

<b>Zeitschrift:</b>	Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	51 (2000)
<b>Heft:</b>	3: Mittelalterliche Buchmalerei = L'enluminure médiévale = Miniature medievali
<b>Artikel:</b>	Zisterziensermystik im "Bonmont-Psalter" : Ms. 54 der Bibliothèque Municipale von Besançon
<b>Autor:</b>	Franzen-Blumer, Ann Barbara
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-394153">https://doi.org/10.5169/seals-394153</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

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

## Zisterziensermystik im «Bonmont-Psalter»

Ms. 54 der Bibliothèque Municipale von Besançon

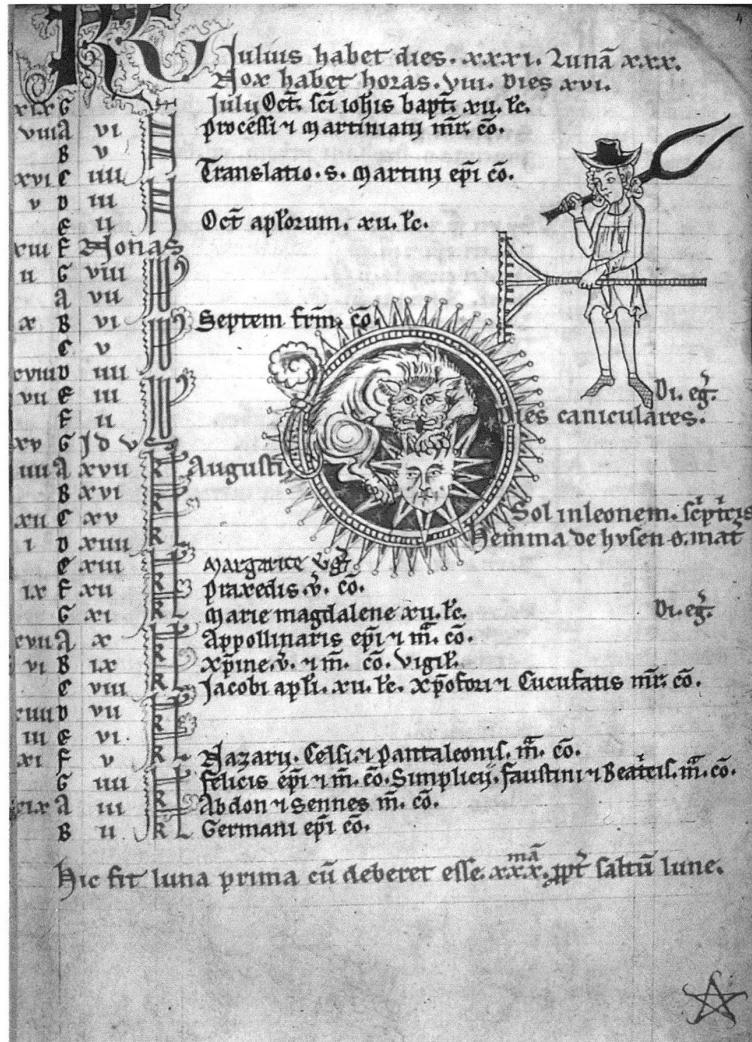
Die Bibliothèque Municipale in Besançon verwahrt eine mittelalterliche Kostbarkeit von besonderem Interesse. Das Manuskript mit der Signatur Ms. 54, ein Psalter des 13. Jahrhunderts, ist in der wissenschaftlichen Literatur als «Psalter aus Bonmont» oder «Bonmont-Psalter» bekannt. Zum Ruhm der Handschrift gehören der umfangreiche, dem Psaltext mit vorangestellte Miniaturenzyklus zum Leben Christi auf den Verso-Seiten und der Federzeichnungszyklus mit Darstellungen einzelner Heiliger und Christusbildern auf den Recto-Seiten. Die beiden von (mindestens) zwei Künstlern geschaffenen Zyklen stehen in spannungsvollem Gegensatz (Abb. 5 und 1). Prächtige Deckfarben-Initialen auf Goldgrund und Fleuronné-Initialen sowie kleine Federzeichnungen mit Tieren, bizarren Phantasiewesen und Ornamenten schmücken den Textteil. Die Kalenderseiten zu Beginn der Handschrift sind mit Monats- und Tierkreisdarstellungen verziert. Die reiche Ausstattung der Handschrift, der ungewöhnliche, qualitätvolle Stil der Miniaturen und ikonographische Sonderthemen führten zwar zu einem regen Interesse der Forschung an Ms. 54, doch liegt bisher keine umfassende Untersuchung vor.<sup>1</sup>

In der Forschung besteht weitgehende Einigkeit über den zisterziensischen Hintergrund der Handschrift. Einträge im Kalender und die Darstellung eines vor der Muttergottes knienden Abtes in Zisterziensertracht (fol. 8r, Abb. 1) legen dies nahe.<sup>2</sup> Unsicherheit herrscht bezüglich der Zusammengehörigkeit von Kalender und Litanei, denn letztere weist nicht auf den Zisterzienserorden. Der Kalender erlaubt durch spezifische Einträge, den Bestimmungsort des Psalters räumlich auf die Diözesen Konstanz oder Basel einzugrenzen und eine Datierung in die Zeit um 1260 festzusetzen.<sup>3</sup> Der Eintrag der im Kalender den Todestagen ihrer Eltern gedenkenden Schreiberin – «Hemma de Husen obiit, mater scriptricis» und «Arnoldus, pater eiusdem scriptricis obiit» (fol. 4r und 4v, Abb. 2) – führte zur Annahme, dass Kalender und Psaltext von einer Zisterzienserin geschrieben wurden. Weibliche Flexionsformen bei Gebeten (fol.



178v–179r) bestätigen diese These.<sup>4</sup> Etymologische Hinweise in Kalender und Litanei weisen auf ein deutschsprachiges Kloster,<sup>5</sup> während einige um 1300 erfolgte Nachträge im französischen Dialekt der Grenzregion zwischen deutsch- und französischsprachigem Gebiet abgefasst sind. Die Darstellung von Abt Walther und Agnesa vor der Gottesmutter verleitete dazu, die beiden mit der Urheberschaft

1 Abt Walther und Agnesa vor der Gottesmutter, kolorierte Federzeichnung, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 8r; Rahmengröße 173×135 mm. – Das Stifterbild kann als Darstellung einer Andachtsübung interpretiert werden.



2 Seite aus dem Kalender, Monat Juli, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 4r. – Neben dem Zodiakzeichen hat die Schreiberin den Todestag ihrer Mutter vermerkt: hemma de busen o[bit] mat[er] sc[ri]pt[ri]cis.

oder späteren Besitzern des Buches in Verbindung zu bringen, was nicht zufriedenstellend gelang. So soll Agnesa den Psalter im Andenken an Abt Walther, den Vorsteher eines Zisterzienserklosters, gestiftet haben. In Betracht gezogen wurde das schweizerische Zisterzienserkloster Bonmont, was zur Bezeichnung der Handschrift als «Bonmont-Psalter» führte, doch ist in Bonmont nur für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ein Abt Walther belegt. Daneben wurde auch Wettingen als Bestimmungsort vorgeschlagen,<sup>6</sup> was aus stilistischen Gründen nicht überzeugte, wie der Vergleich der Miniaturen mit Glasmalereien aus dem Wettinger Kreuzgang zeigte.<sup>7</sup> Zudem ist in den dortigen Nekrologen des 13. Jahrhunderts kein Abt Walther vermerkt.<sup>8</sup> Andere Forscher sahen in Agnesa eine Nonne aus einem nicht näher zu bestimmenden schweizerischen oder oberrheinischen Kloster zisterziensischer Observanz.<sup>9</sup> Stilistisch wurden die Miniaturen vor allem mit Werken des deutschen Zackenstils in Verbindung gebracht.<sup>10</sup> Die hier dargelegten neuen Erkenntnisse zum liturgischen

Textcorpus und der Ikonographie der Handschrift stützen die These einer zisterziensischen Auftraggeberschaft.

### Zur Kodikologie

Pergament, 191 Blätter, 240×170 mm. Ledergefäster, abgegriffener Pappeinband, gestempelt, um 1600 neu gebunden.

1r–6v	Kalender
7r–22v	Miniaturen- und Federzeichnungszyklus <sup>11</sup>
23r–148r	150 Psalmen als <i>psalterium non feriatum</i>
148r–162r	Cantica und Glaubensbekennnisse
162r–169v	Litanei
169v–178r	Hieronymuspsalter
178v–179r	Hymne an Maria
180r–190r	Marienpsalter
190r	Fürbitten
190r–190v	Text zu den Mondtagen und ein Rezept zur Behandlung von Augenkrankheiten

Schrift: mehrheitlich eine sorgfältige Hand des 13. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Schmuck: 16 Deckfarben-Miniaturen auf Goldgrund, 16 kolorierte Federzeichnungen, 22 Deckfarben-Initialen auf Goldgrund, Randzeichnungen und Zeilenfüllungen.

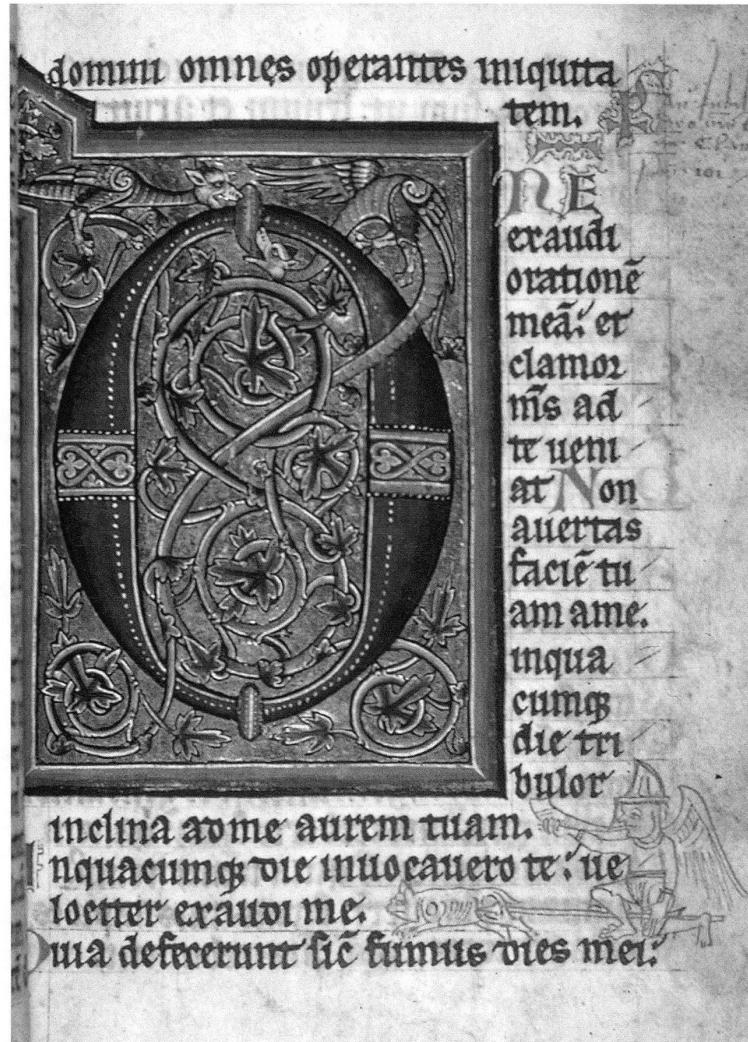
### Die Textzusammenstellung

Die textliche Zusammensetzung des Psalters deutet auf die Verwendung in einer geistlichen Gemeinschaft hin: Es finden sich liturgische Sondertexte und im Psalmenteil häufige Hinweise auf Gebete und liturgische Übungen. Durch Deckfarben-Initialen sind eine Reihe von liturgisch wichtigen Psalmen ausgezeichnet (Abb. 3). Dabei besteht eine Mischform zwischen dem römischen Ordnungsschema und dem benediktinischen, wobei letzteres ein deutliches Übergewicht hat.<sup>13</sup> Dies zeigt sich bei der Auszeichnung der Matutinsalmen und der Heraushebung von Psalm 119, dessen Bedeutung im römischen Ordnungsschema nur sekundärer Natur war. Die Ausbildung dieser Mischform ist heute kaum zu erklären. Das Überwiegen des benediktinischen Schemas erstaunt, da sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts mit Ausnahme von Mailand und Toledo die römische Regelung des Stundengebetes bereits überall durchgesetzt hatte.<sup>14</sup>

Unüblich für einen Psalter des 13. Jahrhunderts ist der Einbezug von zwei paraliturgischen Gebetstexten, einem Hieronymuspsalter und einem Marienpsalter mit dem Prolog von Gautier von Châtillon.<sup>15</sup> Diese Texte ge-

hören zur ersten Konzeption der Handschrift, da ihre Anfänge durch ebensolche üppigen Deckfarben-Initialen auf Goldgrund herausgehoben sind, wie sie innerhalb des Psalters und zu Beginn und Ende der Canticareihe stehen.<sup>16</sup> Der Hieronymuspsalter (*Psalterium abbreviatum*) und der Mariensalter gehören zu einer Gruppe von anonymen Gebetssammlungen, die im Mittelalter berühmten theologischen Schriftstellern wie Hieronymus oder Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurden.<sup>17</sup> Der Hieronymuspsalter *Verba mea auribus* (Abb. 4) umfasst eine Auswahl von Psalmen zu Gebetszwecken. Die frühesten erhaltenen Versionen werden auf das Ende des 10. oder ins 11. Jahrhundert datiert;<sup>18</sup> der Text dürfte in die Tradition karolingischer Gebetbücher einzureihen sein. Obwohl unklar ist, ob diese Gebetssammlungen ursprünglich für private Devotionsübungen von Mönchen und Nonnen oder für den regulären liturgischen Gebrauch gedacht waren oder gar der Laienandacht dienten, darf aufgrund von Quellen angenommen werden, dass im 13. Jahrhundert sowohl Kleriker wie auch Laien diese meditativen Texte verwendeten.<sup>19</sup> Das Auftreten eines Hieronymusalters in Ms. 54 ist als ausgesprochene Seltenheit zu betrachten.<sup>20</sup>

Der Mariensalter der Handschrift weist eindeutig auf den Zisterzienserorden. Der in mehreren Versionen existierende Text entwickelte sich aus der Tradition, Psalmen zur Umrahmung von Festoffizien zu verwenden. Gewisse Psalmen mit allegorisch passenden Versen wurden auf dem Fundament patristischer Interpretation umgedeutet und einem speziellen Marienfest angepasst.<sup>21</sup> Beim Mariensalter, einer Art von Grusshymnus, ersetzte man um 1130 für das paraliturgische, d.h. das ausserhalb des geregelten liturgischen Ablaufes stattfindende Beten des Psalters die Tagessantiphonen durch Strophen, die den Vers des betreffenden Psalms im mariä Sinne paraphrasierten. Gedacht waren die Mariensalter für private und gemeinschaftliche Andachtsübungen.<sup>22</sup> Sie bestehen meistens aus 150 Strophen oder Abschnitten, wie die 150 Psalmen Davids. Der älteste und verbreitetste Mariensalter, *Ave porta paradisi*, wurde vor 1150 in der Zisterzienserabtei Pontigny geschrieben.<sup>23</sup> Der in Ms. 54 erhaltene, seltenerne Mariensalter *Ave, virgo lignum mite, Que dedisti fructum mite*, soll von Edmund von Canterbury stammen,<sup>24</sup> einem bei den Zisterziensern hochverehrten Heiligen. Er dürfte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein; in Ms. 54 hat sich vermutlich eine der frühesten Abschriften erhalten.<sup>25</sup> Die Hintergründe der Entstehung dieser Texte sind noch nicht restlos geklärt, doch sind sie sicherlich in den Zusammenhang zisterziensischer



Marienverehrung zu stellen.<sup>26</sup> Die verschiedenen Mariensalter waren zunächst im zisterziensischen Gebetsbrauchtum sehr populär,<sup>27</sup> gegen 1300 tauchen sie häufiger auch in anderen Handschriften auf, und ihre Verwendung ist in verschiedenen religiösen Gruppen bezeugt, besonders bei den Beginen.<sup>28</sup> Eine Weiterentwicklung erfuhr der zisterziensische Mariensalter im Rosenkranzgebet der Dominikaner.<sup>29</sup>

Die aussergewöhnliche, innovative Zusammensetzung von liturgischen und paraliturgischen Texten sowie mariä Liedern in Ms. 54 deutet auf die Entstehung der Handschrift in einem monastischen, in der Kombination von Hieronymus- und Mariensalter in zisterziensischem Umfeld hin. Es dürfte sich, wie oben erläutert, um ein zisterziensisches Frauenkloster gehandelt haben. Paraliturgische Gebetstexte wurden in Psalter eingebunden für private Andachtsübungen von Mönchen und Nonnen, wie sie im 13. Jahrhundert für die Zisterzienserklöster bezeugt sind.<sup>30</sup> Auch die gleichzeitige Frauenfrö-

<sup>3</sup> Initiale D[omine exaudi] zu Psalm 101, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 107r, 136x96 mm. – Der Psalmanfang ist durch eine grosse Deckfarben-Initiale betont. Auf der selben Seite findet sich auch eine bizarre Federzeichnung, ein Hornbläser.

migkeit im belgisch-niederländischen und deutschsprachigen Raum ist geprägt von privaten Devotionsübungen, die sich mystischen Texten und Bildern zuwandten. In ihrem Streben nach Gotteserfahrung begleitete die Nonnen schriftliche *materia meditandi*, wozu der Hieronymus- und der Mariensalter als Gebetssammlungen gezählt werden können. Mit der Frauenfrömmigkeit zu verbinden ist auch die Ausbildung neuer, spezifisch auf die mystische Bildbetrachtung zugeschnittener Bildmotive mit besonderer Betonung der mystischen Vermählung.

### Die Tugendenkreuzigung als Andachtsbild

Das Bild der sog. Tugendenkreuzigung<sup>31</sup>, der Kreuzigung Christi durch allegorische Frauengestalten, illustriert den zisterziensischen Beitrag zur Ausformung neuer Typen von Andachtsbildern für Meditations- und Gebetsübungen.<sup>32</sup> Das Thema ist in den Gedanken des Bernhard von Clairvaux vorbereitet (Kommentar zu Eph. 3,18). Das erste Bildbeispiel dieses monastisch-zisterziensischen Themas findet sich in einer Predigtsammlung Bernhards aus dem Zisterzienserklöster Heisterbach im Rheinland.<sup>33</sup> Es zeigt Christus, der von den Tugenden, welche er für sich in



4 Initiale *V[erba mea auribus]* zum Beginn des Hieronymuspsalters, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 169v, 82x75 mm. – Der Hieronymuspsalter gehört wie der Mariensalter zu den paraliturgischen Gebetssammlungen, welche diese Handschrift in ungewöhnlicher Weise bereichern.

Anspruch nehmen darf, ans Kreuz genagelt wird.<sup>34</sup> Die Rolle des Longinus, welcher Christus mit einer Lanze die Seite öffnete, übernimmt Caritas. Auf der Miniatur in Ms. 54 (Abb. 5) sind vier Tugenden – *caritas* (Liebe), *obedientia* (Gehorsam), *humilitas* (Demut) und *patientia* (Geduld) – dargestellt. Ecclesia, die Personifizierung der Kirche mit Krone, Kreuzfahne und Kelch, und eine abgewandte Figur mit verbundenen Augen als Symbol der Synagoge treten hinzu – eine Versinnbildlichung des Triumphes der christlichen Kirche über die Juden- und Heidentkir-

che. Auffällig ist die prominente Stellung der Caritas, die durch ihre Krone und ihr reiches Gewand mit goldenen Bordüren der Ecclesia gleichgestellt ist; Ecclesia<sup>35</sup> hat zudem einen Heiligschein. Die ungewöhnliche Auszeichnung von Caritas dürfte thematisch mit der mystischen Vermählung zusammenhängen. Die Vorrangstellung gegenüber den anderen Tugenden erhält Caritas dadurch, dass sie Christus die Seitenwunde zufügt. Die Krone weist auf ihre Stellung als Sponsa, als Braut Christi, hin, denn das Öffnen der Seitenwunde galt als paradoyer Ausdruck der Liebe der Braut zum himmlischen Bräutigam und die Seitenwunde als mystischer Vereinigungsort von Sponsus und Sponsa.<sup>36</sup> Die Auswahl von Caritas als Braut Christi in Ms. 54 wird zudem sichtbar durch einen Strahl vom Blute Christi, der auf sie hinabfällt und ihre Krone mit göttlichen Blutströpfchen schmückt. Vergleichbar mit dem Bild in Ms. 54 ist die Tugendenkreuzigung in Cod. 61 der Engelberger Stiftsbibliothek (fol. 5v), bei welcher Caritas ebenfalls durch eine Krone und eine spezielle Kleidung herausgehoben ist. In einer Regensburger Miniatur<sup>37</sup> ist die Christus mit der Lanze verletzende Figur bereits als Sponsa betitelt, und in einem Glasfenster des norddeutschen Zisterzienserinnenklosters Wienhausen ist die Identifikation der Caritas als liebende Sponsa noch deutlicher: In inniger Umarmung mit Christus stösst sie ihm einen Dolch in die Seite.<sup>38</sup>

Für die Ausbildung solcher Andachtsbilder sind, wie Jeffrey F. Hamburger festgestellt hat, neben dem Kommentar Bernhards zu den Ephesern 3,18 vor allem dessen Auslegungen des Hohenliedes Salomonis wichtig.<sup>39</sup> Das Hohelied erfreute sich im ganzen Mittelalter eines außerordentlich grossen Interesses der Biblexegeten. Seine christlich-allegorische Auslegung reicht zurück auf Origines von Alexandria († 254), bei welchem das Konzept der spirituellen Liebe zwischen Christus und seiner Kirche vorbereitet ist.<sup>40</sup> Der zisterziensische Beitrag zur Exegese des Hohenliedes liegt darin, dass sie in der Braut des Hohenliedes weniger die Kirche, als vielmehr die Einzelseele sieht.<sup>41</sup> Auch Bernhard identifizierte mit der Braut des Hohenliedes zunächst die Kirche, hielt dann aber fest, dass wir alle Braut seien (Serm. 68, 1), was die Übertragung auf die Einzelseele ermöglichte (Serm. 69, 1), die er als Gott suchende Sponsa beschrieb.<sup>42</sup> Durch die bernhardinische Auslegung der bräutlichen Liebe wird das Hohelied ein Beispiel liebender, mystischer Vereinigung zwischen Gott und der frommen Seele und kann der Gotteserfahrung dienen.<sup>43</sup> Auf der Grundlage dieser Gedanken entwickelte sich eine Bildersprache, welche es den Nonnen in der Identifizierung mit der Sponsa erlaubte, an der

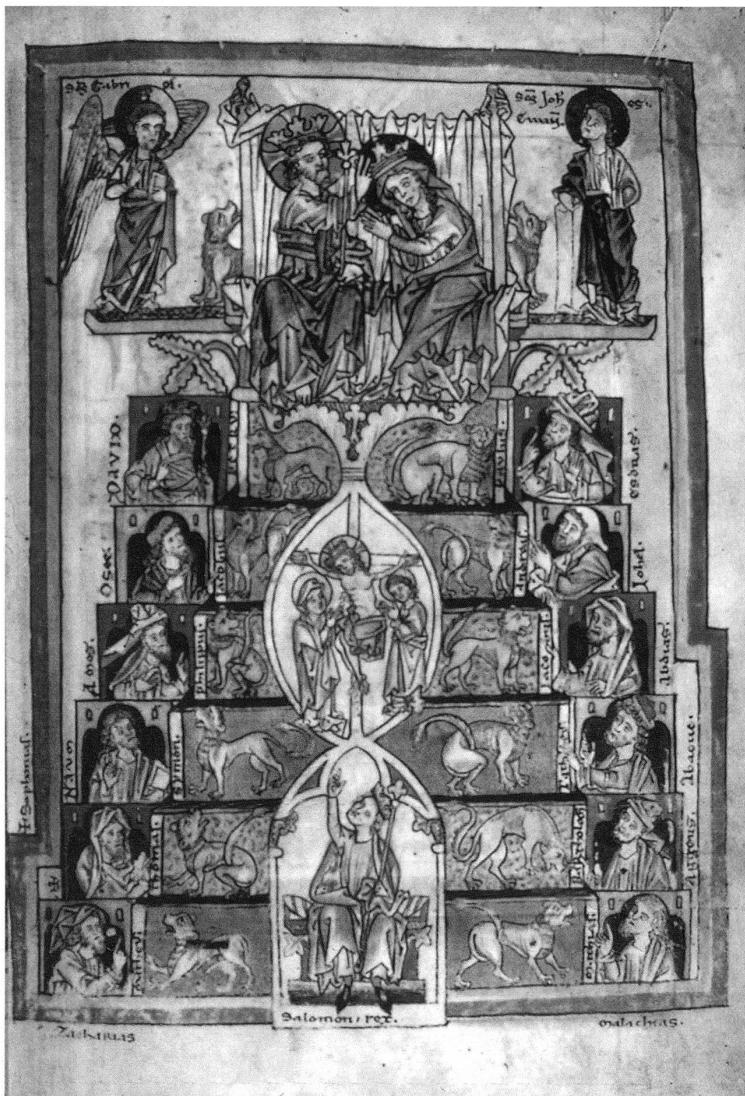


5 Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Miniatur auf Goldgrund, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 15v, 204×143 mm. – Das ungewöhnliche Thema der Tugendkreuzigung ist im monastisch-zisterziensischen Bereich verankert und tritt als eigentliches Andachtsbild häufig in Handschriften für Frauen auf.

Liebe Christi teilzuhaben.<sup>44</sup> In meditativer Be- trachtung von Andachtsbildern wie der Tu- gendenkreuzigung mit Caritas als Sponsa konnten die Nonnen das Handeln der Braut Christi nachvollziehen, genauso, wie sie das Wirken Christi durch die Evangelien nachleben konnten: Zur *imitatio Christi* kommt die *imitatio sponsae*.<sup>45</sup>

Vor diesem Hintergrund kann auch das Bild von Agnesa und Abt Walther vor der Gottesmutter (Abb. 1) als Darstellung einer Andachtsübung interpretiert werden.<sup>46</sup> Durch ihre Krone und das liebevolle Umfassen ihres

Kinns durch die linke Hand des Jesuskindes ist Maria als Sponsa bezeichnet, denn letztere Geste darf als Ausdruck der Liebe Christi zur Braut verstanden werden.<sup>47</sup> Die von Leo Steinberg als «chin-chuck» bezeichnete Geste wird auch in mystischen Schriften des 13. und 14. Jahrhunderts geschildert und dürfte ihre Ursprünge im Hohenlied Salomonis (Vers 2,6) haben.<sup>48</sup> Sie kann als Metapher für die spirituelle Liebe im Sinne der *unio mystica* von Sponsa und Sponsus verstanden werden, dann aber auch als zärtliche Liebe Christi zur menschlichen Seele. Die Darstellung in



6 Thron Salomons und Marienkönzung, kolorierte Federzeichnung, um 1260, aus dem Psalter Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 9r, 205×152 mm. – Die Marienkönzung gehört zu den Bildern, die das Thema der mystischen Vereinigung Christi mit der liegenden Seele umkreisen.

Ms. 54 zeigt Agnesa also in Anbetung eines Bildes von Sponsus und Sponsa, dem Ausdruck für einen Zustand mystischer Vereinigung mit Christus, welchen auch sie ersehnt.<sup>49</sup> Abt Walther, der durch den Segengestus des Jesuskindes, den Stoffbaldachin, den der Engel über ihm ausbreitet und durch sein Knie auf dem Bildrahmen dem göttlichen Brautpaar näher steht, könnte als derjenige interpretiert werden, der Agnesa priesterliche Hilfe und Vermittlung bei ihrem Streben nach mystischer Vereinigung mit Christus zukommen lässt.

#### Zusammenfassung

Der sog. «Bonmont-Psalter» (Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54) ist ein aussergewöhnlicher Psalter des 13. Jahrhunderts, dessen Ruhm bisher vor allem mit der reichen Ausstattung mit zwei Bilderzyklen und mit der stilistischen Einzigartigkeit der Miniaturen begründet wurde. Eine Neubetrachtung hat nun gezeigt, dass die Handschrift auch in der innovativen Zusammenstellung von liturgischen und paraliturgischen Texten und in der Vorbereitung einer neuen Bildersprache eine besondere Stellung einnimmt und für theologisch gebildete Leser und Leserinnen konzipiert wurde. Der Marienspalter und die Bildkonzepte um das Thema der mystischen Vermählung erhellen eindrücklich den zisterziensischen Beitrag zur Ausbildung neuer Andachtsübungen. Während der Marien- und der Hieronymuspsalter schriftliche *materia meditandi* darstellen, sind Bilder wie die Tugendkreuzigung und die Darstellung der vor der Gottesmutter betenden Nonne visuelle *materia meditandi*.

**Résumé**

Le psautier dit «de Bonmont» (Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 54), ouvrage exceptionnel du XIII<sup>e</sup> siècle, devait jusqu’alors sa notoriété essentiellement à la riche ornementation de ses deux cycles imaginés et à la particularité du style de ses miniatures. Au terme d’une nouvelle étude, il s’avère néanmoins que l’importance du psautier, conçu pour des lecteurs et lectrices possédant des connaissances théologiques, réside tout autant dans le caractère novateur du recueil de textes liturgiques et paraliturgiques que dans les jalons qu’il pose pour la constitution d’un nouveau langage iconographique. Le psautier de la Vierge et l’iconographie centrée sur le thème des noces mystiques constituent ainsi une illustration particulièrement explicite de l’apport cistercien au développement de nouvelles formes de dévotion. Le psautier de la Vierge et le psautier de saint Jérôme représentent la part écrite de la *materia meditandi*, à laquelle répond la part visuelle, avec des images comme la crucifixion par les Vertus et la représentation de la nonne en prière devant la Vierge.

#### Riassunto

Risalente al XIII sec. e affatto insolito, il cosiddetto «Salterio di Bonmont» (Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 54) è noto soprattutto per la ricca presenza di due cicli illustrati e per la straordinarietà stilistica delle miniature. Una nuova disamina del manoscritto ha rivelato che la sua peculiarità si estende inoltre a un’innovativa composizione dei testi liturgici e paraliturgici, così come all’annuncio di un inedito linguaggio iconografico, e che esso fu ideato per lettori teologicamente colti. Il salterio di Maria e la concezione iconografica impennata sul tema dell’unione mistica pongono in risalto, in maniera significativa, il contribu-

to cistercense all'affermazione di nuovi esercizi spirituali. Mentre il salterio di Maria e quello di San Gerolamo propongono una *materia meditandi* scritta, raffigurazioni quali la crocifissione delle virtù e la monaca in preghiera davanti alla Vergine costituiscono una *materia meditandi* visiva.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Autorin arbeitet gegenwärtig an einer Dissertation (Universität Zürich) über diese Handschrift.

<sup>2</sup> Die aufgrund der Kleidung erfolgte Identifikation der dargestellten Figuren als Zisterzienser wurde von Renate Kroos in Frage gestellt, ist aber mehrheitlich unbestritten (RENATE KROOS, *Psalter*, in: Die Zeit der Staufer, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum, hrsg. von Reiner Hauss'herr, Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 543–545).

<sup>3</sup> Franziskus, dessen Fest bei den Zisterziensern seit 1259 vorgeschrieben war, ist von erster Hand eingetragen, während der Festeintrag für Margarete, welche erst nach 1260 gefeiert wurde, nachgetragen ist.

<sup>4</sup> «Omnipotens et misericors Deus, clementiam tuam suppliciter deprecor, ut me famulam tuam tibi servire feliciter concedas, et perseverantiam bonam et felicem consummationem mihi largiri digneris, et hoc psalterium quod in conspectu tuo legi, ad salutem anime mee proficiat sempiternam» (fol. 178v). Auch der Hymnus an Maria *O Maria mater pia* von Gautier von Châtillon weist weibliche Flexionsformen auf. Vgl. dazu DOM ANDRÉ WILMART, *Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville*, in: Revue Bénédictine, 1937, S. 132 und 133; GILLES GÉRARD MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Bd. 2: *Grusspsalter, Grussoratorien, Gaude-Andachten und Litanien*, Fribourg 1960, S. 15 und JOSEF SZÖVÉRFY, *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch*, 2 Bde., Leyden 1964–1965, Bd. 2, S. 122–126.

<sup>5</sup> Zuletzt VICTOR LEROQUAIS, *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Bd. 1, Macon 1940, Nr. 72, S. 83 und FRANÇOIS BUCHER, *Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz*, Bern 1957, S. 82–83.

<sup>6</sup> HEINRICH JERCHEL, *Der Cisterzienserpsalter in Besançon, ein Werk der deutschen Schweiz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 37, 1935, S. 104–112. Die Verbindung des Manuskriptes zu Bonmont wurde von Bucher 1957 (wie Anm. 5), S. 83, wieder aufgenommen.

<sup>7</sup> ELLEN JUDITH BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts* (Corpus vitrearum medii aevi, Schweiz Bd. 1), Basel 1956, S. 88.

<sup>8</sup> HANNS SWARZENSKI, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, Bd. 1, S. 127.

<sup>9</sup> Ebd., S. 126–127.

<sup>10</sup> Einigkeit besteht in der Unterscheidung zwischen den Malern von Miniaturen- und Heiligenzyklus. Die Kalenderbilder werden einer dritten Hand zugeordnet.

<sup>11</sup> Bildprogramm: 7r: Salbung Christi in Bethanien, 7v: Verkündigung/Heimsuchung/Geburt, 8r: Abt

Walther und Agnesa vor der Gottesmutter, 8v: Anbetung/ Darbringung, 9r: Marienkönung auf dem Thron Salomons, 9v: Taufe Christi/Abendmahl, 10r: Nikolaus, 10v: Gethsemane, 11r: Katharina, 11v: Gefangennahme/Vorführung vor Pilatus, 12r: Cäcilia, 12v: Dornenkrönung, 13r: Agnes, 13v: Geisselung, 14r: Margarete, 14v: Kreuztragung/ Aufrichtung des Kreuzes, 15r: Sebastian, 15v: Tugendenkreuzigung, 16r: Johannes der Täufer, 16v: Kreuzabnahme, 17r: Blasius und Pantaleon, 17v: Grablegung, 18r: Vera Icon Christi, 18v: Auferstehung, 19r: Petrus und Paulus, 19v: Marien am Grab/Noli me tangere, 20r: Georg, 20v: Anastasis, 21r: Jüngstes Gericht, 21v: Himmelfahrt Christi, 22r: Andreas, 22v: Ausgiessung des Heiligen Geistes.

<sup>12</sup> Ab fol. 183r ein zweiter Schreiber, fol. 191r eine dritte Hand, Nachträge aus dem 14.–16. Jahrhundert.

<sup>13</sup> Zum ersten gehörten die Psalmen 26, 38, 52, 68, 80 und 109, zu letzterem Ps. 20, 26, 32, 38, 45, 52, 59, 68, 73, 85, 95, 101. Vgl. RAINER KAHSNITZ, *Der Werdenauer Psalter in Berlin, Ms. theol. lat. fol. 358. Eine Untersuchung zu Problemen mittelalterlicher Psalterillustration*, Düsseldorf 1979, S. 138.

<sup>14</sup> ADOLF ADAM, *Grundriss Liturgie*, Freiburg/ Basel/ Wien, 5<sup>th</sup> ed. 1992, S. 244.

<sup>15</sup> Inhaltlich vergleichbare Werke scheinen im 13. Jahrhundert selten zu sein, was aber vielleicht mit der einseitig auf kunsthistorisch-stilistische Fragen konzentrierten Forschungssituation zusammenhängt.

<sup>16</sup> Die von Anfang an geplante Aufnahme von Gebetstexten macht die These von Kroos 1977 (wie Anm. 2), S. 544, unwahrscheinlich, wonach auf den Recto-Seiten der Miniaturenlage ursprünglich Gebete hätten angebracht werden sollen anstelle der Heiligendarstellungen.

<sup>17</sup> PIERRE SALMON, *Analecta Liturgica. Extraits des Manuscrits Liturgiques de la Bibliothèque Vaticane. Contribution à l'histoire de la Prière Chrétienne* (Studi e Testi 273), Città del Vaticano 1974, S. 79.

<sup>18</sup> Ebd., S. 76ff. and S. 88ff.

<sup>19</sup> Ebd., S. 83. Vgl. auch Meersseman 1960 (wie Anm. 4), S. 7.

<sup>20</sup> Es fehlt an Vergleichsmaterial aus dem 13. Jahrhundert. Der Hieronymuspsalter *Verba mea auribus* findet sich in der Handschrift Ms. 64 (fol. 84r–87r) in Besançon, Bibliothèque Municipale, sowie in Ms. C 171 der Zentralbibliothek Zürich (fol. 1r–16v).

<sup>21</sup> Meersseman 1960 (wie Anm. 4), S. 4–6.

<sup>22</sup> Ebd., S. 3 und 12. Szövérffy 1964–1965 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 208; ANNE WINSTON-ALLEN: *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park 1998, S. 15–18. Der strophische Grusspsalter wurde auf die sieben Tage der Woche verteilt und parallel zu den Psalmen des Tagesoffizium rezitiert; er hatte also einen festen Platz in der Liturgie (Meersseman 1960 [wie Anm. 4], S. 22).

<sup>23</sup> Meersseman 1960 (wie Anm. 4), S. 13. Die Frage der Urheberschaft ist nach wie vor ungeklärt. Vgl. auch JUDITH OLIVER, *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liège (c. 1250 – c. 1330)*, 2 Bde., Leuven 1988, Bd. 1, S. 40, Anm. 42.

<sup>24</sup> Vgl. Wilmart 1937 (wie Anm. 4), S. 133; Szövérffy 1964–1965 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 208.

<sup>25</sup> Meersseman 1960 (wie Anm. 4), S. 98ff.

<sup>26</sup> Unter den bei Leroquais 1940 (wie Anm. 5) aufgelisteten Psaltern finden sich nur wenige mit einem Marienpsalter. Den zisterziensischen Hintergrund dieser Texte benennt auch JOSEPH SZÖVÉRFY, *Marianische Motivik der Hymnen. Ein Beitrag zur Ge-*

- schichte der marienischen Lyrik im Mittelalter*, Leyden 1985, S. 171.
- <sup>27</sup> Vgl. SIMONE ROISIN, *L'hagiographie cistercienne dans le diocèse de Liège au XII<sup>e</sup> siècle*, Louvain 1947, S. 114.
- <sup>28</sup> Vgl. Oliver 1988 (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 40, auch Anm. 44 mit weiterer Literatur.
- <sup>29</sup> Winston-Allen 1998 (wie Anm. 22), S. 15–18.
- <sup>30</sup> Vgl. Roisin 1947 (wie Anm. 27), S. 153–167.
- <sup>31</sup> HEIKE KRAFT, *Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden*, Diss. Universität Berlin, Frankfurt 1976, Katalog S. 131–166.
- <sup>32</sup> JEFFREY F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, in: Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 121.
- <sup>33</sup> Düsseldorf, Landesbibliothek, MS B.31, fol. 122v, um 1250–1260.
- <sup>34</sup> Vgl. Kraft 1976 (wie Anm. 31), S. 6–31.
- <sup>35</sup> Auch Ecclesia kann als Sponsa identifiziert werden, was der allegorischen Schriftausdeutung entspricht. Vgl. jüngst CARMEN BAGGIO RÖSLER, *Das himmlische Brautpaar. Zur Ikonographie der mystischen Vermählung*, in: Die Bilderwelt des Klosters Engelberg, hrsg. von Christoph Eggenberger, Luzern 1999, S. 49.
- <sup>36</sup> Grundlegend dazu Hoheslied 4,9: «Vulnus asti cor meum, soror mea, sponsa mea.» Zur Bedeutung der Seitenwunde s. JEFFREY F. HAMBURGER, *The «Rothschild Canticles» (Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library Ms. 404): Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Diss. Masch. Yale University 1987, S. 293–302. Die Seitenwunde ist das Tor, an welchem die Seele der Gläubigen Einlass begeht, denn die Wunde ist der Weg zum Herzen des Erlösers. Dieses wiederum ist der Sitz der Liebe und der mystischen Erfüllung. Vgl. auch FLORA LEWIS, *The Wound in Christ's side and the Instruments of Passion: Gendered Experience and Response*, in: Women and the Book. Assessing the Visual Evidence, hrsg. von Jane H. M. Taylor und Lesley Smith, Toronto/Buffalo 1997, S. 204–229, hier S. 204.
- <sup>37</sup> Oxford, Keble College, Ms. 49, fol. 7r, vgl. Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, Ausstellungskatalog Regensburg, München 1987, Kat. Nr. 61, Taf. 133.
- <sup>38</sup> Hamburger 1998 (wie Anm. 32), S. 123.
- <sup>39</sup> Hamburger 1987 (wie Anm. 36), S. 305ff. und Hamburger 1998 (wie Anm. 32), S. 123. S. BERNARDI *Opera*, hrsg. von Jean Leclercq, Charles Hugh Talbot und Henri-M. Rochais, 8 Bde., Rom 1957–1977, Bd. 1 und 2: *Sermones super Cantica Canticorum*.
- <sup>40</sup> Baggio Rösler 1999 (wie Anm. 35), S. 45 und MICHAEL CAMILLE, *Prefatory Pictures in a French Apocalypse*, in: Studies in Cistercian Art and Architecture III, hrsg. von Meredith Parsons Lillich, Kalamazoo 1987, S. 138. Zum Hohenlied: FRIEDRICH OHLY, *Hohenlied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hohenliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958; HELMUT RIEDLINGER, *Die Makellosigkeit der Kirchen in den lateinischen Hohenliedkommentaren des Mittelalters* (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters 38/3), Münster 1958; ANN W. ASTELL, *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca/London 1990. Zu Bernhards Predigten vgl. auch KURT RUH, *Geschichte der abendländischen Mystik*, München 1993, Bd. 1, S. 249–268.
- <sup>41</sup> Camille 1987 (wie Anm. 40), S. 139 und 154, Anm. 8.
- <sup>42</sup> «Quis dicit? Sponsa? Quaenam ipsa? Anima sitiens Deum (...) Si ergo amare sponsis specialiter principaliterque convenit, non immerito sponsae nomine censemur quae amat.» S. BERNARDI *Opera* (wie Anm. 39), Serm. 7,2 (Auszeichnungen durch die Autorin). Vgl. Ruh 1993 (wie Anm. 40), Bd. 1, S. 260.
- <sup>43</sup> Riedlinger 1958 (wie Anm. 40), S. 143–146.
- <sup>44</sup> Vgl. Ohly 1958 (wie Anm. 40), S. 135–157; Riedlinger 1958 (wie Anm. 40), S. 155–167.
- <sup>45</sup> Hamburger 1998 (wie Anm. 32), S. 124.
- <sup>46</sup> Auf andere Auslegungen, beispielsweise als Stifterbild oder als Darstellung der *cura monialium*, kann hier nicht eingetreten werden.
- <sup>47</sup> Vgl. LEO STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago/London 1996, S. 110–116.
- <sup>48</sup> Nach Steinberg 1996 (wie Anm. 47), S. 110ff., ist der «chin-chuck» die bildliche Umsetzung des Versanfangs: «leva eius sub capite meo (...).» Vgl. auch Hamburger 1987 (wie Anm. 36), S. 437f.
- <sup>49</sup> Vgl. Hamburger 1998 (wie Anm. 32), S. 131–132.

## Abbildungsnachweis

1–6: Besançon, Bibliothèque Municipale.

## Adresse der Autorin

Ann Barbara Franzen-Blumer lic. phil. I, Kunsthistorikerin, 21, Laurel Drive, Bloomsburg PA 17815 / USA