalschnüre stark abgewetzt, Leder an den Vorderkanten aufgerissen, neuerer Buchrücken an Vorder- und Rückdeckel abgelöst und nur noch von Fußbeschlag gehalten, Holzwurm- und Mausfraß

## **BESCHLÄGE UND SCHLIESSEN**

Messingbeschläge (15. Jh.): zwei Fußbeschläge hinten mit Seitenbuckeln (Drachen mit Ziegenköpfen), fünf Löwen-Beschläge einer fehlt vorne oben links, zwei knospenartig erhabene Messingblechbuckel (16. Jh.), Langriemenschließen: neuere Schließen aus Messingblech, Langriemen aus grobem, dickem, hellem Leder, oberer Dorn fehlt

## **INHALT**

pag. 1	1. Adventssonntag
pag. 4	2. Adventssonntag
pag. 7	3. Adventssonntag
pag. 26	4. Adventssonntag
pag. 28	Weihnachtsvigil
pag. 32	Weihnachtstag
pag. 42	Stephan
pag. 45	Johannes der Evangelist
pag. 48	Unschuldige Kinder
pag. 52	Thomas von Canterbury Sonntag nach Weihnacht
pag. 56	Sylvester Fest der Beschneidung
pag. 60	Epiphanie

pag. 64	Oktav nach Epiphanie Hilarius und Remigius 1. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie
pag. 68	2. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie
pag. 73	3. Sonntag nach der Oktav zu Epiphanie
pag. 76	Sonntag Septuagesima
pag. 81	Sonntag Sexagesima
pag. 86	Sonntag Quinquagesima
pag. 91	Antiphonen zur Aschenweihe
pag. 94	Aschermittwoch (Feria Quarta)
pag. 99	Feria Quinta
pag. 102	Feria Sexta
pag. 104	1. Fastensonntag
pag. 135	2. Fastensonntag
pag. 152	3. Fastensonntag
pag. 174	4. Fastensonntag
pag. 198	Passionssonntag
pag. 216	Palmsonntag
pag. 249	Gründonnerstag
pag. 259	Karfreitag
pag. 275	Ostervigil
pag. 337	1. Sonntag nach Ostern
pag. 339	2. Sonntag nach Ostern
pag. 341	3. Sonntag nach Ostern
pag. 344	4. Sonntag nach Ostern
pag. 346	5. Sonntag nach Ostern
pag. 352	Vigil zu Himmelfahrt
pag. 356	Himmelfahrt
pag. 359	Sonntag nach Himmelfahrt
pag. 361	Pfingstvigil
pag. 363	Pfingsten
pag. 379	Dreifaltigkeitssonntag
pag. 383	Fronleichnam
pag. 385	1. Sonntag nach Dreifaltigkeitssonntag
pag. 448	25. Sonntag nach Dreifaltigkeitssonntag
pag. 449	Vermischte Choralmelodien
pag. 452	(fehlt) Ordinarium Missae
pag. 485	Sequenzen für Weihnacht, Epiphanie und andere Festtage
pag. 520	Vermischte Choralmelodien in einer späteren Hand
pag. 523	Kodexende

## **AUSSTATTUNG**

9 Bildinitialen: vierzeilige Verkündigungsinitiale mit Betendem König (pag. 1/fol. IIIr), dreizeilige Bildinitiale mit der Geburt Christi (pag. 38/fol. XXIV), dreizeilige Epiphanieinitiale (pag. 60/fol. XXXIIv), vierzeilige Auferstehungsinitiale (pag. 311/fol. CLVIIv), vierzeilige Himmelfahrtsinitiale (pag. 356), dreizeilige Bildinitiale mit der Ausgießung des Hl. Geistes (pag. 363/fol. CLXXXIIIr), dreizeilige Tricephalusinitiale (pag. 379/fol. CXCIr), zweizeilige Bildinitiale mit Prophet (pag. 386/fol. CXCIIIv), zweizeilige Bildinitiale mit Singenden Fratres (pag. 485/fol. CCCLv), ca. 300 Drölerie-Initialen, über 500 Fleuronée-Initialen



## Abkürzungsverzeichnis

AGB	Archiv für die Geschichte des Buchwesens, im Auftrag der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., hrsg. vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels. Berlin, New York, Frankfurt, München 1958 ff.
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, fortgeführt von Wolfgang Braunfels. Rom (u.a.) Bd. 1-8, 1968-1976
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, fortgesetzt von Ernst Gall und Ludwig Heydenreich. Stuttgart 1937 ff.
TRE	Theologische Realenzyklopädie. Berlin-New York 1988.
EBDB	Einbanddatenbank, gefördert durch die deutsche Forschungsgemeinschaft: <a href="http://www.hist-einband.de">www.hist-einband.de</a>

## Literaturverzeichnis

Kataloge sind im Literaturverzeichnis nach dem Ausstellungsort bzw. dem Bestandsort eingeordnet

<b>Adam 1993</b>	Paul Adam: Der Bucheinband, Seine Technik und seine Geschichte (Seemanns Kunsthandbücher 6). München 1993 (Reprint der Originalausgabe von 1890)
<b>Alexander 1978</b>	Jonathan James Graham Alexander: Initialen aus großen Handschriften. München 1978
<b>Alexander 1992</b>	Jonathan James Graham Alexander: Medieval Illuminators and Their Methods of Work. New Haven/London 1992
<b>Appuhn 1989</b>	Horst Appuhn: Meister E.S.. Alle 320 Kupferstiche. Dortmund 1989
<b>Arens 1958</b>	Fritz Arens: Ein Blatt aus den Mainzer Karmeliterchorbüchern, in: Jahrbuch für das Bistum Mainz 8, 1958, S. 341-346
<b>Arens 1961</b>	Fritz Arens: Die Kunstdenkmäler der Stadt Mainz (Kunstdenkmäler von Rheinland Pfalz 4,1: Kirchen St. Agnes bis Hl.Kreuz). München-Berlin 1961
<b>Arens 1969<sup>1</sup></b>	Fritz Arens: Über die Verwendungsmöglichkeiten von Glockenverbreitungskarten zur Abgrenzung von Kunstlandschaften, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 9 (Beiheft), 1969, Seite 50/51

- Arens 1969<sup>2</sup>** Fritz Arens: Die Baugeschichte der Burgen Stolzeneck, Minneburg und Zwingenberg, in: Jahrbuch für schwäbisch-fränkische Geschichte 26, 1969, S. 5-24
- Arens 1974<sup>1</sup>** Fritz Arens: Die Bergungs- und ersten Wiederherstellungsarbeiten an der Mainzer Karmeliterkirche 1942 bis 1954, in: 50 Jahre Karmeliter wieder in Mainz, 1924-1974. Mainz 1974, S. 47-60
- Arens 1974<sup>2</sup>** Fritz Arens: Die Karmeliterkirche in Mainz, Ein Führer durch den Bau und seine Ausstattung, in: 50 Jahre Karmeliter wieder in Mainz, 1924-1974. Mainz 1974, S.1-15
- Bachmann 1998** Manfred Bachmann: Bucheinbände aus südwestdeutschen Werkstätten im *Fondo Barberini* der Bibliotheca Vaticana, in: Bibliothek und Wissenschaft 31, 1998, S. 128-210
- Back 1910** Friedrich Back: Mittelrheinische Kunst, Beiträege zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten & fünfzehnten Jahrhundert. Frankfurt/M.1910
- Back 1932** Friedrich Back: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein. Darmstadt 1932
- Baltrusaitis 1985** Jurgis Baltrusaitis: Das phantastische Mittelalter, Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik. Frankfurt/M. 1985
- Banks 1989** Doris H. Banks: Medieval manuscript bookmaking, a bibliographic guide. Metuchen, New York & London 1989
- Bartz 1999** Gabriele Bartz: Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch. Ramsen und Rotthalmünster 1999.
- Bavoni 1997** Umberto Bavoni: La Cattedrale di Santa Maria Assunta e il Museo diocesano di arte sacra di Volterra. Florenz 1997
- Borchers 1935** Carl Borchers: Wilder Mann, Heckenmänner, Streckkatzenziehen, eine Entdeckung uralten Brauchtums der Reichsbauernstadt in einem Schnitzfeld des Ratsherrenzimmers zu Goslar. Goslar 1935
- Boyce 1984** P.James John Boyce: Cantica Carmelitana, The Chants of the C. Office. New York University 1984. (Phil.Diss.)
- Boyce 1987** P.James John Boyce: Die Mainzer Karmeliterchorbücher und die Liturgische Tradition des Karmeliterordens, in: Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte 39, 1987, S. 267-303
- Boyce 1996** P. James John Boyce: The Liturgy of the Carmelites, in: Carmelus (Commentarii ab Instituto Carmelitano), Roma 1996, S. 5-41

- Boyce 1997** P. James John Boyce: The Feasts of Saints Elijah and Elisha in the Carmelite Rite: A Liturgico-Musical Study, in: Master of the Sacred Page, Essays and Articles in Honour of Roland E. Murphy, O.Carm., on the Occasion of his Eightieth Birthday. Washington 1997, S. 155-188
- Braune-Plathner 1934** Gertrud Braune-Plathner: Hans Backoffen. Halle 1934
- Brinkmann/  
Kemperdick 2002** Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick: Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a.M. IV). Mainz 2002
- Bruhn/Tilke 1941** Wolfgang Bruhn und Max Tilke: Das Kostümwerk. Berlin 1941
- Büttner/Gottdang  
2006** Frank Büttner/Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006
- Calkins 1983** Robert G. Calkins: Illuminated Books of the Middle Ages. London 1983
- Cames 1989** Gérard Cames: Dix siècle d'enluminure en Alsace. Besancon 1989
- Cantzler 1990** Christina Cantzler: Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400 - 1550. Tübingen 1990
- Clemen 1927** Paul Clemen: Kultur und Kunst am Mittelrhein, in: Der Mittelrhein, Ein Blick über das Land und seine Kultur in Vergangenheit und Gegenwart, Mainz 1927, S. 5-8
- Darapsky 1959** Elisabeth Darapsky: Die Verluste der Mainzer Stadtbibliothek unter der Amtsführung von F.J. Bodmann und der Prozeß gegen die Erben Bodmanns, in: Mainzer Zeitschrift 54, 1959, S. 12-30
- Darmstadt 1967** Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Abbildungsteil. Frankfurt 1967
- De Hamel 1992** Christopher de Hamel: Medieval Craftsmen: scribes and illuminators. London 1992
- Dehio 1984** Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Rheinland-Pfalz, Saarland. Berlin 1984
- Delaissé 1969** L.M.J. Delaissé: Das Problem der regionalen Stile im nördlichen Europa um 1400, in: Meister Francke und die Kunst um 1400, Ausstellungskatalog, Hamburg 1969, S. 42- 44
- Delaissé 1970** L.M.J. Delaissé: Besprechung von: Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, Part 1: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, in: The Art Bulletin LII, 1970, S. 209

- Dertsch 1931** Richard Dertsch: Aus der Vergangenheit des Mainzer Metzgergewerbes. Sonderdruck. Mainz 1931
- Dicke/Grubmüller 1987** Gerd Dicke und Klaus Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen (Münstersche Mittelalter-Schriften 60). München 1987
- Diehl 1979** Edith Diehl: Bookbinding: its background and technique. New York 1979
- Dürrfeld 1992** Eike B. Dürrfeld: Metal Fastening Mechanisms on Bindings of Three European Countries and Three Centuries Surveyed in the British Library. MA Masch.schr. London 1992
- Dürrfeld 2000** Eike B. Dürrfeld: Die Erforschung der Buchschließen und Buchbeschläge, Eine wissenschaftsgeschichtliche Analyse seit 1877. Wiesbaden 2000
- Eberlein 1995** Johann Konrad Eberlein: Miniatur und Arbeit, Das Medium Buchmalerei. Frankfurt 1995
- Escher 1917** Konrad Escher: Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven. Basel 1917
- Euw/Plotzek 1979** Anton von Euw und Joachim M. Plotzek: Die Handschriften der Sammlung Ludwig 1, Köln 1979
- Falck 1975** Ludwig Falck: Das Mainzer Zunftwesen im Mittelalter, in: Oberrheinische Studien III, 1975, S. 267-288
- Falk 1871** Franz Falk: Zur Kunstthätigkeit in Mainz, in: Organ für christliche Kunst 21, 1871, Nr.8, S. 93-95
- Falk 1894** Franz Falk: Was die Karmeliterkirche für einen Mainzer bedeutet!, in: Mainzer Journal vom 22. September 1894, Jahrgang 47, S. 1-2
- Fischer 1928** Karl Fischer: Die Buchmalerei in den beiden Dominikanerköstern Nürnbergs. Nürnberg 1928
- Forrer 1902** Robert Forrer: Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters. Band 1. Strassburg 1902
- Forrer 1907** Robert Forrer: Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters. Band 2. Strassburg 1907
- Frank 1989/90** Isnard W. Frank: Die Bettelorden im mittelalterlichen Mainz, in: Mainzer Zeitschrift 84/85, 1989/ 1990, S.129-142
- Frankfurt 1974** Die Handschriften des Bartholomaeusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main, beschrieben von Gerhardt Powitz und Herbert Buck (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 3). Frankfurt/M. 1974

- Frommberger-Weber 1973** Ulrike Frommberger-Weber: Spätgotische Buch- und Tafelmalerei in den Städten Speyer, Worms und Heidelberg (1440-1510). Phil. Diss. Heidelberg 1971, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 121, 1973, S. 35-142
- Fuchs/Oltrogge 1991** Robert Fuchs und Doris Oltrogge: Untersuchungen rheinischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, Historische, kunsthistorische, naturwissenschaftliche und konservatorische Aspekte, in: Imprimatur 14, 1991, S. 55-80
- Gamber 1953** Ortwin Gamber: Harnischstudien V, Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, S. 53-92
- Gast 1998** Uwe Gast: Der Große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts. Berlin 1998
- Gast 2000** Uwe Gast: Mainzer Malerei um 1400. Quellen - Werke - Forschungsprobleme, in: Gutenberg, aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg, Mainz 2000, S. 520-535
- Glatz 1981** Joachim Glatz: Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen. Mainz 1981
- Görg 2001** Manfred Görg: Offenbarung des Johannes, in: Neues Bibel-Lexikon, Band III, Sp. 21-26. Zürich 2001
- Götze 1877** Ludwig Götze: Die archivalischen Sammlungen auf Schloss Miltenberg in Bayern, in: Archivalische Zeitschrift 2, 1877, S. 146-203
- Goeltzer 1989/90** Wolf Goeltzer: Der "Fall Hans Backofen", Studien zur Bildnerei in Mainz und am Mittelrhein am Ausgang des Spätmittelalters, Teil I, in: Mainzer Zeitschrift 84/85, 1989/ 1990, S.1-78
- Gorissen 1973** Friedrich Gorissen: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar. Berlin 1973
- Gottwald 1968** Clytus Gottwald: Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München. Wiesbaden 1968
- Grubmüller 1994** Klaus Grubmüller (Hrsg.): Nürnberger Prosa-Äsop (Altdeutsche Textbibliothek 107). Tübingen 1994
- Güse 1943** Eleonore Güse: Der Bilderschmuck der Zwingenberger Bergkapelle im Rahmen der Wandmalereien und der Karmeliterkunst am Mittelrhein. Diss.Masch.schr. Bonn 1943
- Gumbert 1974** Johan P. Gumbert: Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen 15. Jahrhundert. Leiden 1974

- Gummlich 2003** Johanna Christine Gummlich: Bildproduktion und Kontemplation. Ein Überblick über die Kölner Buchmalerei in der Gotik unter besonderer Berücksichtigung der Kreuzigungsdarstellung. Weimar 2003
- Haberland 1992** Ernst-Dietrich Haberland: Madern Gerthener „der stadt franckenfurd werkmeister“, Baumeister und Bildhauer der Spätgotik. Frankfurt 1992
- Habicht 1938/39** Curt Habicht: Darstellungen eines mittelalterlichen Volksspiels in Schweden und Deutschland, in: Hannoversche Geschichtsblätter 5/1, 1938/39, S. 49-53
- Häbler/Schunke 1928/29** Konrad Häbler und Ilse Schunke: Rollen- und Plattenstempel des 16. Jahrhunderts (Sammlungen bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten 41). 2 Bände. Leipzig 1928/29
- Harmening 2005** Dieter Harmening: Wörterbuch des Aberglaubens. Stuttgart 2005
- Hartmann 1996** Peter W. Hartmann: Kunstlexikon. Maria Enzersdorf 1996
- Haussherr 1969** Reiner Haussherr: Kunstgeographie und Kunstlandschaft (Zum Stand der Diskussion), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 9, 1969 (Beiheft), S. 38-44
- Hecker 1981** Norbert Hecker: Bettelorden und Bürgertum, Konflikt und Kooperation in deutschen Städten des Spätmittelalters (Europäische Hochschulschriften 23, 146). Frankfurt/M. 1981
- Heckscher 1947** William S. Heckscher: Bernini's Elephant and Obelisk, in: Art Bulletin XXIX/3, 1947, S. 155-182
- Hemleben 1972** Johannes Hemleben: Johannes der Evangelist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1972
- Henkel 1976** Nikolaus Henkel: Studien zum Physiologus im Mittelalter. Tübingen 1976
- Henkel/Schöne 1976** Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Ergänzte Neuausgabe. Stuttgart 1976
- Herzner 2005** Volker Herzner: Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, S. 1-22
- Hiley 1996** David Hiley: Moosburger Graduale, München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte). Tutzing 1996
- Höfler 2007** Janez Höfler: Der Meister E.S.. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Textband

- Höhle 1984** Gisela Höhle: Zur ober- und mittelrheinischen Buchmalerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts - ausgehend von zwei Maltraktaten. Diss.Masch.schr. Berlin 1984
- Holmes 1999** Megan Holmes: Fra Filippo Lippi, The Carmelite Painter. New Haven 1999
- Holter 1996** Kurt Holter: Buchmalerei der Gotik in der Steiermark, in: Buchkunst-Handschriften-Bibliotheken 2, Linz 1996, S. 722-762
- Hottenroth 1891** Friedrich Hottenroth: Trachten, Haus, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit. 2 Bände. Stuttgart 1891
- Hughes 1982** Andrew Hughes: Medieval Manuscripts for Mass and Office, A guide to their organization and terminology. Toronto 1982
- Irás-Melis 1980** Katalin Irás-Melis: Bronzene Buchbeschläge aus dem 14. und 15. Jahrhundert in Ungarn, in: Gutenberg Jahrbuch 55, 1980, S. 274-283
- Irmscher 1984** Günther Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984
- Irsigler/Schmid 1992** Franz Irsigler und Wolfgang Schmid: Kunsthandwerker, Künstler, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 63, 1992, S. 1-54
- Jakobi-Mirwald 1997** Christine Jakobi-Mirwald: Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Berlin 1997
- Jantsch/Butterweck 1986** Johanna Jantsch und Christel Butterweck: Die Regel des Karmel. Geschichte und Gegenwart einer Lebensnorm. Aschaffenburg 1986
- Jung 1961** Wilhelm Jung: Mittelrhein. Deutsche Lande, Deutsche Kunst. München/Berlin 1961
- Kaemmerer 1896** Ludwig Kaemmerer: Der Kupferstecher E.S. und die Heimat seiner Kunst, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 17, 1896, S. 143-156
- Kallenberg 1962** Paschalis Kallenberg (O.Carm.): Fontes Liturgiae Carmelitanae, Investigatio in Decreta, Codices et Proprium Sanctorum (Textus et Studia Historica Carmelitana 5). Romae 1962

- Kautzsch/Neeb 1919** Rudolph Kautzsch und Ernst Neeb: Der Dom zu Mainz (Kunstdenkmäler des Großherzogtums Hessen, Provinz Rheinhessen: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz 2, T.1). Darmstadt 1919
- Keller 1968** Harald Keller: Hessen und der Mittelrhein als Kunstlandschaft, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 8, 1968, S. 17-31
- Kirfel 1948** Willibald Kirfel: Die dreiköpfige Gottheit - Archäologisch-ethnologischer Streifzug durch die Ikonographie der Religionen. Bonn 1948
- Kessler 1997** Cordula M. Kessler: Gotische Buchmalerei des Bodenseeraumes aus der Zeit von 1260 bis um 1340/50, in: Buchmalerei im Bodenseeraum, 13.- 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, S. 70 - 96
- Kirschbaum 1972** Juliane Kirschbaum: Liturgische Handschriften aus dem Kölner Fraterhaus St. Michael am Weidenbach und ihre Stellung in der Kölner Buchmalerei des 16. Jahrhunderts. Diss.Masch.schr. Bonn 1972
- Klingelschmitt 1925<sup>1</sup>** Franz Theodor Klingelschmitt: Führer durch das Bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum zu Mainz. Mainz 1925
- Klingelschmitt 1925<sup>2</sup>** Franz Theodor Klingelschmitt: Die Karmeliterkirche zu Mainz, in: Kirchenkalender für die Katholiken der Stadt Mainz und Umgegend 13, 1925, S. 112-132
- Kloß 1942<sup>1</sup>** Ernst Kloß: Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters (Denkmäler deutscher Kunst 5). Berlin 1942
- Kloß 1942<sup>2</sup>** Ernst Kloß: Drei unbekannte Bilderhandschriften aus der Blütezeit der böhmischen Malerei, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1942, S. 1-22
- Knaus 1963** Hermann Knaus: Seeligenstädter Handschriften und Inkunabeln in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, in: Hessische Historische Forschungen, Festschrift für Ludwig Clemm, Darmstadt 1963, S. 115-141
- Knaus 1973** Hermann Knaus: Rheinische Handschriften in Berlin 4: Fraterherren und Windesheimer, Lokalstil und Ordensstil, in: AGB 13, 1973, Sp. 1081-1119
- Koch 1889** Heinrich Hubert Koch: Die Karmeliterklöster der Niederdeutschen Provinz, 13. bis 16. Jahrhundert. Freiburg i.Br. 1889
- Kölch 1995** Ulrike Kölch: Die Karmeliter in der Toskana – Malerei und Ikonographie vom frühen 14. Jh. bis zum frühen 16. Jh. Diss.Masch.schr. Wien 1995



- Köllner 1950** Georg Paul Köllner: Der Accentus Moguntinus: ein Beitrag zur Frage des „Mainzer Chorals“. Mainz 1950
- Köllner/Borries/Knaus 1963** Herbert Köllner in Zusammenarbeit mit Sigrid von Borries und Hermann Knaus: Zur Kunstgeschichtlichen Terminologie in Handschriftenkatalogen, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderheft 1: Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften, 1963, S. 138-154
- Köln 1974** Vor Stephan Lochner, Die Kölner Maler von 1300-1430. Wallraf-Richartz-Museum. Köln 1974
- Köln 1992** Bibliotheca apostolica vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln. Stuttgart 1992
- Köln 1998** Die Kölner Dombibliothek, Katalogbuch zur Ausstellung Glaube und Wissen im Mittelalter. Erzbischöfliches Diözesanmuseum. München 1998
- Köln 2002** Vom Kettenbuch zur Collage, Bucheinbände des 15. bis 20. Jahrhunderts aus den Sammlungen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln. Köln 2002
- König 1979** Eberhard König: Die Illuminierung der Gutenbergbibel, in: Faksimileausgabe nach dem Exemplar der SMPK Berlin. Kommentarband. München 1979, S. 69-125
- König 1982** Eberhard König: Französische Buchmalerei um 1450, Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets. Berlin 1982
- König 2000** Eberhard König: Buchmalerei in Mainz zur Zeit von Gutenberg, Fust und Schöffer, in: Gutenberg, aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg, Mainz 2000, S. 572-583
- Kohlhaussen 1928** Heinrich Kohlhaussen: Minnekästchen im Mittelalter. Berlin 1928
- Konrad 1997** Bernd Konrad: Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: Buchmalerei im Bodenseeraum, 13.-16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, S. 109-154
- Krásá 1971** Josef Krásá: Die Handschriften König Wenzels IV. Prag 1971
- Kriechel 1991** Hans Kriechel: Zanders Wasserzeichenpapiere in Vergangenheit und Gegenwart. Bergisch-Gladbach 1991

- Krumpöck 1997** Ilse Krumpöck: Vom Schicksal der Vorarlberger Bestände, in: Buchmalerei im Bodenseeraum, 13.-16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, S. 205-216
- Kvet 1964** Jan Kvet: Mittelalterliche Buchmalerei in der Tschechoslowakei München 1964
- Kyriss 1957** Ernst Kyriss: Der verzierte europäische Einband vor der Renaissance (Meister und Meisterwerke der Buchbinderkunst 5). Stuttgart 1957
- Lämke 1937** Dora Lämke: Mittelalterliche Tierfabeln und ihre Beziehungen zur bildenden Kunst in Deutschland (Greifswalder Forschungen zur deutschen Geistesgeschichte 14). Greifswald 1937
- Lehmann-Haupt 1962** Hellmut Lehmann-Haupt: Gutenberg und der Meister der Spielkarten, in: Gutenberg-Jahrbuch 37, 1962, S. 360-379
- Lehmann-Haupt 1966** Hellmut Lehmann-Haupt: Gutenberg and the Master of the Playing Cards. New Haven 1966
- Lehmann-Haupt 1972** Hellmut Lehmann-Haupt: The Göttingen Model Book. Columbia 1972
- Leidinger 1912** Georg Leidinger: Mitteilungen der K. Hof- und Staatsbibliothek (Handschriftenabteilung), in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 2, 1912, S. 255/256
- Leonhard 1978** Walter Leonhard: Das große Buch der Wappenkunst, Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung. München 1978
- Leroquais 1924** Victor Leroquais: Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France, Band 3. Paris 1924
- Lickteig 1981** Franz-Bernard Lickteig: The German Carmelites at the Medieval Universities (Textus et Studia Historica Carmelitana 13). Roma 1981
- Liebreich 1926/27** Aenne Liebreich: Der mittelrheinische Altar im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3/4, 1926/27, S. 130-140
- Liebrich 1997** Julia Liebrich: Die Verkündigung an Maria, Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500. Köln 1997
- Lindberg 1994** Nils J. Lindberg: Paper comes to the north, sources and trade routes of paper in the Baltic sea region 1350-1700; a study based on watermark research. Marburg 1994
- Löer 1997** Ulrich Löer (Hrsg.): Gotische Buchmalerei aus Westfalen, Choralbücher der Frauenklöster Paradiese und Welper bei Soest. Soest 1997

- Loubier 1926** Hans Loubier: Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Monographien des Kunstgewerbes 21/22). Leipzig 1926
- Lüken 2000** Sven Lüken: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen. Göttingen 2000
- Martini 1922** Clemens Martini: Der deutsche Carmel, Band 1: Niederdeutschland und Sachssen. Bamberg 1922
- Mazal 1970** Otto Mazal: Europäische Einbandkunst aus Mittelalter und Neuzeit, 270 Einbände der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz 1970
- Meißner 1877** A.L. Meißner: Die bildlichen Darstellungen des Reinecke Fuchs im Mittelalter, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 58, 1877, S. 241-260
- Meißner 1881** A.L. Meißner: Die bildlichen Darstellungen des Reinecke Fuchs im Mittelalter, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 65, 1881, S. 199-232
- Meurer 1991** Heribert Meurer: Das Stuttgarter Kartenspiel = The Stuttgart Playing Cards. Stuttgart 1991
- Milendunck 1635** P. Jakobus Milendunk: Historiae provinciae 5 (bis 1635). Institut für Stadtgeschichte (ehem. Stadtarchiv), Frankfurt, Karmeliterbücher Nr. 46 (alte Sign. 47d)
- Militzer 1997** Klaus Militzer: Quellen zur Geschichte der Kölner Laienbruderschaften vom 12. Jahrhundert bis 1562/63, Band 1: St. Achatius - St. Georg (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde LXXI.). Düsseldorf 1997
- Müller 1832** Franz-Hubert Müller: Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters in vierteljährigen Hefen. Erster Jahrgang. Darmstadt 1832
- Neidiger 1981** Bernhard Neidiger: Mendikanten zwischen Ordensideal und städtischer Realität, Untersuchungen zum wirtschaftlichen Verhalten der Bettelorden in Basel (Berliner Historische Studien 5,III). Berlin 1981
- Nürnberg 1986** Nürnberg 1300-1550, Kunst der Gotik und Renaissance, Katalog anlässlich der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München 1986
- Oltrogge/Michon/  
Fuchs 1989** Doris Oltrogge, Solange Michon und Robert Fuchs: Laubwerk, Zur Texttradition einer Anleitung für Buchmaler aus dem 15. Jahrhundert, in: Würzburger medizinische Mitteilungen 7, 1989, S. 179-213

- Ortner 2007** Helmut Ortner: Der Meister von St. Sigmund: eine Annäherung. Dipl.-Arbeit , Univ Innsbruck, 2007
- Paatz 1967** Walter Paatz: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1). Heidelberg 1967
- Pinder 1924** Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924
- Post 1928-39** Paul Post: Das Kostüm und die ritterliche Kriegstracht im deutschen Mittelalter 1000-1500. Berlin 1928-1939
- Praetorius 1952** Otfried Praetorius: Professoren der Kurfürstlichen Universität Mainz 1477-1797, in: Familie und Volk 1, 1952, S. 90-100 und 131-139
- Raczek 1985** P.Klemens Maria Raczek (O.Carm.): Karmeliterkloster Mainz 1285/1985. Mainz 1985
- Rapp Buri/Stucky-Schürer 1990** Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer: zahm und wild, Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Mainz 1990
- Reinecke 1937** Helmut Reinecke: Lüneburger Buchmalereien um 1400 und der Maler der Goldenen Tafel. Bonn 1937
- Reiners 1909** Heribert Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 113). Strassburg 1909
- Riehl 1897** Berthold Riehl: Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München, 1897, S. 29-36
- Rom 1995** Liturgia In Figura, Codici liturgici rinascimentali della Bibliotheca Apostolica Vaticana. Rom 1995
- Roth 1979** Gertrud Roth: Landschaft als Sinnbild, Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Dissertationen zur Kunstgeschichte 8). Köln/Wien 1979
- Rothe 1966** Edith Rothe: Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten, Die schönsten illuminierten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven der DDR. Berlin 1966
- Rüther 1997** Andreas Rüther: Bettelorden in Stadt und Land. Die Straßburger Mendikantenkonvente und das Elsaß im Spätmittelalter. Berlin 1997

- Sauerländer 1994** Willibald Sauerländer: Initialen: ein Versuch über das verwirnte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter. Wolfenbüttel 1994
- Saurma-Jeltsch 2001** Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung: Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. Zwei Bände. Wiesbaden 2001
- Saurma-Jeltsch 2003** Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Burgund als Quelle höfischen Prestiges und Hort avantgardistischer Kunstfertigkeit, Zur Entfaltung der „ars nova“ am Oberrhein, in: Zwischen Habsburg und Burgund (Oberrheinische Studien 21), 2003, S. 61-94
- Schallaburg 1982** Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn: 1458-1541. Schallaburg 1982
- Scheller 1995** Robert W. Scheller: Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-1470). Amsterdam 1995
- Schilling 1929** Rosy Schilling: Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. Frankfurt am Main 1929
- Schillmann 1913** Fritz Schillmann: Wolfgang Trefler und die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz, Ein Beitrag zur Literatur- und Bibliotheksgeschichte des ausgehenden Mittelalters. Leipzig 1913
- Schmid 1994** Wolfgang Schmid: Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 11). Köln 1994
- Schmidt 1921** Adolf Schmidt: Bucheinbände aus dem 14.-19. Jahrhundert in der Landesbibliothek Darmstadt. Leipzig 1921
- Schmidt 1986** Hans-Joachim Schmidt: Bettelorden in Trier, Wirksamkeit und Umfeld im hohen und späten Mittelalter (Trierer historische Forschungen 10). Trier 1986
- Schmidt 1990** Gerhard Schmidt: Kunst um 1400, Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24), 1990, S. 34-47
- Schmidtke 1968** Dietrich Schmidtke: Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500). Diss.Masch.schr. Berlin 1968
- Schneider 1866** Friedrich Schneider: Die Thierfabeln in liturgischen Büchern, in: Kirchenschmuck XIX,2, 1866, S. 49
- Schneider 1879** Friedrich Schneider: Mittelalterliche Ordensbauten in Mainz, Die Kirchen der Dominikaner und Karmeliten. Mainz 1879

- Schoell 1976** Charlotte Schoell: Die Chorbücher des 15. Jahrhunderts aus dem Angerkloster in München. Magisterarbeit, ungedr. München 1976
- Schönberger 2001** Otto Schönberger: Physiologus. Stuttgart 2001
- Scholtens 1949** H. J. J. Scholtens: Iets over de aanleg van Boekerijen bij den Kartuizers. Den Haag 1949
- Schreiber 1927** Heinrich Schreiber: Die Bibliothek der ehemaligen Mainzer Karthause, Die Handschriften und ihre Geschichte. Leipzig 1927
- Schuller-Juckes 2009** Michaela Schuller-Juckes: Ulrich Schreier und seine Werkstatt. Buchmalerei und Einbandkunst in Salzburg, Wien und Bratislava im späten Mittelalter. Diss. Wien 2009
- Schunke 1979** Ilse Schunke: Die Schwenkesammlung gotischer Stempel und Einbandbeschreibungen nach Motiven geordnet und nach Werkstätten bestimmt und beschrieben. Berlin 1979
- Schütz 1982** Bernhard Schütz: Die Katharinenkirche in Oppenheim (Beiträge zur Kunstgeschichte 17). Berlin/New York 1982
- Schwaiger 1993** Georg Schwaiger (Hrsg.): Mönchtum Orden Klöster, Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon. München 1993
- Scott-Fleming 1989** Sonia Scott-Fleming: The Analysis of Pen Flourishing in Thirteenth-Century Manuscripts. Leiden-New York 1989
- Seel 2000** Otto Seel: Der Physiologus, Tiere und ihre Symbolik. Düsseldorf/Zürich 2000
- Sieveking 1986** Hinrich Sieveking: Der Meister des Wolfgang-Missale von Rein, Zur österreichischen Buchmalerei zwischen Spätgotik und Renaissance. München 1986
- Smet/Dobhan 1981** Joachim Smet und Ulrich Dobhan: Die Karmeliten, Eine Geschichte der Brüder U.L. Frau vom Berge Karmel. Von den Anfängen (ca.1200) bis zum Konzil von Trient. Freiburg 1981
- Stamm 1981** Lieselotte Esther Stamm: Der "Heraldische Stil": ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue d'Alsace 107, 1981, S. 37-54
- Stange 1938** Alfred Stange: Norddeutschland in der Zeit von 1400-1450 (Deutsche Malerei der Gotik 3). Berlin 1938
- Stange 1951** Alfred Stange: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450 (Deutsche Malerei der Gotik 4). München/ Berlin 1951
- Stange 1955** Alfred Stange: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450-1500 (Deutsche Malerei der Gotik 7). München/Berlin 1955

- Statnik 2009** Björn Statnik: Sigmund Gleismüller, Hofkünstler der Reichen Herzöge zu Landshut. Petersberg 2009.
- Straubing 1986** Handschriften und alte Drucke aus der Karmeliterbibliothek Straubing. Ausstellung im Gäubodenmuseum. Straubing 1986
- Steger 1961** Hugo Steger: David Rex Et Propheta, König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6). Nürnberg 1961
- Strepel 1943** Aloys Strepel (Hrsg.): Die Karmeliterkirche zu Mainz 1924-43. Mainz 1943
- Tenschert 1990** Heribert Tenschert (Hrsg.): Leuchtendes Mittelalter II, Sechzig illuminierte Manuskripte des Mittelalters und der Renaissance. Rotthalmünster 1990
- Theele 1925** Josef Theele: Rheinische Buchkunst im Wandel der Zeit. Köln 1925
- Thiele 1905** Georg Thiele: Der illustrierte lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar. Leiden 1905
- Thiele 1937** Heinz Thiele: Die Landschaftsszenerie des Mittelalters in der deutschen Malerei des 14. Und bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Berlin 1937
- Thurn 1990** Hans Thurn: Die Handschriften der kleineren Provenienzen und Fragmente (Die Handschriften der Universitätsbibliothek Würzburg 4). Wiesbaden 1990
- Tiemann 1974** Barbara Tiemann: Fabel und Emblem, Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel (Humanistische Bibliothek I, 18). München 1974
- Utrecht/New York 1989/90** Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei. Deutsche Buchhandelsausgabe zum Katalog der Ausstellungen in Utrecht 1989/90 und New York 1990. Stuttgart 1990
- Vaassen 1973** Elgin Vaassen: Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel und ihr Umkreis, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 13, 1973, Sp. 1121-1428
- Vaassen 1975** Elgin Vaassen: Zur Mittelrheinischen Buchmalerei um 1400, Handschriften in Aschaffenburg und Mainz, in: Mainzer Zeitschrift 70, 1975, S. 94-100
- Väth 1993** Paula Väth: Die spätmittelalterlichen liturgischen Handschriften aus dem Kloster Salem (Europäische Hochschulschriften 28, Kunstgeschichte 178). Frankfurt/M. 1993
- Väth 1997** Paula Väth: Die gotischen illuminierten Handschriften aus dem Zisterzienserkloster Salem, in: Buchmalerei im Bodenseeraum 1997, S. 190-204

- Valentine 1965** Lucia N. Valentine: Ornament in Medieval Manuscripts. A Glossary. London 1965
- Verborgene Pracht 2002** Verborgene Pracht. Mittelalterliche Buchkunst aus acht Jahrhunderten in Freiburger Sammlungen. Katalog der Ausstellung des Augustinermuseums Freiburg. Hrsg.: Stadt Freiburg im Breisgau und Augustinermuseum. Freiburg 2002
- Verein 1827** Verein der Freunde der Literatur und Kunst. Der Vereinsberichte vierter Jahrgang 7, Mainz, September 1827
- Vogts 1932** Hans Vogts: Zur Bau- und Kunstgeschichte des Kölner Karmeliterklosters, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 14, 1932, S. 148-184
- von Rabenau 1994** Konrad von Rabenau (Hrsg.): Deutsche Bucheinbände der Renaissance um Jakob Krause, Hofbinder des Kurfürsten August I. von Sachsen. Text- und Bildband. Schöneiche bei Berlin 1994
- Vulgata** Biblia Sacra Vulgata. Dt. Bibelgesellschaft. Stuttgart 1994
- Wattenbach 1958** Wilhelm Wattenbach: Das Schriftwesen im Mittelalter. Graz 1958 (Leipzig 1896)
- Wilckens 1959** Leonie von Wilckens: Alte deutsche Innenräume vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Königstein i.T. 1959
- Wilhelmy 2000<sup>1</sup>** Winfried Wilhelmy: Mainzer Bildteppiche aus Gutenbergs Zeit, in: Gutenberg, aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg, Mainz 2000, S. 664-675
- Wilhelmy 2000<sup>2</sup>** Winfried Wilhelmy: Drache, Greif und Liebesleut', Mainzer Bildteppiche aus spätgotischer Zeit (Schriften des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz 1). Mainz 2000
- Wurst 1999** Jürgen Alexander Wurst: Das Figurenalphabet des Meisters E.S.. München 1999
- Zimmermann 1907** R.P.B Zimmermann (O.Carm): Monumenta Historica Carmelitana, Band 1. Lirinae 1907
- Zingel 1968** Hans J. Zingel: König Davids Harfe in der abendländischen Kunst. Köln 1968
- Zink 1941** Fritz Zink: Die Passionslandschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Würzburg 1941
- Zipelius 1992/93** Julia Zipelius: Der „Utrechter Altar“ und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zeitschrift 87/88, 1992/93, S. 11-134