

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:	43 (1986)
Heft:	1
Artikel:	Zur Farbe im Berner Prudentius : ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge
Autor:	Eggenberger, Christoph
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168760

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: 15.01.2026

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

Zur Farbe im Berner Prudentius

Ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge

von CHRISTOPH EGGENBERGER

Den Wunsch der Jubilarin nach einem Beitrag von *Heinz Roosen-Runge* in dieser Festschrift durchkreuzte eine höhere Macht; was wir hier versuchen, kann nur ein schwacher Abklatsch dessen sein, was der Gelehrte selbst in diesem Band geschrieben hätte. Dank der kompetenten und aufopfernden Hilfe von Frau Dr. Marie Roosen-Runge – Mollwo war es dem Schreibenden möglich, einen Einblick in die Werkstatt des Pioniers in der Erforschung der Farben der mittelalterlichen Buchmalerei zu tun, der weit über die bereits publizierten Ansätze hinausgeht.¹ Im Hinblick auf die grundlegend neuen Wege gehende Bearbeitung des Berner Prudentius – Codex 264 in der Burgerbibliothek Bern – durch Ellen J. Beer steht die Farbgebung dieser Handschrift im Zentrum der folgenden Betrachtungen.² Von der Schweizer Reise Roosen-Runges im Jahre 1953 haben sich im Nachlass besonders ausführliche Notizen gefunden, die mit Akribie und Einfühlungsvermögen die Farbwelt der Miniaturen in Worte zu fassen suchen. Dem Schreibenden war anderseits daran gelegen, dem Reichenauer Farbklima des Prudentius die so verschiedenartige Farbigkeit der St. Galler Malschule gegenüberzustellen. Der Goldene Psalter von St. Gallen – Codex 22 der Stiftsbibliothek – hat ebenfalls die Aufmerksamkeit Roosen-Runges auf sich gezogen; leider kam ein lange gehegter Plan nicht mehr zur Ausführung: Heinz Roosen-Runge wollte aufgrund seiner seit dem ersten Besuch der Stiftsbibliothek erheblich verfeinerten Methode und vor dem Hintergrund seiner reichen Erfahrung die Bestimmung der Farben im Goldenen Psalter, aber auch in anderen Handschriften in St. Gallen, allen voran im Liber Viventium von Pfäfers im Stiftsarchiv, weitertreiben; Anlass dazu bot die neue Bearbeitung des Psalters.³ Unvergesslich ist dem Schreibenden der Abend in Zürich, als Roosen-Runge seine Notizen von 1953 vorlas und kommentierte; hätten wir den allzu frühen Tod geahnt, so wäre die Installierung eines Mikrofons nicht ausgeblieben!

Es kann nicht darum gehen, die Farbnotizen Roosen-Runges Wort für Wort wiederzugeben oder gar zu edieren: Dazu waren sie vom Verfasser nicht bestimmt, und dazu waren die Methoden vor nun mehr als zwanzig Jahren auch zu wenig fortgeschritten. So arbeitete er damals noch nicht mit dem Doppelmikroskop, wohl aber war der ausschlaggebende Artikel im Münchner Jahrbuch über die Buchmalereirezepte des Theophilus bereits erschienen, und darauf bezog er sich in den Notizen immer wieder.⁴ Die Forschungsstelle für Technik mittelalterlicher Buchmalerei

konnte vor kurzem ihre Tätigkeit in Göttingen aufnehmen; sie ist aus den Bestrebungen Heinz Roosen-Runges hervorgegangen und führt seine Bemühungen um die Farbbestimmungen und die Konservierung gefährdeter Buchmalereien auf breiter Basis und mit modernsten Analysegeräten weiter.⁵ Da die Programme der Forschungsstelle zur Zeit der Niederschrift dieser Zeilen erst im Anlaufen waren, konnten die ersten Analysen des St. Galler Materials durch ROBERT FUCHS hier nicht in definitiver Form ausgewertet werden, wollten wir doch die postume Hommage Heinz Roosen-Runges an Ellen J. Beer im Rahmen dieser Festschrift nicht aufs Spiel setzen.

Die folgenden Überlegungen sind solche des Kunsthistorikers und des Buchmalerei-Spezialisten, der die nackten Farbbestimmungen in einen grösseren Rahmen zu stellen versucht, wie es Heinz Roosen-Runge in seinen Publikationen getan hat und wie er seine eigenen Notizen wohl bearbeitet hätte, wenn sie von ihm zur Veröffentlichung vorgesehen worden wären – diese unbescheidene Formulierung möge das angestrebte Ziel dieser Zeilen anzeigen. Die Farbe ist in das Bewusstsein vieler eingedrungen; die konsequente Erforschung der Farbe in ihrer Entwicklung durch die Geschichte der Kunst steckt aber noch in den Anfängen. Im Bereich der Buchmalerei liegt ein wichtiger Grund darin, dass zwar viele Faksimile-Editionen wichtiger Bilderhandschriften erschienen sind, dass aber die Auswahl der zu faksimilierenden Codices meist nicht nach wissenschaftlichen, sondern nach wirtschaftlichen Kriterien erfolgt, erfolgen muss, denn nur so können die teuren Ausgaben überhaupt finanziert werden. Roosen-Runge hat Vorteil und Schaden des Faksimile-Booms erkannt; er hat den Kommentarbänden seine Erfahrung geliehen und mit wertvollen Beiträgen bereichert, auf der anderen Seite wies er mit Recht auf die Gefährdung der Handschriften durch den Prozess der Faksimilierung hin.⁶

Die Frage nach der Farbe in den bebilderten Büchern des Bodenseegebiets des 9. und 10. Jahrhunderts stellt sich immer zunächst als eine Entscheidung, ob wir von Malerei oder von Zeichnung sprechen wollen. Roosen-Runge weist in seinen Notizen auf die missverständliche Färbung des Mantels des Erwachenden im Titelbild des Liber Cathemerinon im Berner Codex 264 hin.⁷ Wenn die Färbung aus malerischem Empfinden heraus konzipiert ist, kann es nicht zu Missverständnissen führen; solche treten dann auf, wenn der Maler sich sklavisch an ein Vorbild halten muss oder wenn er bloss als Kolorist eine vorgegebene Zeichnung zu

färben hat. Die erste Annahme können wir im Fall des Berner Prudentius weit von uns weisen: Die hohe Qualität der Bilder wäre nicht zustandegekommen, wenn der Maler sich krampfhaft um die genaue Wiedergabe seiner Vorlage hätte bemühen müssen. Damit lässt sich die Hauptleistung an den Miniaturen als einen zeichnerischen Akt bezeichnen. War die Vorlage also ein zeichnerisches Werk?

Die Fragestellung führt uns zum Problem der ursprünglichen Gestalt des Kalenders von 354; er hat im 9. Jahrhundert auf der Reichenau gelegen – wenn nicht als spätantikes Original, so doch als getreue karolingische Kopie.⁸ Wir kennen den Kalender nur durch Kopien des 17. Jahrhunderts; der französische Antiquar Nicolas Claude Fabri de Peiresc berichtet 1620 von seiner Vorlage, der sogenannten Handschrift Luxemburgensis aus dem 9. Jahrhundert, dass die Bilder in schwarzer Tinte auf Pergament gezeichnet waren.⁹ Dies deutet auch auf die Vorliebe für die Zeichnung in der Zeit um 900 hin, sagt aber noch nichts über das spätantike Original aus; Bilderhandschriften wie die Leidener Aratea, einer karolingischen Kopie nach einem Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts¹⁰, oder die im Original erhaltenen Vergil-Handschriften und die Quedlinburger Itala-Fragmente¹¹ sprechen dafür, dass wir uns den Kalender von 354 in farbigen illusionistischen Bildern vorzustellen haben; auch der Fuldaer Agrimensoren-Codex vermag in der Kopie das antike Farbklima wiederzugeben.¹² Seit Carl Nordenfalks Studie über den Kalender wissen wir von der Verbindung zwischen diesem und dem Martyrologium des Wandalbert, das uns in einer Reichenauer Kopie aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts bekannt ist; Ellen Beer hat neue Materialien für diese Verbindung genannt.¹³ Wieder haben wir da eine zeichnerische und kolorierte Kopie vor uns, deren Farbklima sich aber nicht mit dem Bernensis 264 in Verbindung bringen lässt – und nur in einem Detail mit St. Gallen: die grünen Säulen des Dedikationsbildes auf fol. 1 v. kehren im Goldenen Psalter wieder; Ellen Beer spricht bei der Wandalbert-Handschrift von Grünspanggrün, in St. Gallen benennt Roosen-Runge die Farbe als «Viride», während die Farbkurvenmessung durch Robert Fuchs eindeutig Malachit ergeben hat.¹⁴

So bringt uns das Martyrologium nicht weiter; der Berner Prudentius bleibt in seinem unverwechselbaren Kolorit allein, Vergleichbares findet sich lediglich in den antiken Werken oder in solchen, die wesentlich und direkt auf spätantiken Malereien basieren. Der Akkord gebildet aus den verhaltenen Rot- und Grüntönen steht da im Zentrum. Heinz Roosen-Runge bezeichnet die Farben auf paginae 64 und 65 (Abb. 1) als Folium in zartestem Auftrag, als Eiklärlazur-Viride und als Carnatura (Mennige und Bleiweiss gemischt). Die Doppelseite bildet sowohl inhaltlich, von den Versen der Praefatio der Psychomachie des Prudentius aus gesehen eine bedeutungsschwere Einheit, aber auch in den Bildern als Diptychon von starker Ausstrahlungskraft; die Bilder dominieren, die Verse werden zurückgedrängt, nur vier stehen auf p. 64, sieben auf p. 65 oben und vier unten; ohne Grundierung und ohne Rahmen wird die übrige Pergamentfläche frei für die drei Szenen der trium-

phalen Rückkehr Abrahams, seiner Begegnung mit Melchisedek und – auf p. 65 – des Besuchs der drei Engel bei Abraham und Sara. Es überrascht nicht, gerade hier das so ausgeprägt antikische Farbklima anzutreffen, sind es doch Szenen, die in Schrift und Bild beliebt waren und tradiert wurden; genannt seien die Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts in Santa Maria Maggiore in Rom und in Ravenna.¹⁵ In frühchristlicher Zeit und durch das Mittelalter hindurch galt in Exegese und Ikonographie Melchisedek als der «sacerdos in aeternum» gemäss Psalm 109 (110), sein Dankopfer als Typus des eucharistischen Opfers und die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und Sara als alttestamentliches Vorbild der Agape.¹⁶ Prudentius formuliert diese zentralen Wahrheiten der Heilsgeschichte in der Vorrede seiner Psychomachie, die Illustratoren vertiefen die Verse mit den Bildern im verhaltenen antikischen Kolorit, was mithilft, die Doppelseite als ein geschlossenes Ganzes, eben als Diptychon wirken zu lassen: Wir müssen dies besonders betonen, da die Szenen nicht für diese Verse konzipiert worden waren, sondern aus der Illustration der Genesis übernommen worden sind¹⁷; es ist also die genuine Leistung des Prudentius-Malers, daraus ein wirkungsvolles Ensemble geschaffen zu haben. Die Farbe spielt dabei eine wesentliche Rolle, so sehr, dass der Reichenauer «Kopist» um 900 das Farbklima des antiken Originals nachzuahmen suchte.

Die unmittelbar nachfolgende Miniatur auf p. 67 (Abb. 2) mit dem Autorenporträt des spanischen Dichters bestätigt das Gesagte durch den Kontrast des Kolorits im Vergleich zu den vorgenannten Bildern. Die antiken Wurzeln werden auch da in verschiedenen Details greifbar, so in der gebeugten Haltung des Autors, welche die innere Erregung, die göttliche Inspiration und die Konzentration im Akt des Niederschreibens zum Ausdruck bringt und ihre Parallele in spätantiken Autorenporträts findet und auch anderswo von karolingischen Malern aufgegriffen worden war.¹⁸ Der Mantel des Autors in Vergaut findet eine farbliche Entsprechung in den zwei grünen Rotuli im Rollenbehälter, während drei andere pergamentfarben sind und zwei weitere den Carnatura-Ton des Gesichtes, der Hände und des geöffneten Codex auf dem Schreibpult übernehmen. Die sieben Buchrollen stehen für die sieben Gedichte des Autors, die er im Jahre 405 gesammelt herausgegeben hat; das in der Berner Handschrift ebenfalls aufgenommene Dittochaeon ist als achtes Werk erst nachträglich der ursprünglichen Sammlung hinzugefügt worden.¹⁹ Das Detail ist in unserem Zusammenhang signifikant, legt es doch nahe, dass das zugrundeliegende Vorbild als Autorenporträt bereits die Erstausgabe von 405 geziert hat.

Das feine Spiel der Grüntöne mit dem Rosa des zart aufgetragenen Foliums, wie wir es mit Heinz Roosen-Runge auf p. 64 und 65 beobachten konnten, fehlt im Autorenbild; zu Vergaut und Carnatura treten Akzente in Minium am Rollenbehälter und am kirchenähnlichen Gebäude unten rechts. Doch das Farbklima wird beherrscht von der Grundierung in einem rotvioletten Ton, der Purpur vortäuschen soll; man würde meinen, es handle sich da wieder um Folium in einer andersartigen Mischung: Die



Abb. 1 Besuch der drei Engel bei Abraham und Sara. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 65.



Abb. 2 Autorenporträt des Prudentius. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 67.

Messung der Farbkurve hat im Goldenen Psalter von St. Gallen auf p. 2, 14 und 39 eindeutig Folium ergeben, das so oft als Purpurersatz angewandt wurde; dabei fällt der fleckige Farbauftag auf, der bis zum Eindruck einer Marmorierung verfeinert werden kann – so besonders eindrücklich in der herrlichen Miniatur des Evangelisten Matthäus im Liber aureus, Codex Fabariensis 2.²⁰ Die homogenere Farbschicht und der hellere Farbton des Berner Prudentius-Bildes sprechen für einen anderen Farbstoff: Roosen-Runge hat 1953 Carmin analysiert, entsprechend seinem Farbmuster M 87.²¹ Das Gold der Arkade und der Ranken fasst das Bild in edlem Material ein; der Akkord Gold-Purpur steigert das Titelbild der Psychomachia zur höchsten Repräsentation. Schlecht lesbar, in Minium auf den Purpurgrund neben dem Gebäude geschrieben, steht die Inschrift PRUDENTIU(S) / ORATIO POETAE. Alsogleich wird die Auszeichnung des Bildes durch Purpurgrund und Gold-Arkade verständlich, auch das Gebäude mit Altar und Votivkrone wird als Kirche, als Ecclesia, fassbar: Wir haben nicht bloss Prudentius als Autor vor uns, gleichzeitig sucht der Maler

den Anfang der Psychomachia, das Gebet des Autors im Bild darzustellen. «Christe, graves hominum semper miserare labores...» heisst es im ersten Vers, der auf p. 68 folgt. Die nach oben ausgestreckte linke Hand des Dichters – mit der rechten führt er die Feder – unterstreicht seine Rolle als Orant; das himmlische Pendant fehlt, in den beiden Davidbildern des Goldenen Psalters, p. 2 und 39, erscheinen ein Engel und die Hand Gottes: Die Präsenz Gottes kommt im Berner Bild im Kirchengebäude, im Gold und im Purpur zum Ausdruck, um so mehr als keine andere Miniatur der Handschrift in dieser Art hervorgehoben wird – mit Ausnahme der prunkvoll gestalteten Initialseiten p. 5 und 151.

Das Folio von p. 67/68 bietet uns aber auch Anschauungsmaterial für ein unrühmliches Kapitel in der Geschichte der Handschrift: Das Blatt ist stark beschädigt, am unteren Rand mit Papier ergänzt, Löcher und Farbabblätterungen rufen nach Sicherungsmassnahmen. Die genannte Göttinger Forschungsstelle hat die Aufgabe, die Grundlagen zu erarbeiten, die es erlauben werden, Mittel und Wege der Konservierung gefährdeter Buchmalereien zu finden.

Dem Porträt des inspirierten schreibenden Prudentius, das zugleich als Titelbild des Hauptteils der Psychomachie dient, folgen bis p. 90 die in der Berner Handschrift erhaltenen 283 Verse, ein knappes Drittel des originalen, in anderen Handschriften überlieferten Bestandes von 915 Versen. Dem antiken Vorbild folgend, sind die Bilder ohne Grund und ohne Rahmen zwischen die Zeilen des Textes gestreut; das Kolorit entspricht demjenigen von p. 64 und 65, doch kommt ein intensives Blau hinzu, das Roosen-Runge als Indicum bezeichnet – die in St. Gallen gemessene Farbkurve mag dies bestätigen. Das Indigoblau kontrastiert kräftig zum lasierend aufgetragenen Eiklar-Lazur-Viride und gibt der kraftvollen Figur der Superbia (Hoffart) auf p. 82 und 83 (Abb. 3) das farbliche Relief. Wieder haben wir ein monumental wirkendes Diptychon vor uns, wieder sind drei Szenen auf einer Doppelseite ausgebreitet, die der Maler in Komposition und Kolorit zu einem Ganzen zu verschmelzen wusste. Heinz Roosen-Runge vermochte gerade diesen Aspekt in seinen Bleistiftskizzen, die seine Notizen begleiten, treffend einzufangen; mit sicherer Hand zeichnete er die Doppelseite als in sich geschlossene Komposition, sorgsam bedacht, die Abstände der Figuren zu den Rändern, die Position der Szenen innerhalb des Folios möglichst getreu wiederzugeben: Selten gibt eine Photographie ein besseres Bild des Layouts, da sie in den meisten Fällen die natürliche Abgrenzung der einander gegenüberliegenden Folios beschneidet.

Die Quellen von Komposition und Einzelfiguren lassen sich auch da benennen; der Betrachter fühlt sich an die römischen Triumphsäulen erinnert: Die untere Szene auf p. 83 mit der berittenen Superbia in der Mitte und den nach oben – sprich nach hinten – versetzten Gruppen der Fußsoldaten der Humilitas (Demut) vermittelt einen räumlichen Eindruck und erinnert an die konvexe Bildfläche der Markus- oder Trajanssäule. Die stürmisch triumphierende – zu früh frohlockende – Superbia hoch zu Ross zitiert Darstellungen von über ihre Feinde triumphierenden Herrschern wie Konstantin dem Grossen²²; auch das Barberini-Diptychon des Louvre nimmt das Motiv in monumentalaler Ausgestaltung auf.²³ Die Farbkomposition schweist Figuren und Szenen zusätzlich zur Einheit zusammen; die Angriffslust der Superbia wird betont durch die Akzente in Indigo. Wie sehr die Farbe da als künstlerisches Gestaltungsmittel eingesetzt wird, zeigt der Umstand, dass auf p. 82 Superbia ein Indigo-blaues Gewand und einen zart-rosa-, Folium-farbenen Mantel trägt wie auch auf p. 83 unten, während die Reiterin oben – gerade umgekehrt – den blauen Mantel über dem rosa Kleid flattern lässt. Die Farbe wird gleichsam synkopisch eingesetzt; der Farbrhythmus unterstützt und beschleunigt den Rhythmus der Komposition, das Fluktuiieren der Farben erzeugt im Auge des Betrachters Bewegung: die zweifach dargestellte Reiterin und die Soldatengruppen scheinen sich in wilder Verfolgungsjagd im Kreise zu drehen.

Mit der Enthauptung der Superbia durch Humilitas auf p. 89 und 90 bricht das Psychomachie-Fragment im Bernensis 264 ab. Abrupt wechselt das Farbklima mit den auf p. 119

wiedereinsetzenden Bildern – diesmal zum Liber Peristephanon, «Über die Siegeskronen», den Hymnen des Prudentius zu Ehren von Märtyrern, auch sie nur fragmentarisch erhalten. Die Darstellungen des Martyriums des Cassianus auf p. 119, 120 und 121 überraschen durch das nach Roosen-Runge «ungemischte helle, stechend schwefelfarbene Auripigment» an Architekturteilen und auf Podesten, das mit Vergaut und Minium einen scharfen Akkord bildet: welche Distanz zum Bemühen der farblichen Einheit und Ausgewogenheit in den Bildern zur Psychomachie! Offensichtlich hat den Reichenauer Malern eine Vorlage in der gleichen antiken farb-illusionistischen Qualität zu den Heiligenmartyrien gefehlt, ja eine solche Vorlage konnte gar nicht existiert haben: Zwar schildert Prudentius die Qualen der Martern bis in Einzelheiten, aber eben nur in Worten; der spätantike Illustrator der Erstausgabe hatte sich gescheut, diese Szenen ins Bild zu setzen – die Künstler haben auch spät erst die Leiden Christi dargestellt; die frühen Märtyrszenen begegnen uns in den Ausmalungen der Peters- und Paulsbasiliken in Rom, die im Jahre 405 noch nicht ausgeführt waren.²⁴

In erneut verändertem Farbkleid präsentieren sich die letzten Bilder zum Peristephanon, der sogenannte Romanus-Zyklus auf p. 131 bis 149, den Ellen Beer in ihrer Studie ausgeklammert hat; sie tendiert zur Meinung Otto Homburgers hin: Er verteidigte die spätkarolingische Entstehung auch dieser Bilder gegen die These der späteren Zufügung, die Stettiner und Boeckler vertraten.²⁵ Es scheint mir dies ausser Zweifel zu sein; zum einen hat sich zwar das Farbklima radikal geändert, das Schwächlich-Süßliche vermag neben den kraftvollen und in sich stimmigen Psychomachie-Bildern nicht zu überzeugen, doch sind es die gleichen Farben geblieben: Wir sehen das zart aufgetragene Folium, das wir kennen, Vergaut-Akkente, Minium in verschiedenen Tönungen – hier auch als Ersatz der Carnatura, neu kommt lediglich das helle Blaugrün hinzu, das zusammen mit den Rottönen das Farbbild so sehr verändert; Roosen-Runge spricht von einem «hellen, milchig weisslichem Viride-Bläulich, wahrscheinlich aus Cerosa, Viride und etwas Indicum».

Pagina 149 (Abb. 4) bringt den klaren Beweis der gleichzeitigen Ausführung am gleichen Ort auch dieser Szenen: Eine letzte Marterszene schliesst das Peristephanon ab, und auf der gleichen Seite setzt der Epilogus, das ursprüngliche Schlussstück der Werksammlung des Prudentius ein mit einer Initiale «P»; ihre Färbung entspricht dem Kolorit des Autorenbildes auf p. 67 mit einem Carmin-Grund (was noch zu messen wäre) in jener typischen Purpurnachahmung, mit Minium, Gold und zusätzlich noch Auripigment und Silber. Auf der gleichen Seite prallen da zwei Farbklima aufeinander, was die Pluralität von Stil, Farbe und Vorlagematerial in einem Skriptorium wie desjenigen des Klosters Reichenau um 900 mit aller Deutlichkeit vor Augen führt.

Der das Farbklima dieses letzten Teils des Bernensis 264 bestimmende Akkord von zarten Rosa- und Blautönen prägt auch die Titelbilder des Agrimensoren-Codex Palatina



Abb. 3 Superbia. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 83.



Abb. 4 Peristephanon und Epilogus. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 149.

latinus 1564 der Biblioteca Vaticana und geht dort teilweise auf das Konto des Fuldaer Malers; das Medaillon auf fol. 1 r. besticht dagegen durch das gebundene Farbensystem der tonig aufeinander abgestimmten Farbwerte.²⁶ Auch in dieser Handschrift also, die auf ein antikes Original zurückgeht, bemerken wir das Nebeneinander von hellen Farbkontrasten und geschlossen wirkenden, eher dunklen Farbakorden. Das abrupte Nebeneinander von Farben ist ein Zeichen der Zeit, der Zeit des karolingischen «Kopisten», während das tonige Farbsystem direkt auf antiken Vorlagen aufbaut. Schon in der Spätantike beobachten wir Farbkontraste, so den Akkord Orange-Violett (Minium-Folium oder Carmin), der immer ein Anzeichen einer antiklassischen Ausrichtung darstellt.²⁷ Dieser Akkord tritt im Berner Prudentius bezeichnenderweise in Ansätzen im Autoren- und Titelbild der Psychomachie auf, worauf der Maler grossen Anspruch legte und sich deshalb nicht mit der Kopie nach dem antiken Original begnügte, sondern eine betont eigene Leistung erbringen wollte.

Die Verwandtschaft zwischen den antikischen Bildern des

Bernensis 264 und den Miniaturen der Sternbilder in der Leidener Aratea liegt auf der Hand: Das lasierend aufgetragene Folium wird auch dort neben einen dunklen Vergaut-Ton gesetzt, vergleichbar mit dem Rot-Blaugrün-Akkord der Abrahamsszenen in Bern. Diese Übereinstimmung überrascht nach den Forschungen von Ellen Beer nicht; sie nimmt eine lotharingische Vorlage des Berner Prudentius an, aus dem gleichen Umkreis des Hofes Ludwigs des Frommen, aus dem die Aratea stammt.²⁸ Beide Miniaturenzyklen, die Vorlage für den Bernensis 264 wie die Aratea, sind uns wichtige Zeugen der spätantiken Malerei, gesehen durch die Brille der karolingischen Hofkünstler. Und der Bernensis selbst weist zusammen mit dem Martyrologium des Wandalbert auf den starken Bezug des Reichenauer Skriptoriums der Zeit um 900 auf die Spätantike hin, im Gegensatz zu St. Gallen, wo sich die Maler zwar auch auf antikes Vorlagematerial in karolingischen Kopien abstützten, sich aber vom antiken Farbklima distanzierten und Folium, Minium, Malachit, Auripigment und Indigo kontrastieren liessen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Zuletzt: HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Buchmalerei*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 55–123. – Die Bibliographie Roosen-Runges wurde von Helmut Engelhart zusammengestellt in: *Diversarum artium studia*. Beiträge zu Kunsthistorische, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982, Wiesbaden 1982, S. 289–291. – Besonders hervorgehoben sei: HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei*. Studien zu den Traktaten «Mappae Clavicula» und «Heraclius», 2 Bde (= Kunsthistorische Studien, Bd. 38), München/Berlin 1967.
- ² ELLEN J. BEER, *Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264*, in: *Florilegium Sangallense*. Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, St. Gallen/Sigmaringen 1980, S. 15–70, mit der früheren Literatur.
- ³ CHRISTOPH EGGENBERGER, *Psalterium aureum Sancti Galli*. Die mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen (im Druck).
- ⁴ HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Die Buchmalereirezepte des Theophilus*. Quellengeschichtliche Untersuchungen zur «Schedula Diversarum Artium» des Theophilus, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 3/4, 1952/53, S. 159–171.
- ⁵ Die Forschungsstelle für Technik mittelalterlicher Buchmalerei ist ein Gemeinschaftsprojekt des Instituts für Anorganische Chemie, des Kunsthistorischen Seminars und der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; die Mitarbeiter: Solange Michon, lic. ès lettres, und Dr. Robert Fuchs.
- ⁶ Siehe seinen Beitrag im Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe des Lindisfarne Evangeliiars (Olten/Lausanne 1956/60). HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Zum Erhaltungszustand der Farben im Evangelistar Heinrichs III. der Universitätsbibliothek Bremen*, Ms. 21 b, in: Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 4), Zürich 1980, S. 13.
- ⁷ P. 4. – BEER (wie Anm. 2), S. 48, Abb. 22. In den Notizen Roosen-Runges auf fol. 44 r., 44 v.: «Vergaut, wohl aus Ogra und Indicum, da keine Auripigment-, wohl aber Indicum-Klümppchen zu sehen.»
- ⁸ HENRI STERN, *Le Calendrier de 354*. Etude sur son texte et ses illustrations, Paris 1953, S. 350f. – BEER (wie Anm. 2), S. 52.
- ⁹ STERN (wie Anm. 8), S. 14, 21.
- ¹⁰ FLORENTINE MÜTHERICH/JOACHIM E. GAEHDE, *Karolingische Buchmalerei*, München 1976, S. 68–71 mit Farbabb. und Literatur. – Faksimile mit Kommentar von Florentine Mütherich u.a. (im Druck).
- ¹¹ Zur Übersicht siehe: KURT WEITZMANN, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977, mit Farabb.
- ¹² FLORENTINE MÜTHERICH, *Der karolingische Agrimensoren-Codex in Rom*, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S. 59–74.
- ¹³ Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 438. – CARL NORDENFALK, *Der Kalender vom Jahre 354 und die lateinische Buchmalerei des 4. Jahrhunderts*, in: Göteborgs Kungl. Vetenshabs och Vitterhets Semshällen Handlinger, 5. Folge, Ser. A vol. 5, Nr. 2, 1936, S. 1–36. – STERN (wie Anm. 8), S. 36. – BEER (wie Anm. 2), S. 54–56.
- ¹⁴ BEER (wie Anm. 2), S. 55.
- ¹⁵ BEAT BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, S. 57–61.
- ¹⁶ BRENK (wie Anm. 15), S. 56, 61.
- ¹⁷ HARVEY STAHL, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures Pierpont Morgan Library*, M. 638, Phil. Diss. New York University 1974 (Masch'schr.), S. 113.
- ¹⁸ Autorenporträt in der spätantiken Agrimensoren-Handschrift in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 36. 23 Aug. fol., fol. 73 v. – Und in Reims, siehe MÜTHERICH/GAEHDE (wie Anm. 10), S. 58–60.
- ¹⁹ OTTO HILTBURNER, *Prudentius*, in: Der Kleine Pauly, Bd. 4, München 1979, Sp. 1203.
- ²⁰ WERNER VOGLER (Hrsg.), *Die Abtei Pfäfers. Geschichte und Kultur*, St. Gallen 1985 (2. Auflage), S. 128 Nr. 13.
- ²¹ ROOSEN-RUNGE 1967 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 50; diese Analyse muss noch durch die Farbmessung bestätigt werden.
- ²² So in den byzantinischen Randpsalterien zu Psalm 59. – SIRARPIE DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, vol. 2. Londres, Add. 19.352 (= Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, vol. 5), Paris 1970, Pl. 40 fig. 120.
- ²³ WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 219.
- ²⁴ Siehe STEPHAN WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964, passim.
- ²⁵ BEER (wie Anm. 2), S. 48 Anm. 135.
- ²⁶ Siehe MÜTHERICH (wie Anm. 12).
- ²⁷ CHRISTOPH EGGENBERGER, *Der Farbakkord Orange-Violett. Beobachtungen zur Farbwahl in der spätantiken und frühmittelalterlichen Buchmalerei*, in: Von Farbe und Farben (wie Anm. 6), S. 283–291.
- ²⁸ Zum Schluss sei mein aufrichtiger Dank an den Burgerbibliothekar Dr. Christoph von Steiger, Bern, ausgedrückt; er hat mir in grosszügiger Weise das intensive Studium der Handschrift 264 ermöglicht. – Mit Nachdruck sei hier noch auf die grundlegende Behandlung des Berner Prudentius durch den früheren Burgerbibliothekar hingewiesen: OTTO HOMBURGER, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften*, Bern 1962, S. 136–158.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Aufnahmen des Verfassers, mit freundlicher Erlaubnis der Burgerbibliothek Bern.