

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	33 (1976)
Heft:	4
Artikel:	Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes
Autor:	Beer, Ellen J.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-166569

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: 08.02.2026

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

Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes

von ELLEN J. BEER

Hans Wentzel zum Gedenken

An der Ausstellung «L'Europe Gothique» des Europarats in Paris 1968 konnten zwei großformatige Initialminiatu ren aus schweizerischem Privatbesitz besichtigt werden, die sich als Fragmente eines Prachtantiphonars des Zisterzienserordens aus dem Bodenseeraum um 1320 herausstellten¹. Sie sind in Deckfarben auf starkes Pergament gemalt und mit Goldgrund versehen. Im 19. Jahrhundert wurden sie aus der Handschrift ausgeschnitten, teils unter Beibehaltung eines ganz knappen Randstreifens rings um das gerahmte Bildfeld, teils mit Berücksichtigung der von der Initialen ausgehenden zierlichen Rankenornamente, in beiden Fällen jedoch mit nahezu totalem Textverlust. Immerhin bezeugen die wenigen auf der Rückseite der Miniaturen noch sichtbaren Partien von Text- und Notenzeilen ihre Herkunft aus einem Choralmanuskript. Ferner geben die Initialen M und V gemeinsam mit den in ihrem Binnenraum dargestellten Historien Aufschluß über ihren möglichen Ort in eben diesem Manuskript.

Die Initialie M (22,5 × 18,5 cm) leitete die Gesänge zum Fest der Verkündigung an Maria (25. März) ein: «Missus est Gabriel». Das Bildfeld umschließt eine breite, mit Rauten und goldenen Eckstücken gezierte Leiste. Der Goldgrund wird in der Vertikale zweigeteilt und arkadenartig überfangen durch Mittelstamm und Bogenläufe des großen, unzialen Buchstabens M, dessen gelbkonturierte, schwellende und mit Fiederblattranken ausgelegte Schenkel – sie münden in geschmeidige Palmettenblätter – den Rahmen überlagern und so in den Umraum der Miniatur vortreten. In dem solcherart architektonisch aufgebauten Feld stehen sich auf schmalen, grünen Bodenstreifen Maria und der Erzengel Gabriel, der Verkünder der Geburt Christi, gegenüber. Die lyrische Verhaltenheit ihrer in schwebendem Rhythmus aufeinander abgestimmten Gesten und die ausgesprochen ornamentale Linienschönheit ihrer Gewänder, deren in leichter Kurve bis zum Gürtel bzw. zur erhobenen linken Hand emporgeführte Faltenbahnen den aufstrebenden Initialstamm begleiten, werden durch ein dezentes Kolorit aus lichten, wohlabgestuften Farbwerten von Lachsrosa, Grün, Rot und Blau wirksam unterstrichen und zu einer harmonischen Bildeinheit verschmolzen, ganz erfüllt vom «süßen Wohllaut» des neuen Stilempfindens im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 1).

Die Initialie V (22,5 × 17,6 cm), «Vidi speciosam», stand am Beginn des Festes Mariä Himmelfahrt (15. August). Eine Leiste mit Stufenmotiv in Blau und Rosa



Abb. 1 Schweizerischer Privatbesitz, Initialie M (issus est Gabriel) aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320

umschließt das Bildfeld. Das unziale V, in Struktur und Ornamentik dem zuvor beschriebenen M verwandt, entsendet, in lebhafter Bewegung gleichsam über den Rahmen hinauswachsend, eine dreistrahlig, mit stilisierten Blättern und goldenen, blau hinterlegten Rosetten besetzte Wellenranke. Im Bildfeld gelangt, vor Goldgrund, der Tod der Maria zur Darstellung, die ausgestreckt auf ihrem Bette liegt. Christus, in leuchtendrotem Mantel, ist herangetreten, um die Seele der Mutter in zierlicher Jungfrauengestalt in seine Arme zu nehmen. Halben Leibes ragen zwei Apostel, der eine von ihnen als Petrus erkennbar, von beiden Seiten ins Bildfeld hinein; von einem dritten Apostel ist am linken Bildrand nur das jugendliche Profil zu sehen. Die Miniatur bezieht ihre Bildwirksamkeit aus dem Spannungsverhältnis der drei großen, leeren Goldflächen zwischen den Figuren und unterhalb des gelbbraunen Dreipaßbogens, der das Ster-

belager der Maria unterfängt. Im Verhältnis dazu übernehmen Christus und die Jünger die Funktion von Bildzeichen, und die Bewegungen ihrer schmalen, feingliedrigen Hände setzen im schllichten Liniengefüge der Tücher und Gewänder eindrückliche graphische Akzente einer verhaltenen, die gesamte Darstellung erfüllenden Trauer. Hier durchbricht auch der Typus der Köpfe das Schema des Kindlich-Lieblichen, wie es dem Bodenseestil, zumal im Einflußbereich von Konstanz, zwischen 1300 und 1330 eigen ist: Der Apostel rechts im Bild, in dem wir vielleicht Johannes zu erkennen haben, weist erstaunlich herbe, scharf umrissene Gesichtszüge auf, die von tiefem Schmerz geprägt scheinen (Abb. 2).

Der Meister dieser schönen Miniaturen gehört unbestreitbar zur künstlerischen Elite des Bodenseeraumes; es lag daher nahe, nach weiteren Werken von seiner Hand oder seiner unmittelbaren Umgebung zu suchen und sie, wenn möglich, stilistisch wie chronologisch in den Gesamtaspekt dieser bedeutenden Kunstlandschaft mit Konstanz als Zentrum einzugliedern, ein Untersfangen, das sich als fruchtbar erweisen sollte.

So darf es als glücklicher Zufall gedeutet werden, daß François Avril von der Handschriftenabteilung der Bibliothèque nationale in Paris (dem für wertvolle Hilfe und Anregung herzlich gedankt sei) meine Aufmerksamkeit auf drei Einzelblätter des Cabinet des Estampes lenkte, Fragmente aus einem Antiphonar, die aus der ehemaligen Sammlung de Bastard d'Estang in die Bibliothek gelangt waren. Sie tragen alle auf dem oberen Blattrand von der Hand de Bastards den Vermerk: «Allemagne, XIV^e siècle (commencement)», auf dem unteren hingegen den jeweils leicht abgewandelten Vorbesitzerhinweis: «Tiré d'un Antiphonier appartenant en Décembre 1848 à M. Buisson, batteur d'or, demeurant à Paris, Impasse Guéméné, № 3» (Blatt Ad 150h, pl. 51) bzw. «...appartenant en X^{bre} 1848 à M. Buisson...». Die Blätter gingen somit 1848 in die Sammlung de Bastard über und entstammen einem Antiphonarium Cisterciense, das, jedenfalls damals, entweder noch vollständig oder doch zu großen Teilen erhalten vorlag und dessen sukzessive Auflösung erst in diesem Zeitpunkt einsetzte. Zudem notierte de Bastard rechts oben auf Blatt Ad 152g, pl. 384/843 die unten wiedergegebene Marginalie von einem anderen Blatt des gleichen Antiphonars, so daß allein schon daraus auf einen ehemals umfangreicheren Textbestand geschlossen werden darf: «On lit sur la marge d'une feuille de cet Antiphonier (en écriture du XVII^e. sc): in festo S. Magdalena [sic] N.B. die Antiphones über den Magnificat zu bayde [sic] Vespere(n) wie auch über den Benedictus seint in die [sic] Sontagliche bücher in festo Temp. Baschali [sic] zu Finden» (das «[sic]» jeweils von de Bastard hinzugefügt). Der Eintrag verweist, wie de Bastard richtig gesehen hatte, das Antiphonar in den deutschen Sprachraum, seiner Färbung nach offensichtlich in den Süden Deutschlands; daß der gelehrte Sammler nichts über die Bibliothekshemat

des Manuskripts (vermutlich ein Frauenkloster) verlauten läßt oder verlauten lassen kann, da sie ihm wohl selbst nicht bekannt war, ist zu bedauern. Wir gehen aber kaum fehl in der Vermutung, daß die Handschrift aus jenen klösterlichen Beständen kommt, die entweder im Verlauf der Säkularisation 1802–1805 und während der Napoleonischen Kriege ihrem ursprünglichen Standort entfremdet worden waren (was vornehmlich für Süddeutschland gilt) oder aber bei der Säkularisation von 1848 (beispielsweise im Kanton Thurgau).

Jedes der drei Antiphonarblätter schmückt eine Initialminiatur, deren Ornamentik und stilistische Haltung sie als Arbeiten jenes Kunstkreises, möglicherweise sogar jenes gleichen Künstlers kennzeichnen, dem wir die beiden Miniaturen in schweizerischem Privatbesitz zuschreiben. Allerdings gehören diese Membra disiecta nicht zur gleichen Antiphonarhandschrift, aus der die Stücke in schweizerischem Privatbesitz ausgeschnitten worden waren: Beachtliche Unterschiede in der Größe der Initialen (bis zu 8 cm) und in den Proportionsverhältnissen von Initialfeld und Figur, auf die später noch näher eingegangen werden soll, lassen vielmehr an eine stilistische Entwicklung denken, wie sie anhand der vorliegenden Fragmente innerhalb des Œuvres einer Werkstatt oder eines Meisters über Jahre hinweg beobachtet werden kann.



Abb. 2 Schweizerischer Privatbesitz, Initiale V(idi speciosam) aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320



Abb. 3 Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Ad 150h, pl. 51, Initiale H(esterna), Steinigung des heiligen Stephanus, aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320

Doch betrachten wir zunächst die Blätter aus der Sammlung de Bastard in Paris genauer:

Blatt Ad 150h, pl. 51, misst in seiner heutigen Form 44×25 cm, der Schriftspiegel mit 18 Zeilen (9 Text- und 9 Notenzeilen) 33×22 cm, die Zierinitiale etwa 14×14 cm. Die gotische Textur ist in der Buchstabenführung von einer gewissen Unausgeglichenheit (Abb. 3). Das unziale H leitet den Text «*Hesterna die*» zum Fest des Erzmärtyrers Stephanus am 2. Januar ein. Der von einem breiten gelben Streifen konturierte Buchstabekörper ist in lichtem Weinrot gehalten, gefüllt mit roten Ranken. Er setzt sich von einem mit Goldgrund bedeckten Feld ab, dessen Rahmen ein Stufenmotiv in zweierlei Blaunuancen durchläuft. Wie eine Arkade überspannt der Bogen des H das Bildfeld mit der Steinigung des heiligen Stephanus. Dieser kniet in schlichtem grauem Gewand in der Mitte der Darstellung und richtet den Blick in die Höhe, wo ihm in einem zart getönten Wolkenkranz Christus in gleichfalls grauem Kleid und rosafarbenem Mantel erscheint. Hinter Stephanus erhebt ein dunkelgrün gekleideter Henker mit derbem, haßverzerrtem Gesicht die Rechte, mit der er einen großen Stein umklammert, um diesen auf das Haupt des Märtyrers zu schleudern. Vor Stephanus steht ein Mann in langem, rotem Gewand, das oben mit einem grünen Kapuzenkragen abschließt; sei-

nen Kopf bedeckt ein Béguin. Er hat die rechte Hand vor die Brust gehoben und scheint eindringlich und mahnend mit dem Heiligen zu sprechen, während die Linke den Griff eines Schwertes faßt.

Möglicherweise trat die reiche Deckfarbeninitiale erst nachträglich an die Stelle einer ursprünglich geplanten, vielleicht sogar ausgeführten, dann aber wieder entfernten großen, blau-roten Filigraninitiale von gleichfalls unzialer Form, deren hochragender, den gesamten seitlichen Schriftspiegel wie eine Schmuckleiste begleitender Schaft stehenblieb. Er ist durch Zackenband in Felder aufgeteilt, die stilisiertes Blattwerk- und Knospenfiligran füllt. Zierliche Schnörkel und Blüten an fadendünnen Stielen greifen auf den Blattrand über.

Die Erhaltung des Blattes ist, zumal im Bereich der Ränder, nicht sehr gut; die Miniatur weist, da sie vermutlich zur ersten Lage der Handschrift gehörte – auch das Zisterzienserinnen-Antiphonar, Cod. St. Georgen perg. 5, in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts² setzt u.a. mit den Gesängen zum Fest des heiligen Stephanus ein –, starke Gebrauchsspuren auf: Der Goldgrund ist stellenweise bearbeitet oder ausgebrochen, die oberen Deckfarbenschichten sind zum Teil abgesprungen.

Blatt Ad 152g, pl. 383/842, bringt die Initiale Q, «*Quem dicunt homines*», zum Fest der Apostel Petrus und Paulus am 29. Juni. Die Blatgröße beträgt 46×33 cm, der Schriftspiegel 33×22 cm, die Initialminiatu (ohne Cauda) $13,8 \times 13,8$ cm (Abb. 4). Eine blaue Leiste mit Rautenmuster (in Rot) und goldenen Eckstücken begrenzt das goldene Bildfeld. In ihm steht, von der leicht zum Oval verformten Rundung des Q wie von einem Clipeus umgeben, Petrus in rotem Gewand und blauem, grün ausgeschlagenem Mantel, den gelben Schlüssel in der Rechten haltend. Sein Haupt hinterfährt ein blauer Nimbus mit rotem Rand. Der Initialkörper wiederholt Struktur und Farbgebung des Zierbuchstabens von Blatt Ad 150h, pl. 51. Als Cauda, die auf den Blattrand übergreift, figuriert eine in der Bewegung stilisierte männliche Gestalt mit grauer Kapuze, grauviolettem Rock, roten Beinlingen und schwarzen Schuhen. Mit der einen Hand hält sie sich an der Rundung des Q fest, mit der anderen packt sie den Kopf eines sich windenden schlangenähnlichen Untiers, auf dem sie in beinahe tänzerischer Pose steht.

Blatt Ad 152g, pl. 384/843, leitet mit der Initiale Q, «*Qui vicerit faciam illum*», die 1. Nokturn zum Fest des Evangelisten Johannes am 27. Dezember ein. Die Maße betragen für das Blatt $47,5 \times 34$ cm, für den Schriftspiegel 33×22 cm und für die Initiale etwa $14,8 \times 14$ cm (Abb. 5). Auch hier bestimmt die Form des Q das nahezu quadratische Bildfeld, dessen Umrahmung, versehen wieder mit goldenen Eckstücken, aus einem Dekor verzahnter Lilienmotive in hellem und dunklem Blau besteht. Von der Initiale zweigt die Cauda in Gestalt eines großen



Abb. 4 Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Ad 152 q, pl. 383, Initiale Q(uem dicunt), heiliger Petrus, aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320

violetten Drachens ab, dessen geschwungener Leib sich dem Schriftspiegel entlang bis zum unteren Bildrand erstreckt, wo der gegabelte Schweif in feine grüne Ranken mit Efeublättern und Goldrosetten vor blauem Fond ausläuft.

Die figürliche Darstellung im Binnenfeld dieser Initiale ist von besonderem ikonographischem Interesse, handelt es sich doch bei ihr um eine Christus-Johannes-Gruppe, die unsere Kenntnis von dem zumal im Bodenseeraum in repräsentativen Beispielen vertretenen Andachtsbildtypus aus dem 14. Jahrhundert³ insofern bereichert, als sie eine Formgebung aufweist, die, soweit wir feststellen können,

hier erstmals auch in der Buchmalerei als den vollplastischen Bildwerken nachempfunden bezeichnet werden darf⁴. Wir kommen später noch auf diesen Sachverhalt zurück.

Auf einer mächtigen, durch Arkaden unterteilten blaugrauen Thronbank, die über einem brückenähnlichen, mit Maßwerk verzierten Bogen errichtet ist, sitzt Christus in rotem Mantel und grauem Kleid. Das von einem blauen, rotgesäumten Kreuznimbus umgebene Haupt mit dem lichtbraunen Haar ist leise seitwärts geneigt. Die Rechte ergreift mit sanfter Gebärde die rechte Hand des Johannes, der, in grünem Mantel über violet-

tem Kleid, vornübergesunken, mit geschlossenen Augen wie schlafend an der Brust des Meisters ruht, während er sich zugleich leicht auf dessen Knie aufstützt. Christi linke Hand liegt auf der Schulter des Jüngers.

Das überaus Empfindsame des Ineinanderspiels der Hände, der durch Körperneigung und Faltenführung be-

wirkte statisch geschlossene Aufbau im Dreieck täuschen allerdings nicht darüber hinweg, daß die Gruppe in eigentümlicher Weise etwas aus der Mittelachse des Bildes nach der Seite verschoben ist und die Komposition letztlich durch die sehr breite Thronbank «zerdehnt» erscheint. Eine solche Beobachtung widerspricht an sich den oben

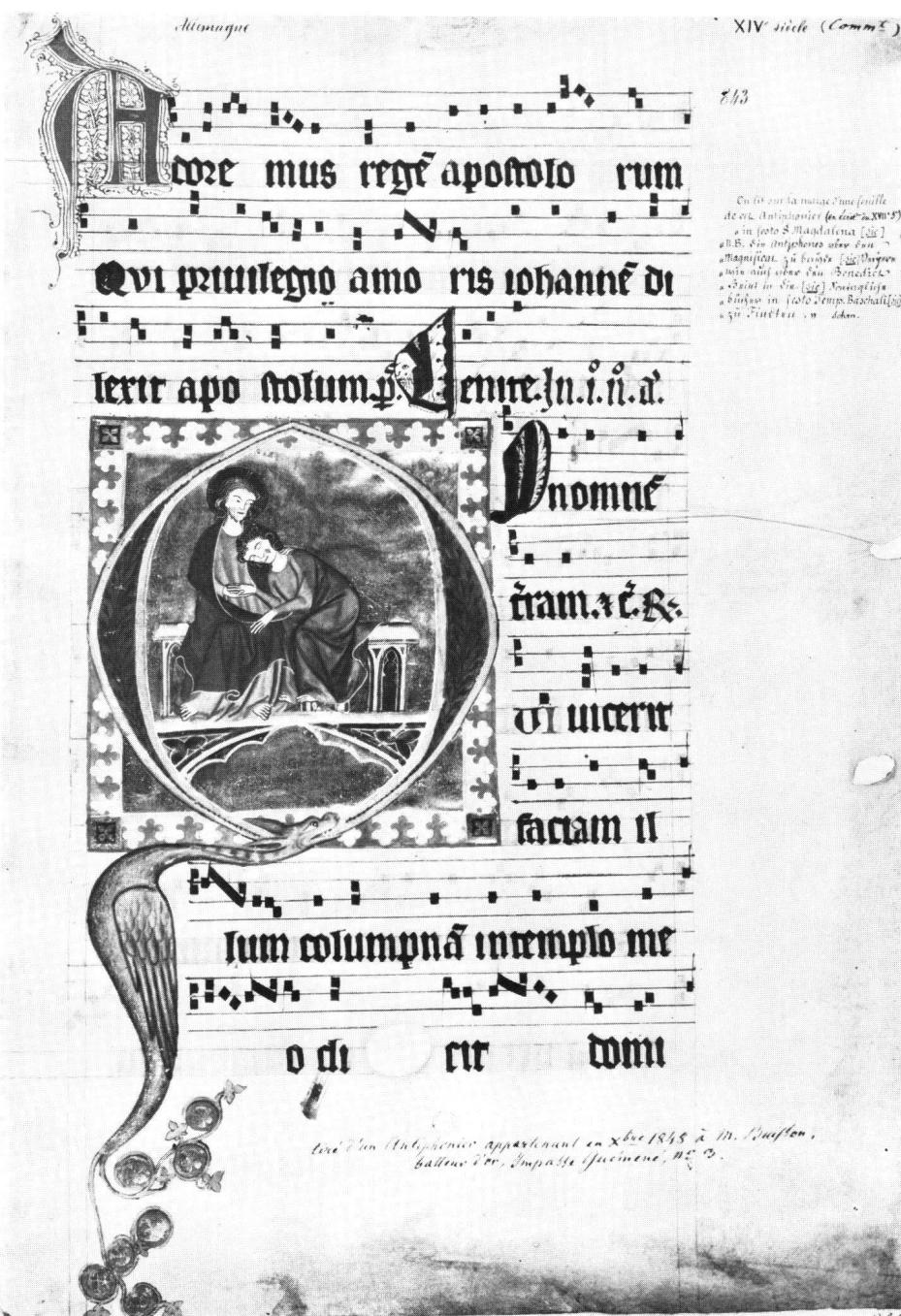


Abb. 5 Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Ad 152g, pl. 384, Initiale Q(ui vicerit), Christus-Johannes-Gruppe, aus einem Zisterzienser-Antiphonar, Bodenseeraum, gegen 1320

gemachten Überlegungen zu Formsicherheit und kompositorischem Verständnis des Künstlers bzw. der Werkstatt, doch findet sich, wie noch gezeigt werden soll, dafür im engen Abhängigkeitsverhältnis der Miniatur zum vorgegebenen Bildwerk vom Typus der Christus-Johannes-Gruppe möglicherweise eine Erklärung.

Als drittes stilistisch gleichartiges Werk kann eine, wenn auch weniger repräsentative Handschrift genannt werden: der in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe liegende Codex Aug. perg. 90. Bei ihm handelt es sich um den Restbestand einer ehemals wohl zweibändigen Vollbibel, die aus dem Besitz des Priesters Johannes Albert aus Frauenfeld (Kanton Thurgau) stammt, ursprünglich aber wohl in einem Zisterzienserinnenkloster gelegen hatte. Johannes Albert machte sie am 19. März 1624 den Benediktinern auf der Reichenau zum Geschenk. Sein Name begegnet uns 1637 in der Stiftung des Kastenretabels des St.-Jodokus-Altars in der Kirche St. Laurentius von Frauenfeld-Oberkirch⁵, die ihre Berühmtheit u.a. dem kostlichen Kreuzigungsfenster um 1330 im Chor⁶ verdankt.

Der Codex ($31,2 \times 23$ cm) umfaßt 206 Blätter (meist Quinionen, oben beschnitten, mit Kustoden); der Schriftspiegel ist in 2 Kolonnen zu je 38/39 Zeilen (ab fol. 193 zu 48 Zeilen) aufgeteilt. Der Einband besteht aus Holzdeckeln, die mit gepreßtem Schweinsleder überzogen und mit Metallspangen versehen sind⁷. Der Inhalt umfaßt heute noch u.a. die vier Evangelien, zwei Paulusbriefe, Apostelakten und Apokalypse, die Kanonischen Briefe, Makabäer I und II (!) sowie, ab fol. 193, ein Glossar mit lateinischen und mittelhochdeutschen (vulgariter) Ergänzungen. Auf fol. 1 findet sich der wichtige Eintrag: «In usum M. Joan. Alberti. Parochi Menngensis. Decani R. Cap. Wurnlingensis», darunter: «Ad honorem DEI et S. Marci Evangelistae Conmemorationem piam Augie Maiori me libertissime donavit M. Joan. Albertus. Parochus Frauenfeldensis. A. 1624. 19 Martii.»

Der Buchschmuck der Bibel ist keineswegs einheitlich – auf fol. 22v (Prolog zu Markus) und 23v etwa muten die Zierbuchstaben derber und beinahe altertümlich an, so daß man sich fragen möchte, ob Teile der Bibel nicht schon im 13. Jahrhundert geschrieben worden sein könnten –, doch gehören die übrigen Initialen ausnahmslos zu der von uns vorgelegten Miniaturengruppe. Da es ihrer nicht allzu viele sind, seien sie in der Reihenfolge ihrer Verteilung auf die Handschrift kurz beschrieben:

Fol. 1' Damasusprolog «Novum opus» des Hieronymus zu den vier Evangelien.

Weinrotes, unziales N vor Goldgrund mit dem Schreiberbild des Hieronymus in Lichtrosa und Rot. Eine Wellenranke mit goldenen Efeublättern und Rosetten zweigt von der Initialie ab und erstreckt sich über den seitlichen Blattrand.



Abb. 6 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 90, fol. 4v, Initiale L zu Matthäus, thronende Madonna mit Kind, Bodenseeraum, gegen 1320

Fol. 4v Matthäusevangelium, «Liber generationis» (Abb. 6).

Weinrote Initiale L, belegt mit goldenen Fiederblattrranken. Vor Goldgrund sitzt auf gelbem Kastenthron Maria in rosafarbenem Mantel über sattgrünem Kleid, das geneigte Haupt von einem weißen Tuch bedeckt. Sie reicht dem Jesusknaben, der in orangerotem Röckchen auf ihrem linken Knie steht, eine Blume, nach der dieser zu greifen sucht. Wiederum gehen von der Initiale Ranken aus, die mit Weinlaub und Goldrosetten vor kreisförmig begrenztem blauem Grund besetzt sind.

Fol. 38r Lukasevangelium, «Quoniam quidem» (Abb. 7). Ein großer, graublauer Drache mit rosafarbenen Flügeln bildet die Cauda des Q. Sein Schweif mündet, ähnlich wie auf dem Pariser Blatt Ad 152g, pl. 843, in einer Ranke mit Goldlaub

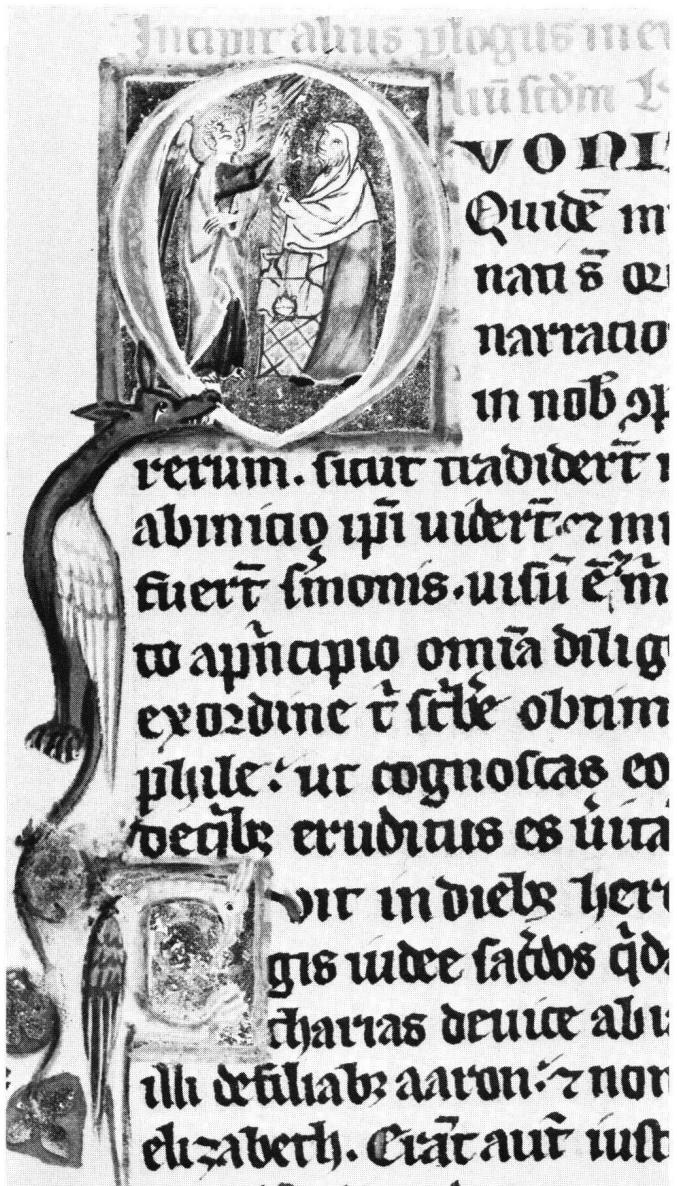


Abb. 7 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 90, fol. 38r, Initiale Q zu Lukas, Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias, Bodenseeraum, gegen 1320

auf blauen Feldern. Das Q umschließt vor Goldgrund die Szene der Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias und zeigt, einander gegenüberstehend, den Engel in dunkelgrünem Kleid und weinrotem Mantel, die Flügel in leuchtendem Gelb, den Priester Zacharias in ziegelrotem Gewand.

Fol. 58v Prolog zum Evangelium des Johannes, «Johannes evangelista» (Abb. 8). Die J-Leiste ist zu einem hochrechteckigen, goldenen Bildfeld erweitert, in dem Christus (als

das fleischgewordene Wort?) in weinrotem Kleid, die Hände wie segnend erhoben, auf einem gelben Kastenthron sitzt. Ihm dicht zur Seite ist die Taube des Heiligen Geistes als großer, grauweißer Vogel mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt. Rosettenranken in der uns bereits vertrauten Form erstrecken sich nach oben und unten weit über den Blattrand.

Fol. 59r Johannesevangelium, «In principio erat verbum» (Abb. 9).

Abermals ist die Initiale zum Bildfeld erweitert, das den stehenden Evangelisten Johannes in sattgrünem Gewand und weinrotem Mantel aufnimmt. Vor ihm kniet in betender Haltung eine Zisterziensernonne. Der Rankendekor entspricht demjenigen der anderen Zierbuchstaben.

Fol. 75v Zierbuchstabe P zum Römerbrief des Paulus, «Paulus servus Jesu Christi».

Im Bogenfeld der Initiale ist der Sturz des Saulus vom Pferde bei seiner Bekehrung dargestellt. Die Szene ist im Rahmen des herkömmlichen Schemas bewegt, sagt jedoch in ihrer Kleinfigurigkeit wenig aus zur gesamtstilistischen Grundhaltung der Handschrift.

Fol. 83v Rankeninitiale P zum ersten Korintherbrief des Paulus, «Paulus vocatus».

Im Bogenfeld des P stehen vor Goldgrund die Figuren der Apostel Petrus und Paulus einander gegenüber: Petrus in rotem Kleid und blauem Mantel, Paulus in Rosa und Lichtgrün gewandet.

Fol. 12or Apokalypse des Johannes.

Die große Initiale A formt gleichsam das architektonische Gerüst rings um die Figur des schreibenden Johannes in rosafarbenem Gewand, vor dem ein blaugekleideter Engel mit Buch steht.

Vergleicht man nun, nach der ersten Sichtung des Materials, die drei Gruppen von Miniaturen miteinander, dann geht der Eindruck des sie Verbindenden primär von der Randleistenornamentik, von der Ornamentik überhaupt, aus. Auch da, wo in Aug. perg. 90, der Handschrift ohne ausgesprochenen Repräsentationscharakter, kein breiter Rahmen, sondern eine bescheidene rotbraune bis schwärzliche Konturlinie das Bildfeld einfäßt, das freier und in den Umrissen bewegter angelegt ist, weil es, wie bei den J-Leisten, selbst die Funktion der Initiale übernimmt, begegnet man den typischen weinroten, mit Fiederblattranken bedeckten Unzialbuchstaben und den Goldrosettenranken als ausgesprochenen Leitmotiven. Das gleiche gilt für die Rahmenornamente der Antiphonarnminiaturen, bei denen, sowohl in Paris wie auf den Fragmenten in schweizerischem Privatbesitz, das Rauten- und das Stufenmotiv vorkommen (etwa die Blätter

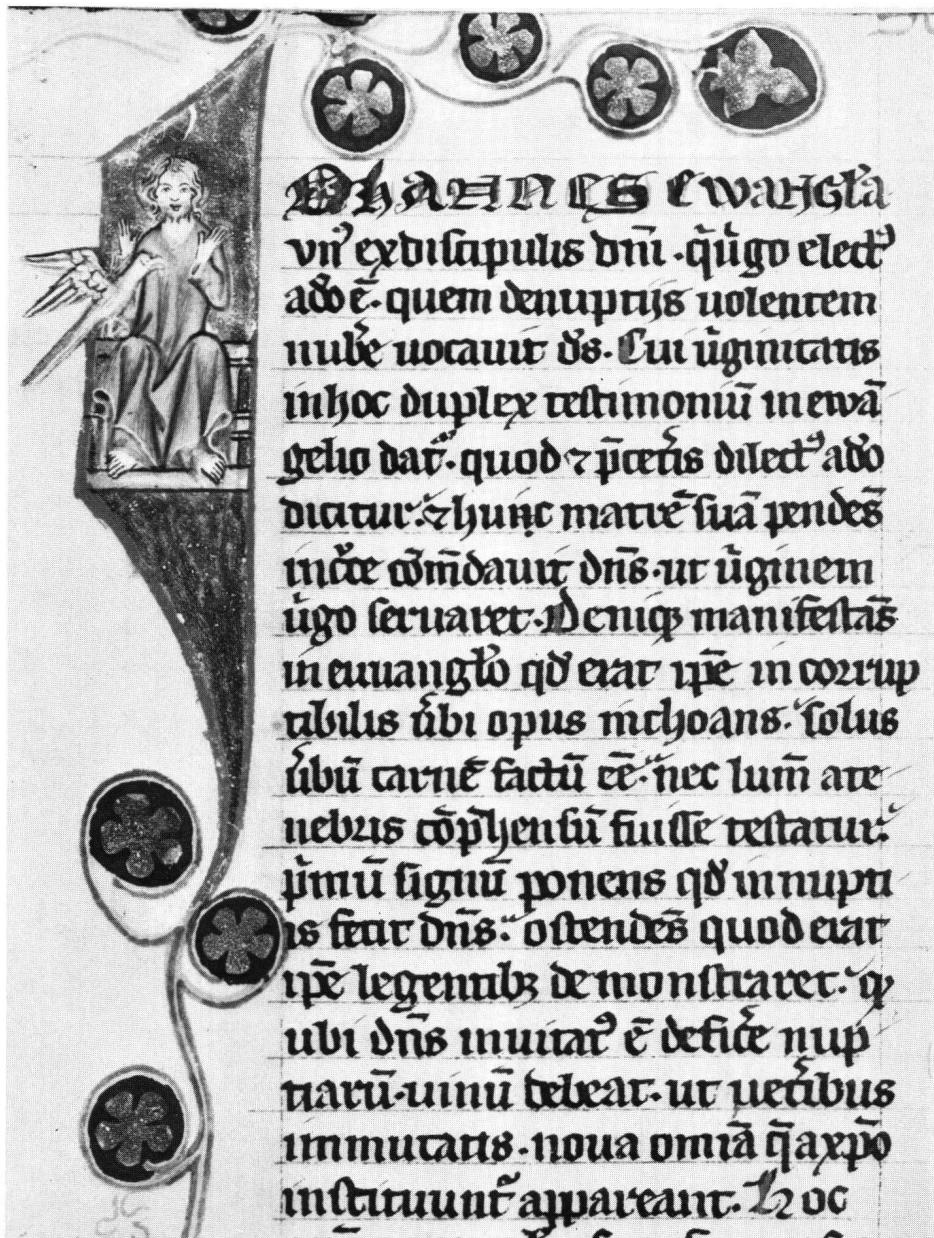


Abb. 8 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 90, fol. 58v, Initiale J zum Prolog zum Johannesevangelium, Bodenseeraum, gegen 1320

Ad 150h, pl. 51, und Ad 152q, pl. 383), während die Drachencauda des Q (Blatt Ad 152g, pl. 384), wie schon erwähnt, auch auf fol. 38r der Bibel Aug. perg. 90 in Karlsruhe begegnet.

Ferner erstrecken sich die Vergleichsmöglichkeiten auf die Bildkonzeption und den Figurenstil: Es ist nicht zu übersehen, daß etwa der Dreipaßbogen, der den architektonischen Unterbau für die Darstellung des Marientodes abgibt, sein, wenn auch durch Maßwerk bereichertes,

Gegenstück im Bogen unterhalb der Christus-Johannes-Gruppe von Blatt Ad 152g, pl. 384, in Paris hat und daß seine jeweils brückenartig gliedernde Funktion ein und demselben Kompositionsprinzip entspringt. Die Art und Weise, wie darüber hinaus auf jedes architektonische Beiwerk oder Landschaftsrequisit verzichtet wird, man somit ausschließlich die Figur als den alleinigen Träger des Bildgeschehens und mithin des Bildaufbaus einsetzt und sie in wirkungsvollen Kontrast zur glänzenden Leere des

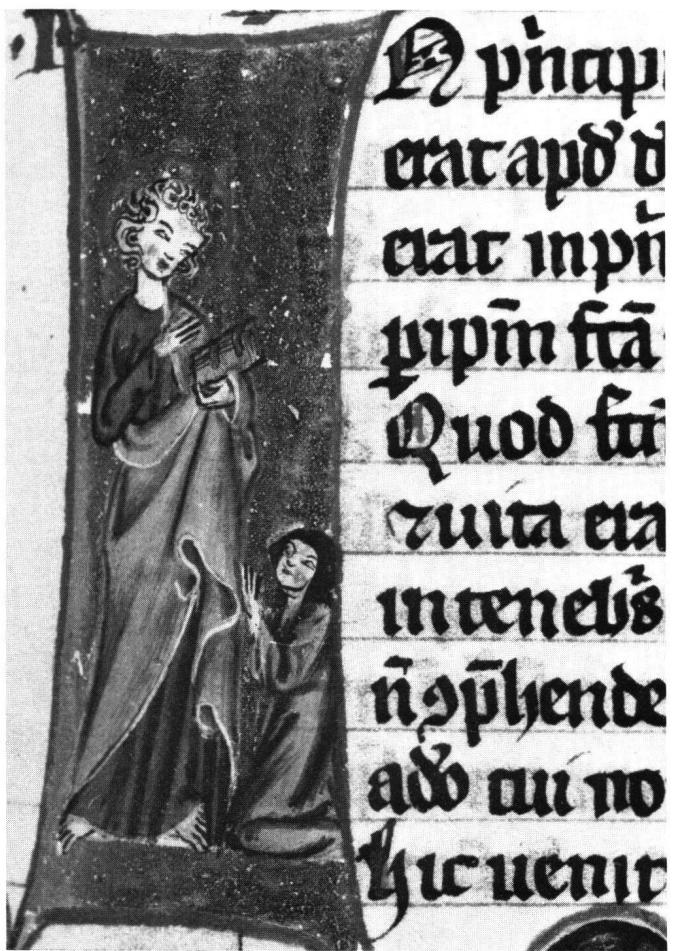


Abb. 9 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 90, fol. 59r, Initiale I zu Johannes, Johannes Evangelist und Zisterziensernonne, Bodenseeraum, gegen 1320

die Transzendenz des Dargestellten intensivierenden Goldgrunds bringt, ist bei allen Antiphonarminiaturen ebenso zu beobachten wie bei den wesentlich kleineren Initialen der Karlsruher Bibel. Dadurch wird aber nicht eine Handlung im eigentlichen Sinn geschildert, sondern die Figuren haben in ihrer statischen Bezogenheit, in der Reglosigkeit ihres schlichten, bewegungsarmen Dastehens absoluten geistigen Aussagewert. Ein solcher erscheint zudem in den monumentalen Initialen in schweizerischem Privatbesitz insofern noch gesteigert, als das Beieinander der Figuren nicht nur bis ins letzte ausgewogen ist, sondern durch die steilen Proportionen des Bildfeldes, hier vom Quadrat ins Hochrechteck transponiert, kompositionell gestrafft und von einer deutlich spürbaren Vertikalströmung erfaßt wird.

Im Fall der Pariser Blätter sorgen hingegen sowohl das quadratische Format wie in zwei Beispielen das Kreisoval der Initiale Q für ein stabiles, in sich ruhendes Bildgefüge.

An Beobachtungen solcher Art knüpft sich die Frage, ob Rückschlüsse möglich seien hinsichtlich einer differenzierten Beurteilung der stilistischen Stellung und der Datierung der erwähnten Bruchstücke und ob mit ihnen zugleich die Grundlagen gewonnen werden könnten, die es erlauben, die gesamten Miniaturen in den größeren stilgeschichtlichen Zusammenhang des Bodenseeraumes als Kunstlandschaft einzufügen. Die drei Handschriften, aus denen die Miniaturen genommen sind, wurden – darüber dürfte kein Zweifel bestehen – in rascher Folge noch im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geschaf-



Abb. 10 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Initialminiatur A von fol. 158a v des Graduale aus St. Katharinenthal, Christus-Johannes-Gruppe, um 1312



Abb. 11 Heiligkreuztal, Klosterkirche, Ostfenster, stehende Muttergottes und heilige Katharina, Ausschnitt, nach 1312

fen. Dabei scheinen die Pariser Blätter geringfügig älter zu sein als die Miniaturen in schweizerischem Privatbesitz. Diese Vermutung stützt sich auf die Einsicht, daß von ihnen ganz offensichtlich eine Entwicklungslinie zurückverfolgt werden kann bis zu jener wohl bedeutendsten Choralhandschrift des Bodenseeraumes, zu dem um 1312 vollendeten Graduale der Dominikanerinnen aus St. Katharinenthal im Schweizerischen Landesmuseum⁸. Dort finden wir bei zahlreichen Initialminiaturen u.a. das quadratische bzw. der Quadratform angenäherte goldene Bildfeld⁹; sodann ist der Randleistendekor der Pariser Blätter (Raute, Stufenornament, verzahntes Lilienmotiv) gleichsam in nuce im ornamentalen Repertoire der Zierinitialen (also nicht der Randleisten!) des Graduale vorgebildet (Abb. 10). Was indessen um 1312 in einem leuchtenden Kolorit – Alfred A. Schmid spricht von einer «festlichen und fröhlichen Farbigkeit¹⁰» – dargeboten und durch lebensvolle, dynamisch sich entfaltende Formen gestaltet wird, wozu auch die vielen, einem Streumuster gleich überall verteilten Rosetten und Sternblumen gehören, das ist bereits bei den Pariser Blättern, vornehmlich

aber bei den Fragmenten in schweizerischem Privatbesitz zugunsten eines klaren, in sich jedoch spröden Ordnungsgefüges und eines maßvoll geregelten Umgangs mit dem Dekor aufgegeben worden. Daß bei diesem Vorgang der Stil an ursprünglicher Vitalität und Naivität, die den älteren Werken in reizvoller Weise eigen waren, eingebüßt hat, ist eine unvermeidbare Konsequenz. Sie tritt auch bei der Darstellung des Figürlichen spürbar in Erscheinung, dafür verdichtet sich die lyrische Stimmung, kommt es zur Verinnerlichung: Die oftmals pralle, ja pausbäckige Kindlichkeit, die in den kugeligen Köpfen älterer Figuren zwischen 1300 und 1312 beobachtet werden kann¹¹, reift nun heran zum sanften Ernst der ins Oval gebannten Gesichter dieser noch immer jugendlichen, scheinbar von keinem Alterungsprozeß berührten Menschen. Zugleich vertieft sich der graphische Aspekt der Schönlinigkeit, tritt die Formmodellierung in der Gewandbehandlung zurück und übernehmen an ihrer Stelle dunkle Linien die aufbauende Funktion, verfestigen und beruhigen sich die Umrisse¹². Damit ist jener stilistische Zustand erreicht, den Hans Wentzel als den «voll ausge-

bildeten Konstanzer Formenstil¹³» bezeichnet hat und der beispielsweise der Chorverglasung der Zisterzienserinnen-Klosterkirche von Heiligkreuztal, einigen Christus-Johannes-Gruppen¹⁴, dem Christus mit der Seele Mariens (Teil einer Marietodgruppe) aus dem Felixenhof bei Weingarten¹⁵ oder den schönen Blättern mit der Darstellung der Schöpfungsgeschichte in farbiger Halbgrisaille das Gepräge gibt, die der Bibel Cod. 6 in der Ministerialbibliothek von Schaffhausen vorgebunden sind (fol. 1 und 2)¹⁶. Demgegenüber vermag die Konstanzer Goldschmiedekunst, wie die Durchsicht des jüngst von Hans-Jürgen Heuser vorgelegten Materials lehrt¹⁷, zum Thema kaum Wesentliches beizutragen, es sei denn, man neige dazu, in der Ornamentik einiger von Heuser zum Teil ganz erstaunlich früh datierter Stücke¹⁸ gewisse, den Miniaturen formal vorausgehende bzw. zeitgleiche Erscheinungen zu sehen, die – einmal mehr – für die enge, wechselseitige Beziehung von Goldschmiedekunst und Buchmalerei zeugen (dazu vgl. auch S. 265, 266).

Unter den hier angeführten Werken erweist sich das Chorfenster von Heiligkreuztal, nach Wentzel die «Spitzenleistung» der Konstanzer Glasmalerei¹⁹, als den Miniaturen nächstverwandt, sowohl was die «dekorative Schönlinigkeit» als auch was die «feierlich-anmutige Repräsentation²⁰» anbelangt. Es fällt keineswegs leicht, gerade auf dieser ungewöhnlich homogenen Stilstufe der Konstanzer Kunst feinere Nuancen der Formgebung herauszuarbeiten, eine Homogenität, die, wie schon Wentzel in einer seiner letzten Studien zum Problemkreis in der Knöpfli-Festschrift 1969 ausführt²¹, bisher noch jede kunstgeschichtlich eindeutige Stellungnahme, vornehmlich aber jeden Versuch, zu einer morphologisch überzeugenden Chronologie zu gelangen, weitgehend vereitelt hat. Trotzdem glauben wir die Feststellung wagen zu dürfen, daß die Figuren in Heiligkreuztal im Schnitt der Gesichter mit den schmalen, leicht nach oben schwingenden Augenschlitzen und dem kleinen, ernsten Mund, in der Aufwölbung des mächtigen Hinterhaupts, das durch große, regelmäßige Locken oder ausladende weiße Kopftücher zusätzlich verbreitert wird, und schließlich auch im Gewandaufbau wie im anmutigen Händespiel ein über das Allgemeine hinausgehendes, den Miniaturen (zumal den Stücken in schweizerischem Privatbesitz) so gleichlaufendes Formempfinden an den Tag legen, daß sich der Gedanke an Werkstattzusammenhänge einstellt (Abb. 11, 12). Demgegenüber, um ein Gegenbeispiel zu nennen, konstatieren wir bei Betrachtung des qualitätvollen Genesisbildes der Schaffhauser Bibel Cod. 6 (Abb. 13) zwar die Merkmale annähernd zeitgleicher Entstehung im Bodenseeraum, sehen in der Zeichnung des ornamentalen Blattrankenwerks gewisse Ähnlichkeiten zu der Auffassung der Blattformen des M auf der Verkündigungsminiatur (Abb. 1), sind aber damit schon an die Grenze eines weiterführenden Stilvergleichs gestoßen. Die leicht getönten Blätter wirken nicht nur in ihrem Gesamtauf-



Abb. 12 Heiligkreuztal, Klosterkirche, Ostfenster, trauernde Maria aus einer Kreuzigung, nach 1312

bau, sondern auch in ihrem straffen, linienschönen Duktus und in der reinen Flächigkeit, die auch durch eine sensible Modellierung nicht aufgehoben wird, weit eher als Vorlagen für Glasmalerei (oder durch solche angeregt) denn als selbständige Miniaturen.

Damit kehren wir zu Heiligkreuztal zurück: Wie die hier vorgelegten Fragmente stehen auch die Glasmalereien in unmittelbarer Beziehung zum Zisterzienserorden; für Heiligkreuztal ergibt sich überdies noch die Möglichkeit einer Datierung dadurch, daß die Stifterin des Fensters, die Äbtissin Elisabeth von Stoffeln (1305–1312), in

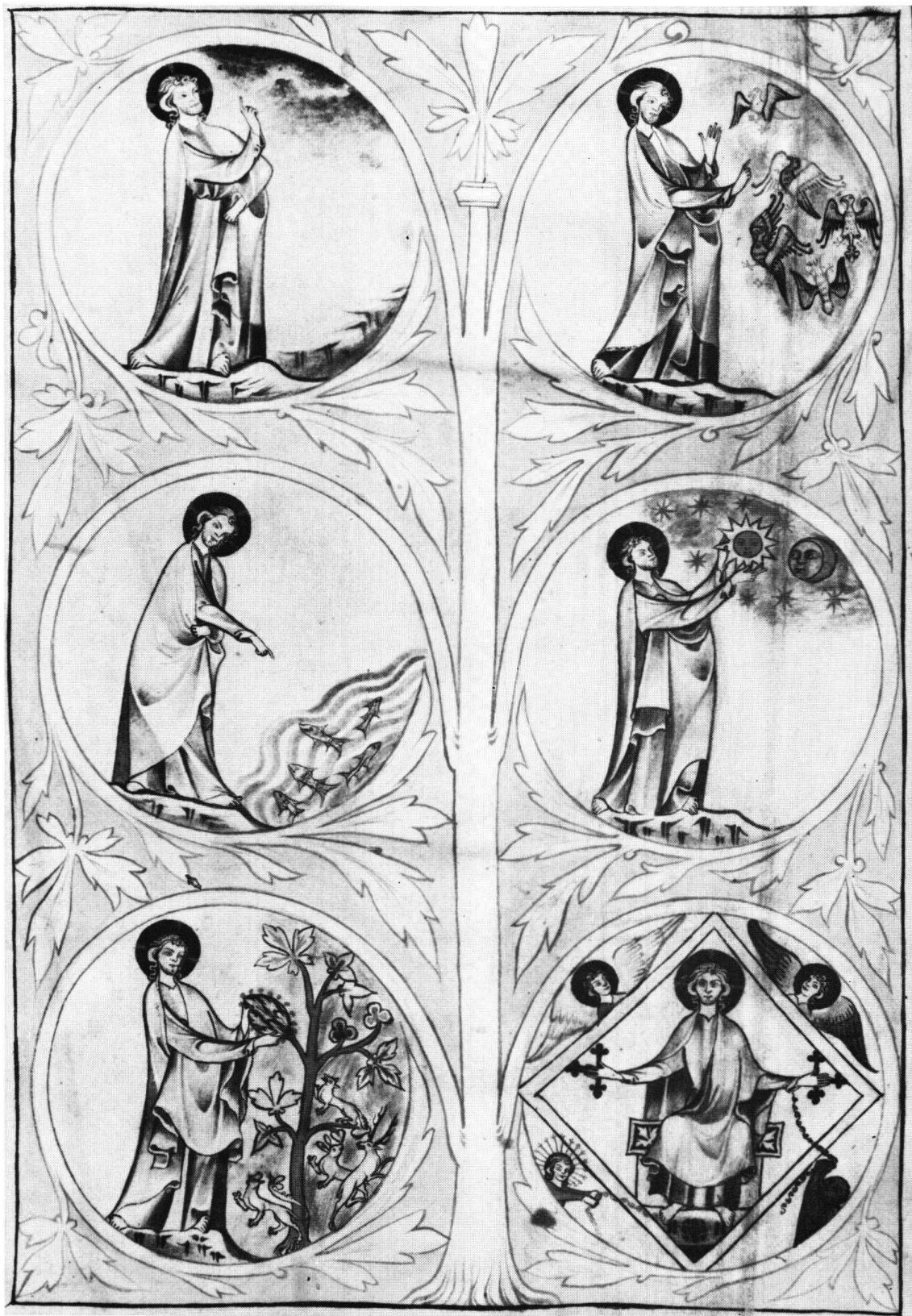


Abb. 13 Schaffhausen, Ministerialbibliothek, Cod. Min. 6, fol. 1r, Genesisbild, Bodenseeraum, 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

der untersten Fensterzeile (I 1a, 2a) zu Füßen der Muttergottes kniend dargestellt ist²². Sie veranlaßte den Chorbau²³, und Wentzel erblickt in der Verglasung des vierlanzettigen Ostfensters, das «nach den Formen des steinernen Maßwerks sehr wohl um 1312 fertiggestellt gewesen sein kann²⁴», ihre «persönliche» Stiftung. So liegt die Vermutung nahe, daß die Arbeiten an den Glasmalereien noch zu Lebzeiten der Elisabeth von Stoffeln oder jedenfalls unmittelbar nach ihrem Tod, 1312, in Gang kamen²⁵. In der Folge müssen sie sich über Jahre hingezogen haben, denn noch 1320 sucht man durch die Erteilung eines Ablasses die für den Bau des Ostfensters wie des Kreuzgangs notwendigen Geldmittel zu beschaffen²⁶. Ein Jahr zuvor, 1319, hatte die Weihe der Klosterkirche stattgefunden. Die Situation ist damit historisch präzise umrissen; dennoch bleibt die Haltung Hans Wentzels in der Frage der Datierung des Chorfensters von Heiligkreuztal eigentümlich ambivalent, denn letztlich neigt er eher dazu, die Glasmalereien um 1312 bzw. bald danach anzusetzen, und zwar unter Berufung auf ihre seiner Meinung nach große Ähnlichkeit mit dem Miniaturenschmuck des Katharinenthaler Graduale von 1312²⁷, das nun doch wohl die frühere, unmittelbar voraufgehende Stufe der Konstanzer Buchmalerei verkörpert. Rüdiger Becksmann übt größere Zurückhaltung: «Die Vollendung erfolgte vielleicht erst 1320²⁸.» Zugleich greift er eine ältere Hypothese von Leo Balet²⁹ wieder auf, der zufolge die Glasmalereien nicht in Konstanz, sondern im Zisterzienserkloster Salem geschaffen worden wären, Salem, dessen Visitation Heiligkreuztal unterstand und das zur Zeit seines Neubaus unter Abt Ulrich II. (1282–1311) über eine eigene Glasmalerwerkstatt verfügte³⁰. Nachdem jedoch deren Erzeugnisse «gänzlich verloren» sind, bleibt die Salem-Hypothese allerdings unbeweisbar. Die erhaltenen Konstanzer Glasmalereien sind, dies hatte Wentzel schon erkannt³¹, meist etwas jünger und weniger qualitätvoll, und Becksmann zieht daraus den Schluß, daß «zumindest eine andere Konstanzer, wenn nicht doch eine Salemer Werkstatt das Heiligkreuztaler Fenster ausgeführt haben dürfte³²».

Im Rahmen unserer Studie stellt Heiligkreuztal jedenfalls nicht nur eine stilistisch überzeugende Parallel dar, die dank ihrer von den Quellen her weitgehend gesicherten Datierung in die Jahre 1312–1320 auch die zeitliche Einordnung der Pariser Antiphonarblätter wie der Einzelminiaturen in schweizerischem Privatbesitz erleichtert, die Salem-Hypothese veranlaßt uns zudem zu der Überlegung, ob die hier behandelten Fragmente nicht vielleicht im Skriptorium dieses Zisterzienserklosters geschrieben und illuminiert worden sein könnten.

Bei einem Vergleich endlich zwischen Buchmalerei und Skulptur treten nicht so sehr Beziehungen stilistischer als solche ikonographischer Natur in den Vordergrund: Der Christus mit der Seele Mariens aus dem Felixenhof bei Weingarten etwa – heute im Württembergischen Landes-

museum in Stuttgart (Abb. 14) – ist in jeder Hinsicht ein plastisches Gegenstück zur Marientod-Miniatur in schweizerischem Privatbesitz³³ (Abb. 2). Auf größeres Interesse dürfte jedoch die Darstellung einer Christus-Johannes-Gruppe auf dem Pariser Blatt Ad 152 g, pl. 384, stoßen (Abb. 5), deren Übereinstimmung mit bestehenden skulptierten Andachtsbildern der alemannischen Region wir bereits vermerkt haben (vgl. S. 253f.). Seit den umsichtigen Untersuchungen über Typus und Bildkonzeption der Christus-Johannes-Gruppen, die unter sich wieder durch Filiation und gemeinsame theologische wie



Abb. 14 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Christus mit der Seele Mariens aus dem Felixenhof bei Weingarten, 1. Viertel des 14. Jahrhunderts



Abb. 15 Heiligkreuztal, Klosterkirche, Christus-Johannes-Gruppe, um 1320/30?

ikonographische Wurzeln in Verbindung stehen, seit diesen Untersuchungen, die schon um 1952 von Hans Wentzel durchgeführt, später von Jozef de Coo, Eleanor S. Greenhill und zuletzt von Reiner Hauss'herr fortgesetzt worden sind³⁴, wissen wir um das Herauswachsen der Christus-Johannes-Gruppen aus der Frömmigkeit und der mystischen Meditation alemannischer Frauenklöster³⁵, kennen wir zumindest ihre repräsentativsten Exponenten: die Gruppen der Dominikanerinnen von St. Katharinenthal und von Adelhausen bei Freiburg i.Br., der Zisterzienserinnen von Heiligkreuztal oder die nicht mit Be-

stimmtheit lokalisierbaren Gruppen in Cleveland (aus Zwiefalten?), Berlin (aus Sigmaringen) oder Stuttgart³⁶.

Die Grundmotive der Darstellung lassen sich mit wenigen Worten skizzieren, ihre theologischen und typengeschichtlichen Voraussetzungen hingegen, auf die wir hier nicht näher eintreten können, werden erst nach und nach von der Forschung ans Licht gehoben³⁷: Christus und Johannes sitzen nebeneinander, Johannes zur Linken Christi. Der Jünger lehnt sein Haupt an Schulter oder Brust des Herrn. Dabei liegt die Linke Christi auf der linken Schulter des Johannes, der seine Rechte in Christi

Rechte legt im Sinne einer «dextrarum iunctio³⁸». Johannes schläft, Christus blickt entweder in aufrechter, leicht distanzierter Haltung gerade über Johannes hinweg oder neigt sich ihm leicht zu. Aus dieser Nuance hat schon Wentzel zwei Bildtypen erschlossen³⁹, von denen der eine noch im 13., der andere erst an der Schwelle des 14. Jahrhunderts aufgekommen sein dürfte. Beide Typen sind durch Gruppen im Cleveland Museum of Art (um 1280) und im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen (nach 1300) vertreten⁴⁰. Sie machen deutlich, daß im Verlauf der Entwicklung sich nicht nur der Gefühlsgehalt vertieft; die Unnahbarkeit Christi, das Nebeneinander der Figuren (Cleveland) führt im 14. Jahrhundert zu einer innigen Verschmelzung der Formen, die Christus und den sich anschmiegenden Jünger gleichsam als *eine* Figur erscheinen läßt. Eine Figuren- und eine Gefühlseinheit entstehen, die nun auch «formal sinnfällig» werden dadurch, daß eine Umrißlinie beide Gestalten umgreift, die Gewandfalten in «innerem Gleichklang» ineinanderzuflie-

ßen scheinen und so «das Motiv der einander zugeneigten Körper» aufnehmen⁴¹. Noch bis gegen 1350 werden diese Grundmotive in zahlreichen Repliken von erstaunlicher Gleichförmigkeit und mit nur unbedeutenden stilbedingten Abweichungen wiederholt⁴².

Zwei dieser Repliken, die weniger bekannten großformatigen Gruppen in Stuttgart (128 cm) und Heiligkreuztal (101 cm), seien hier als charakteristisch abgebildet (Abb. 15, 16). Die Stuttgarter Christus-Johannes-Gruppe unbekannter Herkunft ist in ihrem Datum bisher noch umstritten; von de Coo⁴³ unter die Bildwerke der Jahrhundertmitte eingereiht, von A. Walzer noch ans Ende des 13. Jahrhunderts verwiesen⁴⁴, könnte sie stilistisch durchaus eine Schöpfung der 1330er Jahre sein⁴⁵ und somit um ein gutes Jahrzehnt jünger als die von Hauss'herr mit der Chorweihe von 1319 in Verbindung gebrachte Gruppe in Heiligkreuztal⁴⁶.

Die Miniatur des Pariser Blattes gibt nun, und das sehr genau, die Christus-Johannes-Gruppe in einer Synthese von älterem und jüngeren Bildtypus wieder, bei der aber die älteren Grundmotive sichtbar überwiegen: Christus neigt das Haupt Johannes zu, indessen sein Körper gerade aufgerichtet bleibt; die Drapierung seines Mantels reicht nicht in weicher Kurve bis zum Boden, was für den jüngeren Typus sprechen würde, sondern endet in unregelmäßiger Saumlinie wenig unterhalb der Knie wie bei der Cleveland-Gruppe. So wird auch verständlich, weshalb der Illuminator Johannes nicht einfach frontal neben Christus sitzend darstellt, sondern ihn in ausgeprägter Dreiviertelansicht und weit vornübergebeugt (gleichsam in die Fläche geklappt) dem Herrn zuwendet, an dessen Brust er das Haupt lehnt. Nehmen wir noch die «dextrarum iunctio» mit stark abgewinkeltem Unterarm hinzu und die sich unter dem Mantel abzeichnende Beinlinie, so scheint hier der Johannestypus der Stuttgarter Gruppe bereits vorgebildet zu sein (Abb. 16). Christi Hand hingegen umgreift die Schulter des Jüngers dicht beim Halsansatz wie in Heiligkreuztal (Abb. 15), und es sei beiläufig erwähnt, daß, zufällig oder nicht, das Kolorit der Miniatur über nahezu die gleiche Farbskala verfügt wie das Originalkolorit (?) der Skulptur. Wenn schließlich auf dem Pariser Blatt Johannes sich mit dem linken Unterarm auf das Knie Christi stützt, findet diese Geste vielleicht eine Erklärung weniger darin, daß der Maler das Ruhen, das Hingelagertsein des Jüngers hatte zum Ausdruck bringen wollen, als darin, daß er bei der flächenparallelen Seitwärtsdrehung seiner Sitzfigur gezwungen war, den bei beiden Bildtypen vorkommenden angewinkelten und eng an den Leib gepreßten Arm des Johannes mit in die Fläche zu projizieren. Zwangsläufig entstand dadurch, bei unveränderter Armhaltung, ein dem Sichaufstützen ähnliches Bewegungsmotiv, das letztlich nicht identisch ist mit jener Geste der Ruhe bei älteren Darstellungen in der Buchmalerei⁴⁷. Daß der Akt der Umsetzung einer plastischen Vorlage in das Medium der Malerei – und um



Abb. 16 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Christus-Johannes-Gruppe, um 1330?

einen solchen handelt es sich bei der Miniatur des Pariser Blattes offensichtlich – nicht reibungslos vonstatten ging, dafür zeugen, wie erwähnt, doch wohl die «zerdehnte» Thronbank und die leicht gegen den linken Bildrand hin verschobene Gruppe. Sie ist nun so plaziert, daß die Vertikalachse nicht zwischen beiden Figuren liegt (Cleve-land-Typus) – beim Typus Katharinenthal wird diese Achse durch den Zusammenschluß der Figuren gemildert, in Heiligkreuztal von übergreifenden Formen geradezu verwischt –, sondern daß sie durch Johannes hindurchgeht, der auf diese Weise die kompositorische Mitte bildet, während, gewollt oder ungewollt, Christus in die Position einer Neben- bzw. Begleitfigur gerückt wird. Eine ähnliche, wenn auch bei weitem weniger ausgeprägte Tendenz kommt in der Stuttgarter Gruppe zum Ausdruck (Abb. 16).

War in der Diskussion über die Christus-Johannes-Gruppen von der Forschung bisher mehrfach die Meinung vertreten worden, daß keines der gemalten Bilder dem älteren oder jüngeren Typus folge, «von den Grundmotiven der skulptierten Gruppen nur einige aufgegriffen» würden und «es sich bei ihnen also nicht... um Repliken handle, sondern um eine mehr allgemeine und daher auch gegenüber dem präzise und eindeutig festgelegten ikonographischen Bestand der ältesten plastischen Bildwerke ungenaue Wiederholung der grundsätzlich, aber nicht in einem bestimmten Urbild bekannten Vorstellung⁴⁸», dann dürfte das Pariser Blatt nunmehr erweisen, daß, verglichen mit der Darstellung im Katharinenthaler Graduale (Abb. 10), spätestens zwischen 1312 und 1320 das Andachtsbild der Christus-Johannes-Gruppe in der plastisch endgültigen Ausformung beider Typen im Bodenseeraum bereits zum vertrauten ikonographischen Bestand gehörte, so daß in der Buchmalerei neben «variantenreichen und freieren Darstellungen⁴⁹» nun auch ausgesprochen «wörtliche» Reproduktionen skulptierter

Gruppen möglich wurden. Es wäre zu überlegen, ob von einer solchen Miniatur aus nicht wiederum Rückschlüsse auf die Entwicklung und Streuung der Bildwerke gezogen werden könnten, was indessen hier nicht versucht werden soll.

Hingegen sei noch ein Wort, ganz allgemein, zum Kompositionsschema des Pariser Blattes hinzugefügt: Hier wie auf der Marienod-Miniatur in schweizerischem Privatbesitz bringen die unzialen Buchstabenformen Q und V es mit sich, daß Bildfelder von ovalem bzw. spitzovalen Umriß entstehen. Daraus und aus der Verteilung der Figuren in diesen Feldern resultiert nun eine erstaunlich enge Beziehung zum Kompositionsschema eines kleinen Kreises von Konstanzer Goldschmiedearbeiten, genauer zu einigen aus führenden Werkstätten hervorgegangenen Siegelstempeln, die vorwiegend zwischen 1280 und 1320 geschnitten worden sind. Wenn vielleicht damit auch kein spezifisch konstanzerisches Stilmerkmal erfaßt wird, so zeigen die bei Heuser u.a. abgebildeten Beispiele⁵⁰ doch häufig Einzelfiguren oder szenische Darstellungen, auf maßwerkgeschmückten «Arkadenbrücken» stehend, welche insofern den Maßwerkkonstruktionen unterhalb des Marienodes oder der Christus-Johannes-Gruppe des Pariser Blattes gleichen, als sie in geradezu idealer Weise eine Lösung bieten, um den flächenfüllenden Übergang von der querrechteckigen Figurengruppe zum ovalen Feld zu vollziehen. Daß eine derartige Bildstruktur übrigens nicht nur bei Siegeln, sondern auch bei Konstanzer Emailarbeiten zur Anwendung gelangte, zeigt der von Heuser sehr früh datierte Ziborienkelch in Klosterneuburg⁵¹.

Damit ist der stilistische Bezirk der Miniaturen und Einzelblätter erschlossen; es bleibt zu hoffen, daß ihre Veröffentlichung zur Entdeckung weiterer Bruchstücke aus diesen für die Kunst des Bodenseeraumes wesentlichen Handschriften führen wird.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen

RDK: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte

SK: Siegelkatalog (H.J. Heuser)

WK: Werkkatalog (H.J. Heuser)

¹ Katalog *L'Europe Gothique* (12. Europarat-Ausstellung), Paris 1968, Nr. 272.

² ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei*, Basel 1959, S. 90f., Katalog Nr. 21.

³ Zur Literatur über die Christus-Johannes-Gruppen vgl. Anm. 34ff.

⁴ Zur Reproduktion der Christus-Johannes-Gruppen in der Buch- und Glasmalerei vgl. H. WENTZEL in RDK III, Sp. 661.

⁵ KUHN, *Thurgovia sacra* I, S. 155: «...1637, Herr M. Joann Alberth gewester Pfarrherr zue Frauenfeld lasset machen den

althar außert dem Chor uff der linckhen seithen»; gemeint ist der St.-Jodocus-Altar, zitiert in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau I, S. 94³.

⁶ *Corpus Vitrearum medii aevi*, ELLEN J. BEER, Schweiz III, Basel 1965, S. 42–48.

⁷ Gleiche Einbände weisen die Karlsruher Handschriften Aug. perg. 88 und 89 auf, Teile einer lateinischen Bibel, die ebenfalls 1624 aus dem Besitz des Johannes Albert in die Bibliothek der Reichenau gelangt waren.

⁸ BEER (vgl. Anm. 2), S. 111–124. – A.A. SCHMID, *Das Graduale von St. Katharinenthal*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1958–1959, S. 20–45, auf S. 45 weitere Literatur. – A. KNÖPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* 1, Konstanz-Lindau 1961, S. 141–145. – L. WÜTHRICH, *Aus dem Graduale von St. Katharinenthal*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1969–1972, S. 14–24.

- ⁹ SCHMID (vgl. Anm. 8), Abbildungen 7–9, 11–13.
- ¹⁰ SCHMID (vgl. Anm. 8), S. 37.
- ¹¹ Beispielsweise im Graduale von St. Katharinenthal, wie oben Anm. 8, bei den gleichzeitigen Langhaushochfenstern der Zisterzienserkirche Kappel am Albis, in: BEER (vgl. Anm. 6), S. 19f., 23f., Tafeln 6–9, 21; Markus-Schrein in Reichenau-Mittelzell von 1305–1310 in: HANS-JÖRGEN HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst*, Berlin 1974, WK 61, S. 162 ff., Abbildungen 366–385.
- ¹² H. WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954², Abb. 108, 110, 113–115.
- ¹³ H. WENTZEL, *Glasmalerei am Bodensee*, in: Festschrift für A. Knöpfli, *Unsere Kunstdenkmäler XX*, 1969, 3/4, S. 156.
- ¹⁴ Wir denken dabei vornehmlich an die Gruppen von St. Katharinenthal, Heiligkreuztal oder Sigmaringen, abgebildet bei H. WENTZEL, *Die Christus-Johannes-Gruppen*, Reclam-Werkmonographie 51, Stuttgart 1960, Abbildungen 1, 3, 6.
- ¹⁵ Farbig wiedergegeben bei A. WALZER, *Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum*, Stuttgart o.J. (1959), S. 20, Tafel 8.
- ¹⁶ Katalog *L'Europe Gothique* (12. Europarat-Ausstellung), Paris 1968, Nr. 245. – CHR. VON HEUSINGER, *Studien zur oberrheinischen Buchmalerei und Graphik im Spätmittelalter*, Masch. Diss. Freiburg i.Br. 1953, S. 219, Nr. 26, dort weitere Literatur. Das Manuskript umfaßt 399 Bll. Perg., 2 Kol., 51–53 Zll. Quaternionen. 30 × 25 cm. Verschiedene Eintragungen auf Oberdeckel und fol. 1r lassen vermuten, daß die Bibel schon im 14./15. Jahrhundert in süddeutschem, vielleicht in Schaffhauser Klosterbesitz war. Sie wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben und mit 80 figürlichen Deckfarbeninitialen geschmückt. Ihr vorgebunden sind die Blätter 1 und 2 mit ganzseitigen Darstellungen der Genesis in 12 Rundmedaillons, die eine selbständige Lage bilden.
- ¹⁷ HANS-JÖRGEN HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin 1974.
- ¹⁸ Reichenau-Mittelzell, Fortunataschrein, H.-J. HEUSER (vgl. Anm. 17) WK 52, S. 153, Konstanz 1300 (J. SCHROTH, *Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein*, Freiburg i.Br. 1948, datiert 1310–1320), Abb. 274, 275, Rautenmuster der Rahmenleisten; Cleveland, Museum of Art, Vortragekreuz aus Mehrerau, HEUSER WK 54, S. 156, Konstanz um 1280 (K. GUTH-DREYFUS, *Transluzides Email*, Basel 1954, datiert 1330–1340), Abb. 313–323, Blütenranken und Blattornamentik, ähnlich das Vortragekreuz aus Engen mit Fiederblattranken und Rosettenmotiven, HEUSER WK 55, S. 157, Abb. 324–328; Hannover, Kestner-Museum, Burzenreliquiar, HEUSER WK 59, S. 160, Konstanz 1290–1300, Abb. 333–337, Rosetten und Blattranken (von A. OHM, *Hochgotische Goldschmiedekunst in Südschwaben*, Masch. Diss. phil., Freiburg i.Br. 1952, um 1330–1340 datiert); Sigmaringer Kelch, HEUSER WK 64, S. 164, Konstanz 1300–1310, Abb. 403–413; Radolfzell, Theopontus- und Senesius-Schrein, HEUSER WK 76, S. 174f., Südschwaben 1310–1320, Abb. 505–508; München, Bayerisches Nationalmuseum, Reliquienkästchen, HEUSER WK 78, S. 176, Abb. 512, Fiederblattranken; Baltimore, Südschwaben 1300–1310, Walters Art Gallery, Vortragekreuz, HEUSER WK 79, S. 177, Südschwaben 1320–1330, Abb. 518–520, Rankenwerk.
- ¹⁹ *Corpus Vitrearum medii aevi, Deutschland I*, H. WENTZEL, *Schussen I*, Berlin 1958, S. 192, zu Heiligkreuztal S. 190–196, Abb. 431–469, Farbtafeln 7 und 8.
- ²⁰ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 192.
- ²¹ WENTZEL (vgl. Anm. 13), S. 159, und (vgl. Anm. 19) S. 192.
- ²² WENTZEL (vgl. Anm. 19), Farbtafel 7.
- ²³ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 193.
- ²⁴ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 190.
- ²⁵ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 192.
- ²⁶ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 190.
- ²⁷ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 193.
- ²⁸ R. BECKSMANN, *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters, Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250–1350*, Berlin 1967, S. 86.
- ²⁹ L. BALET, *Schwäbische Glasmalerei*, Stuttgart 1912, S. 4. – BECKSMANN (vgl. Anm. 28), S. 86, Anm. 348.
- ³⁰ BECKSMANN (vgl. Anm. 28), S. 161. – F. X. KRAUS, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz*, Baden I, 1887, S. 558.
- ³¹ WENTZEL (vgl. Anm. 19), S. 193.
- ³² BECKSMANN (vgl. Anm. 28), S. 86.
- ³³ WALZER (vgl. Anm. 15), S. 20, Tafel 8.
- ³⁴ H. WENTZEL, *Christus-Johannes-Gruppe*, RDK III, 1952, Sp. 658–669. – Derselbe, *Unbekannte Christus-Johannes-Gruppen*, Zeitschrift für Kunsthistorische Denkmalpflege 13, 1958, S. 155–176. – Derselbe, *Die Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts*, Reclam-Werkmonographie zur bildenden Kunst 51, Stuttgart 1960. – J. DE COO, *Museum Mayer van den Bergh*, Catalogus Bd. 2, Antwerpen 1969, S. 87 ff. mit einer Liste aller erhaltenen Gruppen, S. 95–99. – ELEANOR S. GREENHILL, *The Group of Christ and St. John as Author Portrait*, in: Festschrift Bernhard Bischoff, Stuttgart 1971, S. 406–416. – R. HAUSSHERR, *Über die Christus-Johannes-Gruppen, zum Problem «Andachtsbilder» und deutsche Mystik*, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel, Berlin 1975, S. 79–103, dort Hinweis auf weitere eigene Arbeiten zum Thema Anm. 54.
- ³⁵ HAUSSHERR (vgl. Anm. 34), S. 81, 97.
- ³⁶ WENTZEL (vgl. Anm. 34), Werkmonographie, Abbildungen 3, 11, 6, 2, 1, 7. Farbige Wiedergabe der Gruppe von Heiligkreuztal in: A. FREIH. VON REITZENSTEIN, *Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik* (Bläue Bücher), Königstein/Taunus 1962, S. 16.
- ³⁷ Ein wesentlicher Schritt zur theologischen Erklärung der Gruppe ist von HAUSSHERR getan worden (vgl. Anm. 34).
- ³⁸ HAUSSHERR (vgl. Anm. 34), S. 85.
- ³⁹ WENTZEL (vgl. Anm. 34), RDK III, Sp. 660, und Werkmonographie, S. 12.
- ⁴⁰ WENTZEL (vgl. Anm. 34), RDK III, Sp. 659, Abbildungen 1, 2; Werkmonographie, Abbildungen 2, 3.
- ⁴¹ WENTZEL (vgl. Anm. 34), Werkmonographie, S. 13f.
- ⁴² WENTZEL (vgl. Anm. 34), Werkmonographie, Abb. 10, 11, 14.
- ⁴³ DE COO (vgl. Anm. 34), Nr. 35, S. 98, hier aufgeführt unter den Bildwerken um 1350/60, jedoch ohne Nennung eines Datums.
- ⁴⁴ WALZER (vgl. Anm. 15), S. 17, 69, Abb. 4; eine Beziehung zur Überlinger Verkündigungsmaria und zur stehenden Maria mit Kind in Reichenau-Mittelzell ist allerdings mehr als fraglich, s. H. BEENKEN, *Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*, Leipzig 1927, S. 23, Abb. 3. – I. SCHROTH, *Die Reichenau* (Thorbecke-Bilderbücher 19), Lindau/Konstanz 1956, S. 21.
- ⁴⁵ Man vergleiche etwa mit der Christus-Johannes-Gruppe auf einem Glasgemälde in Königsfelden, WENTZEL (vgl. Anm. 34), RDK III, Sp. 665, Abb. 6. Qualität und Ausformung der Gruppe scheinen eine spätere Datierung (mit Blick auf die Bildwerke in Überlingen und Reichenau-Mittelzell) zudem nicht mehr zuzulassen.
- ⁴⁶ HAUSSHERR (vgl. Anm. 34), S. 84f.
- ⁴⁷ Siehe dazu die Abb. 6–8 und 12 bei R. HAUSSHERR.
- ⁴⁸ WENTZEL (vgl. Anm. 34), RDK III, Sp. 661, und HAUSSHERR (vgl. Anm. 34), S. 86.
- ⁴⁹ HAUSSHERR (vgl. Anm. 34), S. 87. – SCHMID (vgl. Anm. 8), S. 34ff.
- ⁵⁰ HEUSER (vgl. Anm. 17) SK 35/36, S. 208, Konstanz 1310, 1347, Abbildungen 276, 277. Vergleichbar mit dem Pariser Blatt, Ad 150h, pl. 51, die Haltung des steinigenden Mannes

rechts; HEUSER SK 40, 41 und 43, S. 209, Konstanz und Münsterlingen 1280, Abb. 341–343; HEUSER SK 48, 49, S. 210, Konstanz 1285, 1296–1302, Abb. 349, 351; HEUSER SK 53, S. 210, Salem 1320–1361, Abb. 425; HEUSER SK 76, 77, S. 213, Konstanz und Engelberg, 1317, 1321, Abb. 448, 449.

⁵¹ HEUSER (vgl. Anm. 17) WK 53, Konstanz 1270–1280 (sonst allgemein um 1317–1335 datiert). – Derartige «Arkadenbrücken» kommen übrigens schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Handschriften der Bible moralisée vor, wo sie häufig den Unterbau der in Rundmedaillons gefassten Szenen abgeben. R. HAUSCHERR, *Christus-Johannes-Gruppen in der Bible moralisée*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 27, 1964,

Abb. 1, 2. – Derselbe, *Eine Warnung vor dem Studium von zivilem und kanonischem Recht in der Bible moralisée*, Frühmittelalterliche Studien 9, 1975, Abb. 103, 105. – Derselbe, *Petrus Cantor, Stephan Langton, Hugo von St. Cher und der Isaia-Prolog der Bible moralisée*, Verbum et Signum 2, 1975, Abb. 1. – Derselbe, s. oben Anm. 34, Abb. 8. – Auch das an sich unverständliche, einem Lanzettkopf mit einspringenden Nasen ähnelnde Architekturmotiv zu Füßen des thronenden Christus sowohl auf der großen Miniatur mit der Christus-Johannes-Gruppe, fol. 158a v des Graduale aus St. Katharinenthal, Abb. 10, wie den kleinen Rundmedaillons auf der I-Leiste, fol. 158v, mag seine Erklärung im Mißdeuten solcher «Arkadenbrücken» finden.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2: Photos des Besitzers
Abb. 3, 4, 5: Bibliothèque nationale, Paris
Abb. 6, 7, 8, 9: Badische Landesbibliothek, Karlsruhe
Abb. 10: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
Abb. 11, 12, 15: Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart
Abb. 13: Ministerialbibliothek, Schaffhausen
Abb. 14, 16: Nach ALBERT WALZER, *Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum*, Stuttgart o.J. (1959)