

# Das "Melker Konvolut" der Public Library, New York

Autor(en): **Schmid, Gerhard**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168766>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das «Melker Konvolut» der Public Library, New York

von GERHARD SCHMIDT

Es war Otto Pächt, der mich vor etwa 25 Jahren brieflich auf das Ms.16 der New Yorker Public Library aufmerksam machte; es handle sich, so schrieb er mir damals, um «ein Konvolut von Blättern aus verschiedenen Melker Codices des 14. und 15. Jahrhunderts», dessen umfänglichster Teil «in der Nachfolge des Graduales von Katharinenthal sehr üppig, aber etwas derb» dekoriert sei. Bereits 1963 konnte ich durch einen knappen Vermerk in einer einschlägigen Publikation auf diese Handschrift hinweisen<sup>1</sup>, doch ist sie in ihrer Bedeutung für die Geschichte der österreichischen Buchmalerei bis heute nicht ausreichend gewürdigt worden. Der vorliegende Beitrag will nun versuchen, dies nachzuholen. Und wenn er Gastrecht in einer Festgabe für Ellen

J. Beer beansprucht, darf er sich auf die oben zitierten Worte Otto Pächts berufen: Gerade der älteste, um 1340 entstandene Teil des «Melker Konvoluts» verrät in manchen Zügen seine schweizerisch-hochrheinische Inspiration.

Ms.16 besteht aus bloss 22 Blättern (im Format von 44×33 cm), die jedoch aus nicht weniger als drei verschiedenen Codices stammen. Diese waren sämtlich für den Gebrauch der Melker Benediktiner bestimmt, ja das Konvolut selbst muss noch in Melk seine heutige Gestalt erhalten haben, da es auf den foll. 1<sup>r</sup> und 22<sup>v</sup> – also auf seiner ersten und letzten Seite – den Melker Bibliotheksstempel des 19. Jahrhunderts trägt.<sup>2</sup>

Die foll. 1–7 gehörten zu einem *Chorpsalter*, der auf fol. 1<sup>r</sup> ausdrücklich als «Psalterium secundum modum monasterii Mellicensis» bezeichnet wird. Jedes der sieben Blätter trägt eine auf Goldgrund stehende Deckfarbeninitiale zu einem der Hauptpsalmen. Die Buchstabenkörper sind mit ornamentalem Blattwerk gefüllt; die von ihnen ausgehenden kurzen Ranken sind frühen Arbeiten des Wiener «Lehrbüchermeisters» stilverwandt und legen eine Datierung gegen 1460 nahe.<sup>3</sup> Figürliche Zierelemente fehlen, doch ist in jede Initialie ein Querband mit der Bezeichnung eines der neun Engelchöre in Goldschrift eingefügt.<sup>4</sup>

Es folgen – foll. 8–11 – vier Blätter aus einem Melker *Missale* der Zeit um 1425, deren malerischer Schmuck der Spätphase des Schönen Stils angehört und vor kurzem dem (Salzburger?) «Meister des Palocs-Breviers» zugeschrieben werden konnte<sup>5</sup>; sie weisen ausser der modernen Foliierung noch eine ältere in roter Schrift auf. Fol. 8<sup>r</sup> (alt III<sup>r</sup>) zeigt in der Initialie P(uer) zum Weihnachtsoffizium die das Kind anbetende Maria und in der Rankenantenne das Melker Stiftswappen. Fol. 9<sup>r</sup> (alt LVII<sup>r</sup>) bringt eine kleine Initialie L(etabitur) zum Introitus des Koloman-Festes; in ihr erscheint die Halbfigur dieses Pilger-Märtyrers, der in Melk begraben wurde und dort besondere Verehrung geniesst. Fol. 10<sup>v</sup> (alt XLIII<sup>v</sup>) ist lediglich mit einer unfigürlichen Initialie R(esurrexi) zum Oster-Introitus verziert, und fol. 11<sup>r</sup> (das keine alte Blattzählung aufweist) bringt eine hübsche, etwa ein Sechstel des Schriftspiegels einnehmende Kreuzigungsminiatur zum Canon missae (Abb. 1); die folgende Textzeile lässt erkennen, dass hier das Kreuz selbst als Teigitur-Initialie fungiert.

Den letzten, umfangreichsten und kunsthistorisch interessantesten Teil des Konvoluts (foll. 12–22) bilden jene elf Blätter eines *Graduale*, von denen hier vor allem die Rede

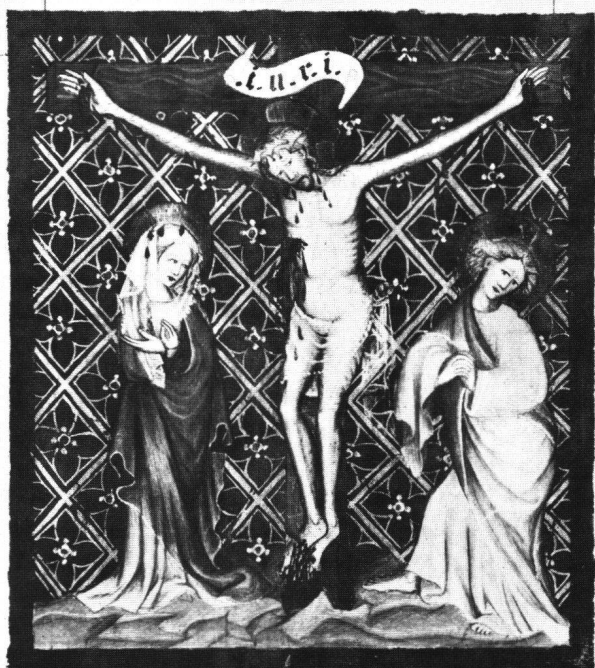


Abb. 1 New York, Public Library, Ms. 16, fol. 11<sup>r</sup>: Blatt aus einem Melker Missale, von etwa 1425. Kreuzigungsminiatur zum Canon missae.

sein soll. Dass auch dieses Chorbuch für Melk bestimmt war, darf mit Sicherheit angenommen werden: In zwei Initialbildern sind kleine betende Benediktinermönche enthalten, und die beiden Patrone des Melker Konvents, die Hll. Petrus und Paulus, sind mehrfach durch ihre überdeutlich wiedergegebenen Attribute hervorgehoben. Wie die des oben beschriebenen Missale-Fragments tragen auch die Blätter des Graduale neben der modernen Foliierung noch eine ältere, wohl ursprüngliche, deren römische Zahlen mit roter Farbe in die Mitte des oberen Blattrandes geschrieben wurden. Im folgenden stellen wir die Blätter in ihrer alten, liturgisch korrekten Reihenfolge vor, da ihre gegenwärtige Anordnung eine höchst willkürliche ist.

Fol. I<sup>r</sup> (neu 22<sup>r</sup>) bringt zum ersten Advent die Initiale A (d te levavi) mit zwei voneinander unabhängigen Darstellungen (Abb. 2): oben die übliche Wortillustration zum 24. Psalm (David, der sein Seelenfigürchen der segnenden Gotteserscheinung entgegenhält) und unten den hl. Gregor am Schreibpult, den die Taube des Hl. Geistes inspiriert, während ihn ein rechts vom Pult kniender Mönch um seine Fürbitte anfleht.<sup>6</sup> Fol. XII<sup>r</sup> (neu 19<sup>r</sup>) leitet den Weihnachtstroitus mit einer Initiale P(uer) ein, deren Bauch eine sehr verkürzte Darstellung der Geburt Christi enthält (Abb. 13): Ausser dem in der Krippe liegenden Kind sind nur Ochs und Esel sowie ein Hirte mit zwei Schafen wiedergegeben.

Bereits zum Osterfestkreis gehören die nächsten Blätter. Fol. LXVII<sup>v</sup> (neu 20<sup>v</sup>) zum Palmsonntag zeigt in einem nur zwei Zeilen hohen D den auf der Eselin reitenden Heiland sowie zwei winzige Figürchen, die Zweige abbrechen bzw.

vor Christus ausbreiten.<sup>7</sup> Erheblich grösser ist die Initiale R zum Osterfest auf fol. LXXXV<sup>r</sup> (neu 18<sup>r</sup>); die obere Hälfte des Buchstabens enthält die Auferstehung, die untere zeigt die drei Marien am leeren Grab im Gespräch mit dem Engel<sup>8</sup> (Abb. 11).

Fol. LXXXVIII<sup>r</sup> (neu 16<sup>r</sup>) und fol. LXXXIX<sup>v</sup> (neu 15<sup>v</sup>) bringen die Initialen V zu Himmelfahrt bzw. T zur Kirchweih. Sie sind von anderer Hand als die übrigen und können ihres dilettantischen Charakters und ihrer sorglosen technischen Ausführung wegen vernachlässigt werden. Hingegen verdient fol. CVI<sup>r</sup> (neu 12<sup>r</sup>) wieder besondere Aufmerksamkeit, da hier eine besonders grosse Miniatur die Texte zum Dreifaltigkeitsfest einleitet (Abb. 5). Auf einem quadratischen, mit Blattgold grundierten und teilweise von Rankenwerk in Deckfarbenmalerei bedecktem Feld steht nicht nur – rechts oben – die kleine Initiale B(enedicta sit) des Introitus, sondern erscheint auch eine höchst eigenwillige Trinitätsdarstellung: Zwei ineinander gehängte Ringe bilden durch ihre Überschneidung drei Bildfelder (zwei sichelförmige und ein ovales), deren jedes eine der drei göttlichen Personen beherbergt – das linke den thronenden und segnenden Vater, das mittlere den gekreuzigten Sohn und das rechte den Hl. Geist des Pfingstwunders.

Die vier restlichen Blätter unseres Gradualefragments beziehen sich auf das Proprium de Sanctis, bzw. das Commune Sanctorum. Fol. CXLII<sup>r</sup> (neu 14<sup>r</sup>) bringt die Initiale O(s iusti) zum Fest des hl. Benedikt (Abb. 7): In einer Aedikula steht Benedikt, von einem massstäblich viel kleineren Mönch angebetet; seinen Blick hat er nach oben gerichtet, wo – ober- und ausserhalb des Gebäudes – das Totenlager seiner Schwester, der hl. Scholastika, zu sehen ist, deren Seele in Gestalt einer Taube himmelwärts fliegt. Auf fol. CLIII<sup>v</sup> (neu 13<sup>v</sup>) folgt das grosse N (unc scio) zum Fest der Apostelfürsten. In den drei Etagen des leider schlecht erhaltenen Initialbildes sind allerdings nur Petrus-Szenen dargestellt: unten wird Petrus aus dem Kerker befreit, in der Mitte vertraut ihm Christus die Kirche an, die durch eine Gruppe von Gläubigen verschiedenen Standes repräsentiert wird, und zuoberst empfängt er von Christus den Schlüssel als Zeichen der Binde- und Lösegewalt. Die zuletzt genannte Darstellung ist dem ikonographischen Muster der Krönung Mariae angenähert.

Etwas rätselhaft ist mir fol. CLVII<sup>v</sup> (neu 21<sup>v</sup>), dessen Initialbild das Gastmahl des Simon und die Reue der Maria von Magdala darstellt (Abb. 9). Da es ursprünglich im knappen Abstand von nur vier Blättern auf Peter und Paul (29. Juni) folgte, muss es sich hier um die Initialen zum Fest der hl. Maria Magdalena (22. Juli) handeln. Der Text allerdings entspricht dem des Introitus zum Allerheiligenfest: «Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore *Sanctorum omnium*: de quorum solemnitate gaudent Angeli et collaudant Filium Dei». Sieben Blätter (alter Zählung) später, auf fol. CLXIII<sup>v</sup> (neu 17<sup>v</sup>) folgt das Fest Mariae Himmelfahrt (15. August), in dessen Initiale – wie zu erwarten – der Tod der Muttergottes dargestellt ist (Abb. 12). Die Anordnung Christi (der die Seele Mariens im Arm hält) und der Apostel entspricht der ikonographischen



Abb. 2 New York, Public Library, Ms. 16, fol. 22<sup>r</sup>: Blatt aus einem Melker Graduale, von etwa 1340. Initiale A zum ersten Advent.



Abb. 3 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Graduale von St. Katharinenthal, LM 26117, fol. 119: Initiale V zu Christi Himmelfahrt. Konstanz, gegen 1310.

Norm; ungewöhnlich sind hingegen das auf hohen, stützenartigen Beinen stehende Bett sowie die zwei klagenden Frauen, die – nebst zwei Kerzen – darunter Platz gefunden haben. Diese Lösung dürfte nicht nur durch das schlanke Format des Bildfeldes angeregt worden sein, das der Illuminator auszufüllen trachtete, sondern scheint konkrete ikonographische Vorbilder zu verarbeiten: Weibliche Assistenzfiguren vor dem Sterbelager Mariae sind ja vereinzelt auch in der zeitgenössischen Tafelmalerei belegt<sup>9</sup>, und die kauernde Haltung sowie die Klagegesten der beiden Frauen lassen an ähnlich konzipierte «pleurants» (wie jene auf dem Tumbengrab der Blanka von Valois in der Wiener Minoritenkirche<sup>10</sup>) denken.

Natürlich ist es mehr als ungewiss, ob sich unser Illuminator gerade an diesem, noch dazu rund dreissig Jahre älteren Denkmal der Grabplastik inspirierte; sicher aber hat er bei der gleichzeitigen Wiener Malerei Anleihen stilistischer und motivlicher Natur gemacht. Das luftige Gebäude, in dem das Gastmahl des Simon stattfindet (Abb. 9), besteht aus vier schlanken Stützen, die ein ziegelgedecktes Satteldach tragen; schräg in das Bild gestellt, schafft es eine zunächst überzeugende Raumillusion, die freilich durch die bildparallele Anordnung des Tisches sowie durch die unlogische Überschneidung der vordersten Stütze durch die kniende Büsserin wieder halbwegs aufgehoben wird. Dennoch kann über die Herkunft dieses Versatzstückes kein Zweifel bestehen: Letzten Endes ist es von jener Stallarchitektur abzuleiten, die Giotto schon zu Anfang des Jahrhun-

derts in die Geburts- und die Epiphanieszene seiner Paduaner Freskenfolge eingeführt hatte.<sup>11</sup> Dieser Typus ist, wenn ich recht sehe, in Mitteleuropa zuerst gerade von österreichischen Malern aufgegriffen worden, wofür das um 1335/40 – und höchst wahrscheinlich in Wien – entstandene Geburtstafelchen der Berliner Museen das anschaulichste Beispiel liefert.<sup>12</sup> Eine Variante, die dem Gebäude unserer Melker Miniatur noch näher kommt, überdacht den «fons signatus» einer österreichischen Heilsspiegel-Handschrift, die 1336 datiert ist<sup>13</sup> (Abb. 8): Auch dieses Brunnenhäuschen präsentiert sich vorwiegend von der Giebelseite, und sein Dach weist sowohl Ziegeldeckung als auch jene zwei kugeligen Firstknäufe auf, die das Haus Simons in unserem Graduale zieren. (Dass die Bedachung des «versiegelten Brunnens» in der Handschrift von 1336 eine spezifische, offenbar auf Österreich beschränkte Version repräsentiert, lehrt der Vergleich mit zeitgenössischen Heilsspiegel-Exemplaren aus anderen Kunstlandschaften.)<sup>14</sup>

Der Figurenstil des Melker Graduale verweist uns ebenfalls in erster Linie auf die Malerei im Wiener Raum. Überzeugende Analogien finden sich in dem Klosterneuburger Passionsaltar von ca. 1335<sup>15</sup>, dessen Beweinungsszene wir der New Yorker Trinitäts-Miniatur gegenüberstellen (Abb. 5 und 6). In beiden Bildern agieren die Figuren ähnlich verhalten, sind in relativ seichten Schichten hintereinander gestaffelt und präsentieren dem Betrachter ausgeprägte «Schauseiten», an denen das unruhige, durch kräftige Hell-Dunkel-Kontraste gleichsam aufgewühlte Faltenrelief besonders ins Auge springt. Die weissen Gewandsäume umspielen die Beinpartien sitzender Personen in weitgehend autonomen, durch Haltung und Anatomie der Figuren nicht gerechtfertigten Windungen, und ein noch überraschenderes Eigenleben entfalten die auf dem Boden aufschleifenden Gewandzipfel, die in extremen Fällen die



Abb. 4 Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 2 (Bibel), fol. 254r: Initiale L des Prologs zu Sapientia. Klosterneuburg, um 1310/12.



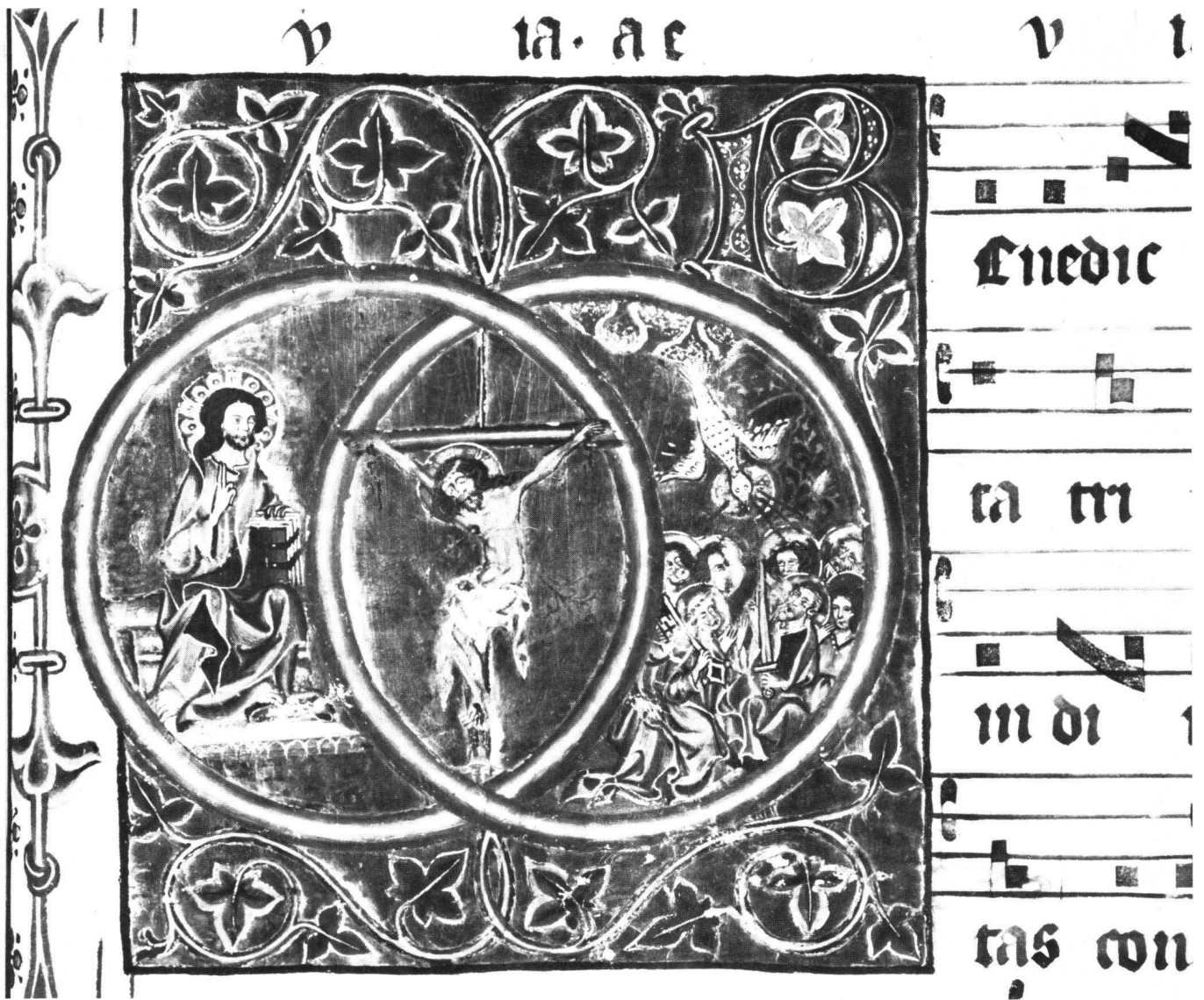


Abb. 5 Graduale wie Abb. 2, fol. 12r: Miniatur und Initiale zu Trinitatis.

Assoziation mit tastenden Elefantenrüsseln hervorgerufen. Vergleicht man stehende Gestalten aus unseren Miniaturen mit solchen der Altartafel<sup>16</sup>, zeigen sich ebenfalls markante Übereinstimmungen – vor allem hinsichtlich der kräftig ausgebildeten und fast waagrecht vorspringenden Schlüssel-falten an gerafften Gewändern.

Die figürlichen Darstellungen in unserem Melker Graduale schliessen also zwanglos an jene Richtung der Wiener (und der von Wien beeinflussten donauländischen) Malerei der späteren dreissiger Jahre an, die durch den Klosterneuburger Passionsaltar und verwandte Werke der Handschriftenillumination repräsentiert wird.<sup>17</sup> In diesem Kontext verdienen sie, trotz ihrer nur mittelmässigen Qualität, ein gewisses Interesse, belegen sie doch das um 1340 schon allgemein gewordene Bemühen um eine anschauliche Wiedergabe der innerbildlichen Raumrelationen. Perspektivische Versatzstücke wie das Haus des Simon, die Klausur

des hl. Benedikt oder der Sarkophag Christi (Abb. 7, 9, 11) werden mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in die Szenen eingeführt und recht geläufig dargestellt. Allzu riskanten Überschneidungen geht der Illuminator freilich noch aus dem Wege; das zeigt sein Marientod (Abb. 12), wo das «Hintereinander» der drei Tiefenschichten teilweise nur durch ein «Übereinander» sinnfällig gemacht wird. In seiner Dreifaltigkeitsminiatur (Abb. 5) hingegen (die ja, dank ihrer eigenwilligen Konzeption, gar keinen homogenen Bildraum besitzt) gelingt es ihm mittels der Verschränkung der beiden plastisch modellierten Ringe, die er zudem noch vom Kreuzbalken partiell überschneiden lässt, im Betrachter eine quasi «abstrakte» und doch intensive Raumempfindung wachzurufen.

Über die um 1340 in Österreich wirksamen, oft sehr heterogenen und sich dennoch zu den überraschendsten Synthesen verbindenden Stilkomponenten gewinnen wir

freilich erst dann wirklich Aufschluss, wenn wir nicht nur die Initialminiaturen der Melker Gradualblätter, sondern ihr Dekorationssystem als Ganzes betrachten und den Quellen der hier eingesetzten Ornamente nachgehen. Als besonders aufschlussreich erweist sich das Blatt mit dem Introitus zum Weihnachtsfest (Abb. 13), dessen Randleisten auf dreierlei Weise gestaltet sind.

Der waagrechte Stab oben, der gelegentlich durch einen Knoten oder eine Reihe kleiner Kügelchen unterbrochen, manchmal auch vom tatzenartigen Ende eines seiner gezahnten Blätter umfangen wird, läuft schliesslich in eine ungewöhnlich schlanke Halbpalmette aus, deren längliche Form und zackiger Rand an eine Säge erinnern. Es ist dies jener Randleistentypus, der einerseits auf unseren Gradualblättern am häufigsten verwendet wird (vgl. Abb. 2 und 12) und dessen Herkunft sich andererseits am sichersten bestimmen lässt: Zweifellos stellt er eine direkte Weiterentwicklung jener italianisierenden Ranken dar, die schon um 1310 durch die Illuminatoren der grossen Klosterneuburger Bibel in Niederösterreich eingeführt worden waren<sup>18</sup> (Abb. 4).

Aus derselben Quelle ist auch die senkrechte Leiste des linken Seitenrandes abzuleiten, obgleich sie einen viel üppigeren Gesamteindruck vermittelt. Ihren Kern bildet



Abb. 7 Graduale wie Abb. 2, fol. 14r: Initiale O zum Fest des hl. Benedikt.

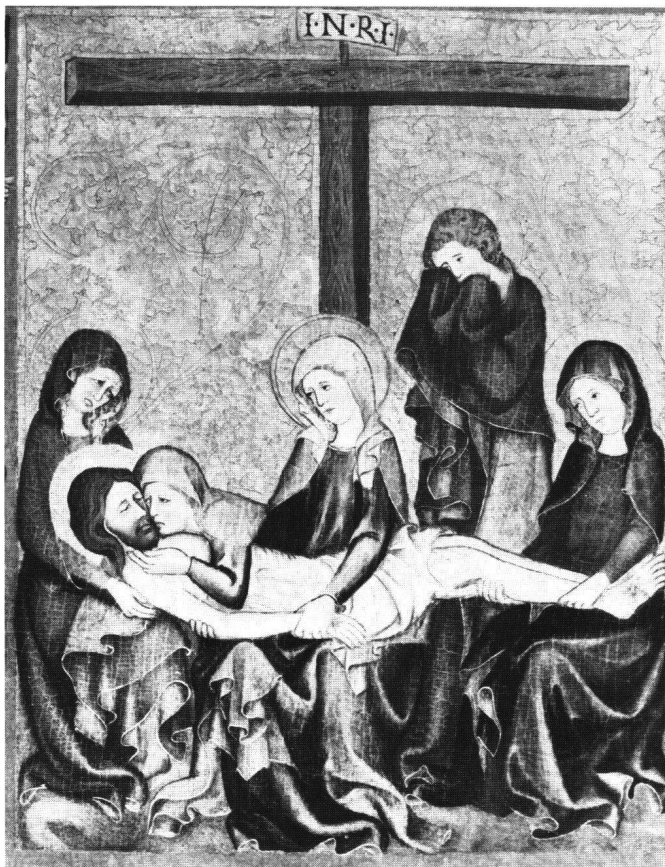


Abb. 6 Klosterneuburg, Stiftsgalerie, Passionsaltar: Beweinung Christi. Wien, um 1335/40.



Abb. 8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s.n. 2612 (Heilsspiegel), fol. 6r: Fons signatus. Österreichisch, 1336.

derselbe dünne Stab, doch wird er nun von Rankenwerk, das aus der Initiale P hervorgeht, mehrfach umschlungen. Wo sich diese Ranken spiralförmig einrollen, sind sie mit Halbpalmetten besetzt und von Goldgrund hinterfangen; so wirken sie kostbarer, aber auch saftiger und vitaler, als der karge, gleichsam erstarrte Stengel, der die obere Randleiste bildet. Dabei darf man freilich nicht übersehen, dass auch die goldgrundierte Rankenspirale in ganz ähnlicher Ausprägung vereinzelt schon in der Klosterneuburger Bibel vorgekommen war (vgl. Abb. 4 rechts oben).

Aus dem italianisierenden Formengut dieser älteren Handschrift stammt noch ein auffälliges Ziermotiv unseres Melker Blattes – nämlich der dicke Knoten, der sich um den Schaft der P-Initiale schlingt (vgl. Abb. 4 und 13). Allerdings setzt sich diese wie auch die übrigen Melker Initialen – anders als die der Klosterneuburger Bibel, bzw. deren bolognesische Prototypen – nicht aus plastisch modellier-

ten, grosso modo zylindrischen Schäften zusammen, sondern sie präsentieren sich als zweidimensionale Gebilde, die ihren goldgrundierten Feldern flach aufliegen.<sup>19</sup> Wenn man von dem G des fol. 21<sup>v</sup> absieht, das ausnahmsweise aus zwei relativ körperhaften Drachen besteht (Abb. 9), handelt es sich durchwegs um eine Abwandlung der romanischen «Spaltleisten-Initiale»: Dünne, biegsame Rundstäbe, die den Umriss des Buchstabens festlegen, fungieren zugleich als Rahmenwerk, in das eine von weissem Filigran übersponnene Farbfläche eingespannt erscheint (vgl. – ausser Abb. 13 – auch Abb. 7, 11, 12).

Nun ist zwar die Spaltleisten-Initiale in Österreich stellenweise bis ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts weitergepflegt und schrittweise in gotische Formen übersetzt worden – ein Prozess, der sich etwa an dem dicht erhaltenen St. Florianer Handschriftenbestand der Übergangszeit kontinuierlich verfolgen lässt.<sup>20</sup> Die Melker Specimina jedoch



Abb. 9 Graduale wie Abb. 2, fol. 21<sup>v</sup>: Initiale G zum Fest der hl. Maria Magdalena.



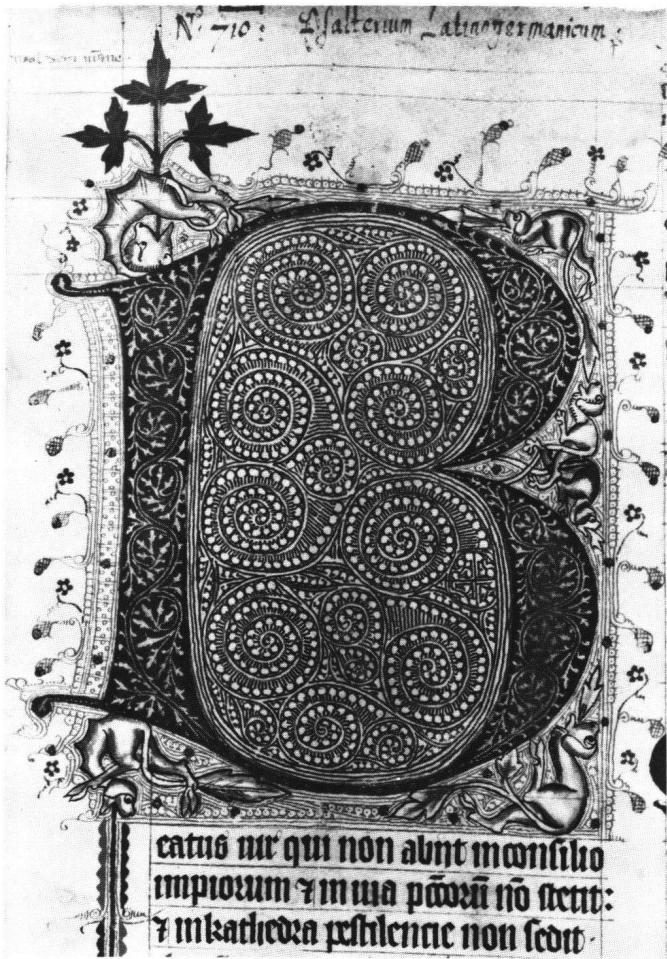


Abb. 10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2767 (lateinisch-deutscher Psalter), fol. 1r: Initiale B zum 1. Psalm. Österreichisch, um 1325.

knüpfen nicht an diese bodenständige Entwicklung an; die ihnen am genauesten entsprechenden Vorbilder finden sich vielmehr im Bodenseegebiet. Hier ist vor allem auf die Einzelminiaturen aus zwei Zisterzienser-Antiphonarien hinzuweisen, in denen die spezifische Struktur unserer Buchstaben schon um 1320 im wesentlichen ausgebildet erscheint<sup>21</sup>; eine zugehörige Marienod-Initiale in Schweizer Privatbesitz etwa<sup>22</sup> spannt zwischen «Spaltleisten» ebenfalls farbige Flächen aus, die von einem nahezu identischen Rankenmuster – allerdings in dunkler Zeichnung – bedeckt werden. Die rasche Übernahme dieses Filigranornaments – nun schon weiss auf farbigem Grund – durch die österreichische Buchmalerei belegt eine lateinisch-deutsche Psalterhandschrift<sup>23</sup>, die vermutlich noch aus den zwanziger Jahren stammt (Abb. 10).

Der zentrale Rankenstab auf dem linken Rand des fol. 19r (Abb. 13) dient an seinem unteren Ende einem hundeköpfigen Drachen als Kletterstange. Grotteske Tiere dieser Art kennt die Klosterneuburger Bibel noch nicht; tatsächlich werden sie in Österreich erst ab den zwanziger Jahren heimisch, wobei sie normalerweise nur in den Buchstaben-

körpern grösserer Fleuronné-Initialen als Schaftornamente auftreten<sup>24</sup>; nur ausnahmsweise treiben sie – wie in unserer Abb. 10 – auf den Fleuronné-Teppichen selbst ihr Wesen. Auch sie haben ihren Ursprung am Hochrhein, wo sie schon von etwa 1310 an in der Handschriftengruppe um die Engelberger «Bibly» nachzuweisen sind.<sup>25</sup> Nur im Graduale von St. Katharinenthal kommen sie manchmal auch in Deckfarbenbuchstaben vor (Abb. 3), und dasselbe gilt nun bemerkenswerterweise auch für unser Melker Fragment, wo das grosse A des fol. 22r nicht weniger als sechs dieser grotesken Drachen beherbergt (Abb. 2). Die sehr charakteristische Spezies unserer Abb. 13 hingegen – ein hundeköpfiger Drache mit weichen Schlappohren – begegnet uns am Hochrhein nur höchst selten<sup>26</sup>; um so grösserer Beliebtheit scheinen sich diese «Hündchendrachen», denen oft auch ein kurzgestieltes Blatt aus dem Maul spriesst, in Österreich erfreut zu haben.<sup>27</sup>

Noch ein weiteres Schmuckmotiv unseres Melker Graduale dürfte oberrheinischer Herkunft gewesen sein: die vier- oder fünfblättrige Rosette, die im Aussengrund mancher Initialen als Füllmotiv für grössere Leerflächen fungiert (Abb. 9, 12). Obwohl sie normalerweise nur in Verbindung mit Fleuronné-Dekor vorkommt, wird diese Rosette bereits im Graduale von St. Katharinenthal auch bei Deckfarbenbuchstaben als Zwickelfüllung eingesetzt (Abb. 3). Ihre ganz analoge Verwendung in Melk dürfte demnach an diese ältere Tradition der oberrheinischen Buchmalerei angeknüpft haben; ihre ebenfalls schon früh erfolgte Übernahme durch die Illuminatoren der Klosterneuburger Bibel (Abb. 4) scheidet hingegen als vermittelnde Zwischenstufe



Abb. 11 Graduale wie Abb. 2, fol. 18r: Initiale R zum Osterfest.



aus, weil die Rosetten dort wohl fallweise in das Rankenwerk, nie aber in die Zwickel der Aussengründe eingebettet werden.

Schliesslich ist ein letztes Merkmal unserer Melker Handschrift zu erwähnen: die blütenartig angeordneten Gruppen von je vier Goldpunkten, die die meisten Marginalranken in lockerer Folge begleiten (Abb. 13). Goldpunkte treten in italienischen, namentlich bolognesischen Handschriften aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts regelmässig auf – allerdings stets nur als einzelne, ziemlich willkürlich verteilte «Tropfen», die nie zu ornamentalen Komplexen verbunden werden. Nach Österreich wurde dieses Motiv von jenen oberitalienischen Buchmalern eingeführt, die um 1320/25 in St. Florian arbeiteten<sup>28</sup>; sie



Abb. 12 Graduale wie Abb. 2, fol. 17<sup>v</sup>: Initiale V zu Maria Himmelfahrt.

waren es auch, die als erste je zwei oder drei der Goldpunkte durch schwarze Striche miteinander verbanden und bouquetartig bündelten. Die noch regelmässiger, noch stärker ornamentalisierte Gruppierung dieser Punkte im Melker Graduale stellt offenbar eine Weiterentwicklung jener St. Florianer Neuerung dar und weist uns zugleich darauf hin, dass sich keineswegs *alle* Italianismen im Dekor unserer Blätter von der Klosterneuburger Bibel herleiten.<sup>29</sup> Der «Bildungshorizont» der für Melk tätigen Illuminatoren war offenbar erstaunlich weit gespannt.

Nicht alle Bestandteile des ebenso aufwendigen wie eklektischen Dekorationsystems, das uns auf den foll. 12–22 des Ms. 16 entgegentritt, lassen sich hinsichtlich ihrer Herkunft so präzise bestimmen wie die bisher besprochenen. Manche Motive – wie zum Beispiel die Hasenjagd, die in der unteren Randleiste unserer Abb. 13 stattfindet – gehörten zum Gemeingut gotischer Buchmaler und waren spätestens seit der Wende des 13. Jahrhunderts in ganz

Europa verbreitet.<sup>30</sup> Andere wieder – wie der aus Drachen komponierte Buchstabenkörper in Abb. 9 – bezeugen das lange Nachleben altertümlicher Formgedanken, die noch dem 13. Jahrhundert angehörten; ihre Verbreitung war aber eine so allgemeine, dass sich für ihr «revival» in dem Melker Graduale weder eine bestimmte Quelle noch ein plausibler Grund anführen lassen.

Fassen wir zusammen, was wir aus den Gradualblättern des «Melker Konvoluts» über die Buchmalerei in einem klösterlichen Zentrum Niederösterreichs um 1340 erfahren:

1. Der *Figurenstil* orientiert sich an einer bestimmten Richtung der gleichzeitigen Wiener Malerei, als deren wichtigstes Denkmal uns der Klosterneuburger Passionsaltar erhalten ist. Ob und in welchem Umfang hier auch noch oberrheinisches Formengut mitspricht, lässt sich anhand des spärlich erhaltenen Vergleichsmaterials nicht mehr entscheiden.<sup>31</sup> So erlauben wohl auch vereinzelt Anklänge an die «Bieler Tafeln» des Schweizerischen Landesmuseums, die man in einigen der Melker Miniaturen wahrzunehmen meint, diesbezüglich keine verbindlichen Schlüsse.<sup>32</sup>

2. Der *Bildraum* wird zwar gelegentlich mit Hilfe perspektivisch gestalteter Versatzstücke erweitert (Abb. 9, 11), nie aber – wie zum Beispiel in dem Berliner Geburtstafelchen<sup>33</sup> – als ein in sich kohärenter Ausschnitt aus einem imaginären Raumkontinuum begriffen. Deshalb spielt die Landschaft in unseren Miniaturen so gut wie keine Rolle, und selbst der in der gleichzeitigen Tafelmalerei fast schon obligate Bodenstreifen aus zerklüftetem Terrain wird nur ganz wenigen Szenen zugestanden.<sup>34</sup> In dieser Hinsicht war der Illuminator des Melker Graduale wohl durch sein Medium behindert: Das kleine Format und die unregelmässige, von der Buchstabenform bestimmte Begrenzung seiner Initialminiaturen erlaubten es ihm nicht, gemeinsam mit ihrem Figurenstil auch die relativ entwickelten Raumvorstellungen der Tafelmalerei zu übernehmen. Dass ihm deren Fundus an trecentesk inspirierten Architekturgebilden wenigstens nicht fremd war, hat er immerhin in dem einen oder anderen Fall zu demonstrieren vermocht.

3. Was schliesslich das *Dekorationsystem* betrifft, erweist es sich als eigenwillige Verbindung eines ursprünglich italienischen Randleistentypus (der jedoch schon um 1310 in Niederösterreich heimisch geworden war) mit Initialbuchstaben, deren Struktur und deren Schaftornamentik (gleich ob Filigranranken oder drachenartige Mischwesen) eine vorwiegend oberrheinische Inspiration bezeugen. Manchmal werden Einzelelemente dieser zwei heterogenen Formtraditionen zu originellen Neuschöpfungen kombiniert: so, wenn sich die charakteristischen Zierknoten des italienischen Rankentypus an den Initialen selbst festsetzen (Abb. 11) oder wenn ein «Hündchendrache» – oberrheinischer Rasse, aber schon aus österreichischer Zucht – an einem italienischen Rankenstamm emporstrebt (Abb. 13).

Nicht alle aus dem Bodenseegebiet importierten Zierelemente des Melker Graduale lassen sich auch in seiner grossen Schwesterhandschrift aus St. Katharinenthal nach-

es. Cō. **P** rulta filia syon lau da fi li a ihe ru sa lem  
 In die  
 nris do  
 mimi.  
 ette rex tuus ue nit sanctus et salua tor mundi.  
**P** v er na tus est no bis et fi li us da  
 tus est nobis cuius impe rium su  
 per humerum e ius et uoca bitur nomen e ius mag  
 ni consi li i an ge lus. p. Laytate domino canti  
 cum nouum quia mirabi lia fe cit. Ev ov ae. Gx. **Q**  
 derunt om nes fines ter re saluta re de i  
 nostri iubila te de o om nis terra

Abb. 13 Graduale wie Abb. 2, fol. 19r: Ganze Seite mit Initiale P zum Weihnachtsfest.

weisen. Überhaupt stammen sie weder alle aus ein und derselben Quelle noch wurden sie sämtlich im selben Zeitpunkt an die Donau übertragen: Manche von ihnen waren schon zu Anfang des Jahrhunderts von der österreichischen Buchmalerei assimiliert worden, andere dann im Lauf der folgenden Jahrzehnte. In unseren, erst gegen 1340 illuminierten Fragmenten weist denn im Grunde auch nichts mehr auf rezente, geschweige denn auf direkte

Kontakte mit dem Oberrhein hin; der nicht geringe Anteil des von dorthin abzuleitenden Formengutes an ihrem Schmuck wurde offenbar über ältere, schon bodenständige Zwischenstufen vermittelt. Um so berechteter gibt er Zeugnis von dem nachhaltigen Einfluss, den manche Errungenschaften der oberrheinischen Malerei während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf die österreichische Entwicklung ausgeübt haben.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> GERHARD SCHMIDT, *Die Buchmalerei*, in: *Die Gotik in Niederösterreich*, hrsg. von FRITZ DWORSCHAK UND HARRY KÜHNEL, Wien 1963, S.93–114; zur Melker Handschrift vgl. S. 102, Nr. 52.
- <sup>2</sup> Auch seinen schlichten Einband dürfte das Konvolut noch in Melk erhalten haben, als man es dort – wohl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – aus den schmuckreichsten Blättern alter Codices zusammenstellte. Was mit dem Rest dieser Handschriften geschah, ist unklar. Im günstigsten Fall müssten sie sich noch in der Stiftsbibliothek selbst identifizieren lassen, doch sind deren Bestände von kunsthistorischer Seite bisher nicht systematisch untersucht worden.
- <sup>3</sup> Zum Lehrbüchermeister vgl. KURT HOLTER, *Die Wiener Buchmalerei*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien*, Bd. II: Gotik, herausgegeben von RICHARD K. DONIN, Wien 1955, S. 225f.; HEINRICH FICHTENAU, *Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift*, Hamburg 1961; GERHARD SCHMIDT, *Buchmalerei*, in: *Gotik in Österreich*, Katalog der Ausstellung in Krems 1967, S. 173ff.
- <sup>4</sup> Und zwar in aufsteigender Ordnung: Ps.1 = Angeli, Ps. 26 = Archangeli usw. bis Ps. 109 = Seraphim. – Andere Beispiele für eine solche Verbindung von Psalterinitialen und Engelchören sind mir nicht bekannt.
- <sup>5</sup> Vgl. ALOIS HAIDINGER, *Studien zur Buchmalerei in Klosterneuburg und Wien vom späten 14. Jahrhundert bis um 1450*. Ungedruckte Diss., Wien 1980, S. 147f. – Georg Palocs war 1423–1439 Erzbischof von Gran; sein Brevier befindet sich heute in der Salzburger Studienbibliothek (Cod. M. II 11). Derselbe Illuminator hat noch ein weiteres Messbuch für Melk (Cod. 239 der Stiftsbibliothek) ausgestattet.
- <sup>6</sup> Auf dem Spruchband des Mönches: «Ora pro me sancte ... i, amen».
- <sup>7</sup> Dass Christus hier von rechts nach links reitet, gehört zu den mancherlei ikonographischen Anomalien, die sich an den Initialbildern dieses Graduale beobachten lassen.
- <sup>8</sup> Auf dem Spruchband des Engels: «Non est hic quem q...»
- <sup>9</sup> So in der Marien-Tafel aus Košátky (heute im Museum of Fine Arts in Boston); vgl. *Gotik in Böhmen*, hrsg. von KARL MARIA SWOBODA, München 1969, Taf. II.
- <sup>10</sup> Vgl. GERHARD SCHMIDT, *Das Grabmal der Blanche de France (†1305) bei den Wiener Minoriten*, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Festschrift für Hans Wentzel, Berlin 1975, S. 181ff., Abb. 1.
- <sup>11</sup> Zu der Frage, inwieweit Giotto's Architekturen ihrerseits von nordeuropäischen Vorbildern inspiriert gewesen sein könnten, vgl. GERHARD SCHMIDT, *Giotto und die gotische Skulptur*, in: *Römische historische Mitteilungen* 21, 1979, S. 127–144.
- <sup>12</sup> Reproduziert bei ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. I, München-Berlin 1934, Abb. 151, und bei GABRIELA FRITZSCHE, *Die Entwicklung des «neuen Realismus» in der Wiener Malerei 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts* (Dissertationen zur Kunstgeschichte 18), Wien-Köln-Graz 1983, Abb. 74; hier (s. 97ff.) auch die Begründung für den relativ frühen zeitlichen Ansatz. – Schon zu Beginn der zwanziger Jahre war eine Variante dieser «giottesken» Stallarchitektur von einem

- bolognesischen Illuminator in das St. Florianer Missale cod. III, 204 eingeführt worden (vgl. GERHARD SCHMIDT, *Die Malerschule von St. Florian*, Graz-Köln 1962, Taf. 9a), doch scheint diese erste Übertragung des fraglichen Motivs ohne lokale Folgen geblieben zu sein; der Maler des Berliner Tafelchens muss jedenfalls wieder unmittelbar auf Giotto's Fresko zurückgegriffen haben, aus dem er ja noch eine Reihe anderer Bildelemente übernahm. – Hingegen taucht die bolognesische Version des cod. III, 204 – überraschenderweise – in der böhmischen Malerei der Jahrhundertmitte neuerlich auf: Der Geburtsstall des Hohenfurter Zyklus (*Gotik in Böhmen* [vgl. Anm. 9], Taf. I) stimmt in kennzeichnenden Einzelheiten – strohgedecktes Dach, gabelförmige Verstrebung des Giebels, Fehlen der Streben unter den Bundbalken der Langseiten – mit der St. Florianer Miniatur überein.
- <sup>13</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod.s.n. 2612; zu dieser Handschrift siehe G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), S. 87f., 150 ff.
- <sup>14</sup> So wird, beispielshalber, der «fons signatus» auf fol. 9r des Heilsspiegels von ca. 1335/40 aus dem seeschwäbischen Weissenau (heute cod. 243 der Stiftsbibliothek Kremsmünster) ganz anders – nämlich turmartig – dargestellt. Vgl. die Faksimile-Ausgabe dieser Handschrift: *Speculum humanae salvationis* (Codices selecti XXXII), Graz 1972.
- <sup>15</sup> Am ausführlichsten besprochen bei G. FRITZSCHE (vgl. Anm. 12), S. 86ff., Abb. 67, 68.
- <sup>16</sup> So die Frauen am Grab Christi (Abb. 11) oder die Apostel des Marienbildes (Abb. 12) mit dem Judas der Gefangennahme und diversen Assistenzfiguren der Kreuzigung des Passionsaltars (G. FRITZSCHE [vgl. Anm. 12], Abb. 67).
- <sup>17</sup> Diesbezüglich wäre nicht nur auf den schon erwähnten Heilsspiegel zu verweisen, sondern auch auf eine christologische Bilderserie im Budapester Museum der Schönen Künste sowie – entfernter verwandt – auf den Evangelienkommentar der Stadtbibliothek Schaffhausen; Abbildungen bei G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), Fig. 69–73, 75, 78. – Hinzuweisen ist auch auf das mit dem Klosterneuburger Passionsaltar weitgehend übereinstimmende Kolorit der Melker Gradualminiaturen: Es dominieren stumpfes Laubgrün, kräftiges Kirschrot und Ultramarin (in mehreren Tonwerten), Zinnoberrot, Purpurrosa, Beige und trockenes Hellbraun. (Eine – leider rotstichige – Farbproduktion der Judaskuss-Szene des Altars findet sich in: *Die Zeit der frühen Habsburger*, Katalog der Ausstellung in Wiener Neustadt 12. Mai bis 28. Oktober 1979, Abb. 4.)
- <sup>18</sup> Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Codd. 2 und 3. – Zu dieser Handschrift und ihren Verwandten siehe GERHARD SCHMIDT, *Der Codex 650 A der Stiftsbibliothek und die Klosterneuburger Buchmalerei des frühen 14. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, NF 3, 1963, S. 181–193, sowie *Die Zeit der frühen Habsburger* (vgl. Anm. 17), S. 428ff.
- <sup>19</sup> Diese Buchstabenfelder werden in der Regel von Rankenwerk bedeckt, das mit einem mattgoldenen Pigment über das glänzende Blattgold gezeichnet wurde; gut auszumachen sind



- diese Muster auf unseren Abb. 5 und 12. – Der Ursprung dieser Ziertechnik liegt offenbar im Paris der Jahre um 1270; ein frühes Beispiel liefert das Martyrologium von Saint-Germain-des-Prés (Paris, Bibliothèque nationale, Ms.lat. 12834). Vgl. ELLEN J. BEER, *Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwigs des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschr. für Kunstgeschichte* 44, 1981, S. 62–91; zum Martyrologium besonders S. 81f., Abb. 6.
- <sup>20</sup> Beispiele bei G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), Abb. 80–95, Taf. 1, 5b, 8a, 16, 17, 39b, 42b und 44.
- <sup>21</sup> Publiziert von ELLEN J. BEER, *Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes*, in: *ZAK* 33, 1976, S. 250–267.
- <sup>22</sup> ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal*, in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal* (Kommentar zur Faksimile-Ausgabe), Luzern 1983, S. 221, Abb. 82.
- <sup>23</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2767; siehe auch G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), S. 178.
- <sup>24</sup> Frühe Beispiele in der 1322 datierten «Alexandreis» des Ulrich von Eschenbach (Basel, Universitätsbibliothek, Cod. E. II. 2), die vermutlich österreichischer Herkunft ist (G. SCHMIDT, *Malerschule* [vgl. Anm. 12], S. 178 und Abb. 104).
- <sup>25</sup> ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Basel 1959. – Zur Rezeption dieser Ornamentik in Österreich: G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), S. 173ff., und ANTONIA GRAF-KATZELE, *Die Fleuronée-Initiale in den Handschriften der Studienbibliothek in Linz*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1964, S. 5–31.
- <sup>26</sup> So im Innenmedaillon eines P auf fol. 4<sup>r</sup> des Zisterzienser-Graduale Cod. U.H.1 der Landesbibliothek Karlsruhe (E.J. BEER, *Beiträge* [vgl. Anm. 25], Abb. 31).
- <sup>27</sup> G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), Abb. 104, 106, 116; A. GRAF-KATZELE (vgl. Anm. 25), Abb. 7.
- <sup>28</sup> Siehe G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), S. 135ff., Taf. 9, 10, 50–55.
- <sup>29</sup> Die Maler der Klosterneuburger Bibel verwenden diese Goldpunkte noch nicht, wie denn der gesamte südliche Formenapparat ihrer Initialen und Randleisten auf bolognesischen Vorbildern fusst, die noch dem späten Duecento angehörten. – In Bologna selbst, sowie in den übrigen italienischen Schulen, kommt es auch im Laufe des 14. Jahrhunderts nie zu der für St. Florian (und Melk) kennzeichnenden Bündelung der Goldpunkte.
- <sup>30</sup> So auch am Oberrhein; siehe E.J. BEER, *Beiträge* (vgl. Anm. 25), Abb. 20. – Auffällig ist an der Version unseres Melker Fragments, dass Tiere und Jäger in eine *Wellenranke* eingebunden sind; insofern rekuriert man hier auf das noch vorgotische Kompositionsmuster des «rinceau animé», während in westlichen Handschriften stets ein mehr oder minder gerader Rankenschössling die (einheitliche) Bodenlinie für das Jagdgeschehen abgibt.
- <sup>31</sup> Eine Generation früher war der Einfluss des Oberrheins zweifellos massgeblich an der Durchsetzung eines gotischen Stilidioms in Österreich beteiligt gewesen: hierzu siehe G. SCHMIDT, *Malerschule* (vgl. Anm. 12), S. 126ff., sowie *Die Zeit der frühen Habsburger* (vgl. Anm. 17), S. 82ff., 408ff., 421ff.
- <sup>32</sup> Am auffälligsten ist die Ähnlichkeit einiger Profilköpfe: Vgl. den des bartlosen Apostels rechts aussen in unserer Abb. 12 mit dem des Johannes (?) im Bieler Marientod (G. SCHMIDT, *Malerschule*, Abb. 77). – Über die Bieler Tafeln zuletzt GABRIELLA FRITZSCHE, *Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich*, in: *ZAK* 38, 1981, S. 189–201.
- <sup>33</sup> Vgl. Anm. 12.
- <sup>34</sup> So dem «Ostermorgen» unserer Abb. 11; ferner dem Initialbild zum Palmsonntag und der Darstellung der Befreiung Petri aus dem Kerker.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 5, 7, 9, 11–13: Rare Books and Manuscripts Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations  
 Abb. 3: Schweizerisches Landesmuseum Zürich  
 Abb. 4, 8, 10: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien  
 Abb. 6: Foto Ritter, Wien