

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:	51 (1994)
Heft:	3: Fahnen vor 1500
Artikel:	"mit gold den guten sant Johannes da er sich naigte ufen unsers herren brste" : eine Christus-Johannes-Gruppe mit Malanweisung
Autor:	Kessler, Cordula M.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169417

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: 12.01.2026

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

«mit gold den guten sant Johannes da er sich
nägte ufen unsers herren brüste» –
Eine Christus-Johannes-Gruppe mit Malanweisung¹

von CORDULA M. KESSLER

Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre wurden die bedeutendsten Cimelien der oberrheinischen Buchkunst wie die St. Galler Weltchronik, der Codex Manesse und das Graduale von St. Katharinenthal anlässlich ihrer Faksimilierung interdisziplinär und gründlich bearbeitet.² Die illuminierten Handschriften aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die Vorläufer zu den genannten Manuskripten sowie die zeitgleichen Codices sind jedoch weit

weniger gut erforscht. Insbesondere sieben liturgische Handschriften, die seit spätestens 1905 in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom unter den Signaturen Cod. Vat. lat. 10769 bis 10775 aufbewahrt werden³ und auf die P. Ladner im Kommentarband zur Faksimileausgabe des Graduale von St. Katharinenthal aufmerksam gemacht hat⁴, sind bisher unerforscht geblieben. Im vierten Band der Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, das Kloster St. Ka-



Abb. 1 Christus-Johannes-Gruppe, Antiphonar, Cod. Vat. lat. 10771, fol. 188v. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Abb. 2 Christus-Johannes-Gruppe, Fragment. Privatbesitz, ehem. Basel, Sammlung Robert von Hirsch, jetzt Hamburg, Antiquariat Dr. J. Günther.

tharinenthal betreffend, veröffentlichte A. Knoepfli 1989 kurze Beschreibungen der Handschriften.⁵ Im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit habe ich dieser für die oberrheinische Buchmalerei um 1300 bedeutenden Handschriftengruppe eine Studie gewidmet.⁶

Im folgenden werden die zwei Miniaturen – Christus-Johannes-Gruppe und Jungenprobe (Abb. 1 u. 6) – erörtert, die das Fest Johannes des Evangelisten in der Antiphonahandschrift Vat. lat. 10771 der Vatikanischen Bibliothek illustrieren.



Abb. 3 Christus-Johannes-Gruppe, Graduale von St. Katharinenthal, LM 26117, fol. 161r. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, und Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau.

Das Thema der Christus-Johannes-Gruppe existiert in der Buchmalerei seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.⁷ Aus dem oberrheinischen Raum sind Beispiele seit dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts bekannt.⁸

Das zu besprechende römische Beispiel ist insofern interessant, als sein Bildgehalt durch die Darstellung der Jungenprobe erweitert wird und die Malanweisung die intendierte Bildaussage in schriftlicher Form verdeutlicht.⁹

Die Christus-Johannes-Gruppe: Ihre Bildmotive ...

Die Christus-Johannes-Gruppe ist in der V-Initiale als goldgrundige Miniatur gegeben. Die kräftigen Farben haben ihre ursprüngliche Leuchtkraft bewahrt. Die Haste der Unziale ist mit konturierten Halbpalmetten ausgefüllt, die mit Blattranken besetzte Rundung setzt mit einem Tierkopf sowie Blättchen an und läuft in zwei Weinblättern aus. Johannes und Christus sitzen nebeneinander auf einer Bank. Der jugendliche Christus mit Bart ist frontal und

majestätisch dargestellt. Ihn zeichnet der blaue Kreuznimbus aus. Das blonde, lockige Haar fällt ihm auf die Schultern. Bekleidet ist er mit einer violetten, langärmligen Tunika und einem rosa Mantel, der orangerot gefüttert ist. Die nackten Füsse sind leicht nach aussen gedreht. Seine linke Hand hat er erhoben, und die Rechte berührt den Nimbus des Johannes. Der Jünger trägt einen dunkelblauen Mantel mit orangem Revers und darunter eine grüne, langärmlige Tunika. Er sitzt links von Christus und schläft; dabei ruht sein Kopf auf den verschränkten Armen vor der Brust Christi. Das Motiv der verschränkten Arme ist im Abendmahlrelief an der Westfassade in Strassburg, das um 1280 datiert wird, ebenfalls anzutreffen.¹⁰ Auch das Motiv des angewinkelten und erhobenen Armes des Johannes auf dem Fragment (Abb. 2), das zur ehemaligen Sammlung Robert von Hirsch, Basel, gehörte und sich nun in Hamburg befindet¹¹, ist auf Bildvorlagen aus der Abendmahlssikonographie zurückzuführen.

Offenbar bereitete die gleichzeitige Darstellung des Sitzens und Ruhens an der Brust des Herrn den Malern Mühe, insofern als sie sich vor die Aufgabe gestellt sahen, eine beim Abendmahl halbfigurig gegebene Darstellung des Jüngers zu ergänzen. In unserem Beispiel scheint Johannes wegzuleiten. Bei der kleineren Christus-Johannes-Gruppe im Graduale von St. Katharinenthal¹² (Abb. 3) hat der Maler das Problem gelöst, indem Johannes nicht auf derselben Höhe sitzt wie Christus. Eine weitere Möglichkeit zeigt das oben erwähnte Fragment (Abb. 2). Johannes ist hier bedeutend kleiner als Christus. Er kann so fast frontal dargestellt werden, ohne die stark gebeugte Haltung und das seitliche Abdrehen des Körpers wie im Vatikanischen Codex (Abb. 1).

Blieben wir noch beim Vergleich mit der genannten Miniatur im St. Katharinenthaler Graduale. Die frontale, majestätische Haltung Christi ist bereits ins $\frac{3}{4}$ -Profil gerückt. Sein Kopf neigt sich leicht dem Apostel zu. Wie in unserer Darstellung ist die linke Hand erhoben. Die Rechte berührt die zum Gebet gefalteten Hände des Jüngers und «bereitet zumindest die dextrarum iunctio vor».¹³

Bei der grösseren Gruppe im St. Katharinenthaler Graduale¹⁴ (Abb. 4) sitzt Christus aufrecht und frontal, was ihn mit der Darstellung im Codex 10771 verbindet. Hier hat Christus die rechte Hand eindeutig zum Segensgestus erhoben. Mit der anderen umfasst er Johannes, was dieser Gruppe eine Geschlossenheit verleiht, die auch der Darstellung auf dem Fragment (Abb. 2) eigen ist. Bei der zweiten Gruppe der Gradualhandschrift ist Johannes wach und betet, im Unterschied zum schlafenden Johannes beim vatikanischen Beispiel.

Abgesehen von der «dextrarum iunctio»¹⁵ lassen sich die anderen Bildmotive der Christus-Johannes-Gruppe aus der Abendmahlssikonographie ableiten.¹⁶ Das Sondermotiv der «dextrarum iunctio», das erst bei den skulptierten Gruppen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts voll ausgebildet ist, kann auf Illustrationen des Hohenliedes zurückgeführt werden, die ihrerseits letztlich auf Hochzeitsdarstellungen der Antike zurückgehen.¹⁷

Bei keiner der genannten Christus-Johannes-Gruppen sind die Hände zur «dextrarum iunctio» verbunden. Bei den skulptierten Gruppen sind Knie und Unterschenkel von Christus und Johannes parallel: In dieser Partie entwickelt sich ein harmonierendes Faltenspiel, das zur «Figuren- und Gefühlseinheit»¹⁸ der beiden beiträgt.

*... und ihr theologischer Kontext:
Abendmahl und Brautmystik*

Die Initialminiatur mit der Christus-Johannes-Gruppe schmückt im Codex Vat. lat. 10771 die Antiphon «Valde honorandus est...», die dem ersten Invitatoriumsgesang zum Fest des Johannes vom 27. Dezember vorangestellt wurde.¹⁹ Zum ersten Responsorium der ersten Nokturn folgt dann richtigerweise noch einmal «Valde honorandus est...» (fol. 189v). Im Breviertext wird die spezielle Beziehung des Apostels zu Christus klar beschrieben: Das Ruhen an der Brust des Herrn («Valde honorandus est beatus Johannes qui supra pectus domini in cena recubuit»), das Ausgewähltsein und die Virginität («Adoremus regem apostolorum qui privilegio amoris», fol. 188v, und «... virgo est electus a domino atque inter ceteros magis dilectus», fol. 189r) sowie die Tatsache, dass Christus seine Quelle der Weisheit und Erkenntnis gewesen war («Supra pectus domini Jesu recumbens evangelii fluenta de ipso sacro dominici pectoris fonte potavit», fol. 189r).

Die Grundlage für das Ruhen an der Brust – dies nur als Erinnerung – ist der Abendmahlsericht im Johannesevangelium (Joh. 13, 23–25). Darin wird der Lieblingsjünger Johannes gleich zweimal als an der Brust des Herrn Ruhender beschrieben. Origenes hatte in seiner Exegese zu Cant 1, 1 eine weitere Textstelle im Johannesevangelium (Joh. 7, 37 und 38), in der Christus die Dürstenden dazu auffordert, zu ihm, dem Quell des Lebens, zu kommen, herangezogen und diese mit dem Abendmahlsericht verknüpft.²⁰

Durch diese Verknüpfung konnte die Quelle des Lebens, aus der Johannes trinkt, während er an der Brust ruht, in dem Sinne interpretiert werden, wie es im Breviertext geschehen ist, nämlich als «fluenta evangelii». Sie offenbaren ihm die himmlischen Geheimnisse («... cui relevata sunt secreta coelestia...»), die er im Evangelium und in der Apokalypse niederschrieb. Dies ist der Kontext für die vielen Christus-Johannes-Gruppen in der Buchmalerei, die als sogenannte Autorenbilder die Johannestexte illustrieren.²¹ Solche Bilder sind seit dem 13. Jahrhundert in England, Deutschland und Frankreich nachweisbar.²² Beispielsweise ist die grösstere der beiden Christus-Johannes-Gruppen in der Initiale A im Graduale von St. Katharinenthal auf fol. 158av (Abb. 4) als Autorenbild anzusprechen, denn gleich darunter folgt Apc. 12, 1.²³

Auch die älteste oberrheinische Christus-Johannes-Gruppe – in einem Missale aus dem Kloster Rheinau – verweist auf Johannes als Autor, denn auf seinem Spruchband ist der Text aus Joh. 1, 3 wiedergegeben²⁴ (Abb. 5).

Eine weitere Bedeutungsschicht der Christus-Johannes-Gruppen stellt der Aspekt der Brautmystik dar, der ebenfalls auf Origenes zurückgeht. In seiner Ausdeutung des Hohenliedes Salomonis setzt er Johannes mit der Braut des Hohenliedes gleich. Daraus erwuchs die Idee von der Virginität des Evangelisten, die auch in den Breviertext aufgenommen wurde («virgo est electus...», fol. 189r). So wurde die «familiaritas» mit Christus begründet; Johannes ist



Abb. 4 Christus-Johannes-Gruppe, Graduale von St. Katharinenthal, LM 26117, fol. 158av. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, und Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau.

«seit Augustin zum Vorbild der *vita contemplativa* geworden, und damit zum Vorbild für Mönche und Nonnen»²⁵.

Im obigen Zitat aus dem Breviertext wird zudem auf die Berufung des Jüngers bei der Hochzeit zu Kanaa Bezug genommen. Die älteste Miniatur mit einer Christus-Johannes-Gruppe zeigt daneben, wie Johannes seine Braut verlässt, sich an die Brust Christi lehnt und von ihm umarmt wird. Diese Illustration zu den *Orationes Anselmi* von Canterbury befindet sich in einer um 1160 in der Diözese Salzburg entstandenen Admonter Handschrift (Stiftsbibliothek, Ms. 289, fol. 56r).²⁶ Die «Gedankengänge des Origenes werden von den griechischen Kirchenvätern weitergegeben, in die Liturgie übernommen, von Augustin mannigfach umgestaltet und in dieser Form in der Predigtliteratur und in den Hohelied-Kommentaren des Mittelalters überliefert»²⁷, so skizziert R. Hauss'herr die Tradierung des Gedankengutes von Origenes.

Die Jungenprobe – Metapher für die «Visio»

Bevor wir zur Interpretation der Darstellung in der Handschrift der Vaticana kommen, wenden wir uns der unmit-

telbar nachfolgenden Initialminiatur mit der sogenannten Jungenprobe zu. Beide Miniaturen illustrieren dieselbe Antiphon («Valde honorandus est...», die zweite gehört zum ersten Responsorium der ersten Nokturn), und, wie wir gleich sehen werden, ihre Bildaussagen ergänzen sich;



Abb. 5 Christus-Johannes-Gruppe, Missale, Rh. 14, fol. 122r. Zürich, Zentralbibliothek.

deshalb müssen die beiden Miniaturen zusammen interpretiert werden.

Diese zweite, rot gerahmte Initiale V in geschwellter Form umschliesst ihrerseits das Nest auf der Baumkrone, in dem sich ein Adler mit zwei Jungen befindet (Abb. 6). Der Blick der Tiere ist auf die mit zackenförmigen Strahlen umgebene und mit Gesichtszügen versehene Sonne gerichtet. Das Gefieder der Vögel ist rosa, ihre Schnäbel und Krallenfüsse gelb. Das Nest der Adler ruht auf einem stilisierten Baum mit hellgrünen Efeublättern. Die Ranken des geschwellten Buchstabenkörpers werden mittels weisser Konturen und eines wenig helleren Farbtones vom Dunkelblau, das im Kontrast zum Goldgrund steht, abgehoben.

Die Jungenprobe²⁸ basiert auf der bis zu Plinius zurückreichenden Vorstellung, dass der Adler die Fähigkeit besitzt, in die Sonne zu schauen, ohne dabei zu erblinden. Die Augenkraft seiner Jungen testet er, indem er sie der Sonne entgegenhält, und zieht dann nur jene auf, die dabei nicht erblindet sind. In unserem Beispiel haben die Jungen die Probe bereits bestanden, denn der Adler ist nicht mehr dabei, sie zu prüfen, wie dies auf dem Kölner Domchor gestühl dargestellt ist²⁹; es liegt auch keines neben dem Nest, weil es verworfen worden wäre³⁰, sondern alle schauen in die Sonne. Die Deutung der Jungenprobe geht allgemein dahin, dass die Sonne Gott oder Christus darstellt, dem ein Vermittler (Christus, Maria oder ein Engel) Menschen zuführt. Dieses Symbol ist ein Lieblingsmotiv der hoch- und spätmittelalterlichen Kunst. Ein Beispiel aus der Kunstslandschaft des Oberrheins stellt die Darstellung am Nordfries der Kathedrale von Strassburg dar.³¹

Im Hinblick auf die beiden Initialminiaturen muss nun die obige, allgemeine Interpretation entsprechend vertieft werden. Johannes, dessen Symbol der Adler ist, der von Christus anlässlich seiner Hochzeit berufen und als Lieblingsjünger auserwählt wurde, ruht während des letzten Abendmahles an dessen Brust und schaut dabei die himmlischen Geheimnisse, die in die Offenbarungen einfließen. Als Metapher für die himmlische Vision wird der in die Sonne schauende und dabei nicht geblendet Adler mit seinen Jungen gegeben. Sie haben die Probe bereits bestanden und sind des Blicks in die Sonne, d.h. analog zu Johannes der höchsten Schau, würdig. Ein Passus im Hohenliedkommentar des Kölner Abtes Wolbergo³² verdeutlicht diese Interpretation, denn darin wird das Ruhen an der Brust Christi mit dem Adlerflug zur Sonne und der Schau der himmlischen Geheimnisse verknüpft: «... et in pectore tuo recumbendo dulcedinem uberum tuorum hauriens, ille, (inquam), coelestis aquila, in ipsa secreta tua pennis sanctae contemplationis volans, et in te solem justitiae mentis aciem intendens.»³³ Der Schwerpunkt der Aussage beider Miniaturen liegt klar auf der Vision der himmlischen Geheimnisse. Das Ziel der mystischen Übung, das über die «via purgativa» und die «via illuminativa» erreicht wurde, war die «visio» und die «unio mystica» mit Christus³⁴. Den Rezipienten dieser Miniaturen wurde Johannes als Vorbild für das kontemplative Leben³⁵ und als Vermittler der ange strebten mystischen Schau vor Augen geführt.

Die Malanweisung mit intendierter Bildaussage

In der Vatikanischen Antiphonarhandschrift haben sich glücklicherweise Regieanweisungen für den Maler und den Rubrikator erhalten. Diese vermögen uns sowohl Aufschlüsse über die Bildaussage als auch über den Herstellungsprozess zu geben.

Sie wurden vom Ersteller des Konzepts am Blattrand in braunschwarzer Tinte mit kleinen Buchstaben in gepflegter Textura³⁶ angebracht. Leider sind diese Anweisungen teilweise kaum zu entziffern, weil sie beschnitten wurden.

Es ist anzunehmen, dass sie nach der Fertigstellung der Arbeit der Maler und Rubrikatoren vollständig hätten weggeschnitten werden sollen, denn sie waren an den/die Hersteller und nicht an die Rezipienten adressiert.

Die Anweisungen für den Rubrikator unterscheiden sich von denjenigen für den Miniatur. Des ersteren Aufgabe war es, die Tituli zu schreiben. Die Wörter oder Abkürzungen, die er mit roter Tinte zu schreiben hatte, wurden direkt am Rand angegeben.³⁷

Die Vorschriften für den Maler der Handschrift 10771 sind in mittelhochdeutscher Sprache abgefasst. Drei der erhaltenen betreffen die Farbgebung des Grundes und sind deshalb der Kategorie «nicht ikonographisch» zuzuordnen.³⁸

Die vierte Anweisung betrifft den Bildinhalt (Kategorie «ikonographisch»). Sie wurde vom Maler jedoch nicht befolgt.³⁹

In zwei Fällen heisst es ganz lapidar «mit gold».⁴⁰ Bei der Christus-Johannes-Gruppe hingegen wird der Maler nicht nur angewiesen, Gold zu verwenden, sondern die Begründung dafür wurde beigefügt. In belehrendem Ton wird ihm erklärt: «mit gold den guten sant Johannes da er sich nagte ufen unsers herren brüste»⁴¹ (Abb. 7). Es stellt sich nun die Frage, wieso diese Erklärung nötig war. Fehlte dem Maler das Verständnis für dieses komplexe Bildthema? War er ein Laie? Weist die Verwendung der mittelhochdeutschen Sprache ebenfalls auf das Laientum des Malers hin?⁴²

Diese Regieanweisung, vor allem ihre Begründung, spielt jedenfalls für die Interpretation der Miniatur eine herausragende Rolle, denn sie enthält einmaligerweise die intendierte Bildaussage. Die mystische Bedeutung des Neigens soll durch den Goldgrund hervorgehoben werden. Das Gewicht der Bildaussage wurde eindeutig auf das Ruhen an der Brust und das Schöpfen aus der Quelle, die «fluenta evangelii», gelegt, was wir bereits bei der Analyse von Text und Bild festgestellt haben.

Beispiele des Gebrauchs von schriftlichen Anweisungen für den Maler finden wir schon in den Anfängen der Buchmalerei, nämlich in der Quedlinburger Itala⁴³ und im Ashburnham Pentateuch.⁴⁴ Die ausführlichen Angaben wurden dort nicht am Blattrand angebracht, sondern unter der Miniatur. Im Falle der Quedlinburger Itala sollten die Vorschriften – so Degering und Boeckler – den Maler einer Erstillustration instruieren, d.h. sie vermuteten, dass es sich bei diesem Bildzyklus um eine Neuschöpfung des 4. Jahrhunderts handle.⁴⁵ Nach Weitzmann hingegen sind die Anweisungen ein Indiz für die Übertragung der Illustrationen aus einer Rolle.⁴⁶ In ihrer Dissertation schliesst sich Levin der Theorie von Boeckler/Degering an.⁴⁷

Ein prominentes Beispiel aus dem Hochmittelalter stellt die Winchester-Bibel dar, die zwischen 1150 und 1180 wahrscheinlich im Kathedralstift St. Swithun in Winchester entstanden ist.⁴⁸ Die Anweisungen wurden ebenfalls in die für die Miniaturen vorgesehenen Flächen eingeschrieben.⁴⁹

F. Avril hat in «The Year 1200» ein Manuskript der Bibliothèque Nationale (Ms. lat. 7936) vorgestellt⁵⁰, das

klassische Epen enthält und mit ornamentalen Initialen von hoher Qualität ausgestattet ist. Wahrscheinlich wurde es in Nordfrankreich um 1200 hergestellt. In der Nähe einiger Initialen wurden Anweisungen für die Maler angebracht, da für diese wohl keine Vorlage vorhanden gewesen war. Avril folgert aus der Tatsache, dass die Instruktionen in französischer Sprache formuliert sind, dass es sich bei den Malern eher um Laien gehandelt haben muss.⁵¹

Am Kolloquium «Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age» in Rennes 1983 waren gleich drei Beiträge den verschiedenen Werkstattangaben gewidmet.⁵²



Abb. 6 Jungenprobe, Antiphonar, Cod. Vat. lat. 10771, fol. 189v. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Der erste von J.J.A. Alexander hat Randzeichnungen zum Thema und enthält eine Liste der bisher bekannten Handschriften mit solchen Zeichnungen.⁵³

Mit den «nicht ikonographischen» Instruktionen befasst sich P. Stirnemann.⁵⁴ Hier muss gleichzeitig auf ihre früheren Arbeiten verwiesen werden, in denen es ihr gelungen

ist, die Vielfalt von Zeichen systematisch zu ordnen.⁵⁵ Es muss betont werden, dass sich die Autorin dabei auf französisches und englisches Material gestützt hat.

A. Stones macht in ihrem Beitrag Anweisungen und Skizzen vor allem in vulgärsprachlichen Manuskripten aus der Zeit um 1300⁵⁶ bekannt.

halb von zirka zwanzig Jahren realisierten, umfangreichen und komplexen Projektes Hilfsmittel wie Regieanweisungen bestimmt beigetragen haben. Die vorläufigen Resultate zur Einordnung des römischen Antiphonars mit der Christus-Johannes-Gruppe und dessen Umfeld werden zum Abschluss kurz zusammengefasst.⁶³

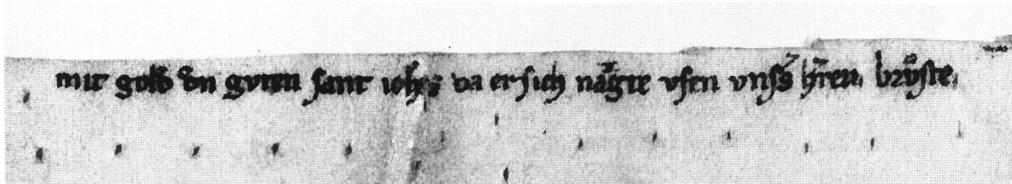


Abb. 7 Malanweisung, Antiphonar, Cod. Vat. lat. 10771, fol. 188v. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Aus dem oberrheinischen Kulturraum seien hier zwei Handschriften mit Malanweisungen genannt: Cod. 60 der Stiftsbibliothek in Engelberg und Ms. Add. 22279 in London, British Museum.⁵⁷ In ihrer Ausführlichkeit und Verwendung der Vulgärsprache sind sie mit der besprochenen verwandt. Sie sind der Kategorie «ikonographisch» zuzuordnen.

Die erhalten gebliebenen Anweisungen liefern, gerade weil sie nur für den werkstattinternen Gebrauch gedacht waren, einzigartige Informationen über den Herstellungsprozess der gesamten Handschrift.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass wir auf geschriebene, piktographische oder chiffrierte Angaben treffen, wenn es sich um ikonographische Neuschöpfungen, um ein umfangreiches Projekt, um Handschriften zweiter Qualität handelt oder wenn die Handschrift in einem Atelier hergestellt wurde.⁵⁸

Wie weit sie in unserem Beispiel von einer gewissen Unzorgfältigkeit und Eile bei der Produktion des Manuskriptes zeugen, sei dahingestellt, sind sie doch erst beim aufmerksamen Durchblättern augenfällig und in gepflegter Schrift gehalten, im Gegensatz zu den von A. Stones abgebildeten Beispielen.⁵⁹

Des Weiteren zeugen die Werkstattangaben von einer arbeitsteiligen Produktion der Handschrift. Zuerst wurde ein Konzept angelegt, dann haben der oder die Schreiber am Manuskript gearbeitet und schlussendlich die Miniatoren.⁶⁰

Nach Branner implizieren schriftliche Anweisungen Distanz oder weisen zumindest auf das Fehlen einer direkten Kommunikation zwischen Schreiber oder Unternehmer und dem Maler hin.⁶¹ Sie vermögen also das Verhältnis der beteiligten Produzenten untereinander zu bestimmen.

Zur Datierung des Gebrauchs von Werkstattangaben hält Stirnemann fest, dass er in monastischer Zeit nicht üblich war und erst ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzte.⁶²

Diese Erkenntnisse bezogen auf die Handschrift 10771 und die dazugehörige Gruppe zeigen, dass zum unproblematischen Gelingen des im Bodenseeraum um 1300 inner-

Der Codex 10771 ist zusammen mit 10772 als Einheit entstanden. Dies legt der Inhalt – das eine enthält den Winter- und das andere den Sommerteil des Antiphonars – sowie die Ausstattung mit demselben ornamentalen Initialtyp nahe. Auf ihre Bestimmung für das Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal deuten die im Proprium Sanctorum enthaltenen Gesangstexte für bestimmte Heilige sowie zwei dem Codex 10772 beigegebundene Katharinenthaler Urkunden in mittelhochdeutscher Sprache, und zudem untermauert die Wahl des Bildthemas der Christus-Johannes-Gruppe die angeführten Argumente, denn in St. Katharinenthal war die Johannesverehrung besonders stark.⁶⁴

Ein drittes Antiphonar der Handschriftengruppe in der Vaticana, der Codex 10770, steht bezüglich des Textes zu den vorhergenannten Antiphonarien, insbesondere zur Handschrift 10772, in einem engen Abhängigkeitsverhältnis. Die Filigraninitialen des Codex 10770 können aufgrund ihrer Ornamentik und hohen Qualität eindeutig der Gruppe mit der Engelberger «Bibly» und dem Graduale von St. Katharinenthal zugeordnet werden.⁶⁵

Eine eigentliche Schlüsselhandschrift stellt das Nürnberger Graduale (Hs. 21897) dar.⁶⁶ Dem St. Katharinenthaler Graduale diente es als Textvorlage⁶⁷, und die beiden Antiphonarien 10771 und 10772, vor allem das erstgenannte, können, stilistisch betrachtet, als Tochterhandschriften bezeichnet werden. Soweit das kurz skizzierte Beziehungsgeflecht der genannten Handschriften untereinander und ihre Beziehungen zum Kloster St. Katharinenthal.

Die Forschung nimmt aufgrund der beträchtlichen Anzahl von Dokumenten, die in einer engen Beziehung zum Kloster und dessen Kunstbetrieb stehen, an, dass das thurgauische Dominikanerinnenkloster über ein leistungsfähiges Skriptorium verfügt hat⁶⁸, obwohl ein solches quellenmäßig nicht belegt ist. Zuletzt haben sich E. J. Beer und P. Ladner im Kommentarband zur Faksimileausgabe des Graduale von St. Katharinenthal eingehend mit der Frage nach dem St. Katharinenthaler Skriptorium auseinandergesetzt. Hier muss vorausgeschickt werden, dass dieses Manuskript einen Spezialfall darstellt, und zwar insofern, als

es in einem ersten Durchgang «nur» mit Filigraninitialen und erst nachträglich mit Miniaturen reich ausgestattet wurde. P. Ladner hat die Möglichkeit einer Herstellung des Textes in St. Katharinenthal durchaus in Erwägung gezogen.⁶⁹ Die Miniaturen und die Filigraninitialen hingegen sind nach E. J. Beer entweder im Dominikanerkloster in Konstanz oder in einem weltlichen Atelier mit Sitz in Konstanz unter Anleitung der Dominikaner entstanden.⁷⁰

Wenn man nun die römischen Handschriften in die Diskussion um das St. Katharinenthaler Skriptorium mit-

einbezieht, so muss die Frage aufgrund der veränderten Ausgangslage von neuem gestellt werden.

Zum stilistischen Umfeld der Miniaturen der Codices 10771 und 10772 gehören nebst dem erwähnten Nürnberger Graduale Kunstwerke, die in Zürich entstanden sind. Deshalb müsste man auch Zürich als möglichen Entstehungsort der Miniaturen in Betracht ziehen.⁷¹ Bei solchen Überlegungen sollte man jedoch nicht ausser acht lassen, dass Zürich und Konstanz in dieser Zeit zur selben Kunstschaft oder – wie L. E. Stamm vorgeschlagen hat – Kommunikationslandschaft gehören.⁷²

ANMERKUNGEN

¹ Der vorliegende Text ist die überarbeitete Version eines Kapitels meiner Lizziatsarbeit. Deren Titel lautet: *Studien zur Ordenskunst am Oberrhein anhand einer Handschriftengruppe in der Vaticana*, Universität Bern, 1991. An dieser Stelle sei Frau Prof. Dr. Ellen J. Beer für die engagierte Betreuung der Arbeit gedankt sowie Herrn Prof. Dr. Pascal Ladner für seine hilfreiche Unterstützung. Das Antiquariat Dr. J. Günther ermöglichte uns verdankenswerterweise die Farabbildung des Fragments aus seinem Besitz.

² *Faksimile des Cod. pal. germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel 1979. *Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Codex Manesse*, Hrsg. WALTER KOSCHORRECK und WILFRIED WERNER, Kassel 1981. – *Faksimile des Graduale von St. Katharinenthal*, Luzern 1980. *Kommentarband zum Faksimile des Graduale von St. Katharinenthal*, Hrsg. LUCAS WÜTHRICH, Luzern 1983. – *Faksimile der Hs. Vad. 302 der Kantonsbibliothek St. Gallen*, Luzern 1982. *Kommentarband zum Faksimile der Hs. Vad. 302. Rudolf von Ems: Weltchronik – Der Stricker: Karl der Grosse*, Hrsg. ELLEN J. BEER u.a., Luzern 1987.

³ Bibliothekskataloge: ENRICO M. BANNISTER, *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale Latina*, 2 Bde. (Text und Abbildungen), Leipzig 1913, Textbd. S. 184, Nr. 734–740. – JOHANNES B. BORINO, *Codices Vaticani latini 10701–10875*, Rom 1947, S. 220–238. – PIERRE SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Bd. 1 u. 2, Città del Vaticano 1968/69, Bd. 1 S. 83 u. 133, Bd. 2 S. 203–204.

⁴ PASCAL LADNER, *Codicologische und liturgische Beschreibung des Graduale von St. Katharinenthal*, in: Kommentarband, Hrsg. LUCAS WÜTHRICH (vgl. Anm. 2), S. 297, Anm. 18.

⁵ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*, 4: Das Kloster St. Katharinenthal, von ALBERT KNOEFLI, Basel 1989, S. 179–182.

⁶ CORDULA M. KESSLER (vgl. Anm. 1).

⁷ Die älteste bisher bekannte Christus-Johannes-Gruppe enthält das Ms. 289 der Stiftsbibliothek Admont, das um 1160 in der Diözese Salzburg entstanden ist. Dazu: OTTO PÄCHT, *The Illustration of the St. Anselm Prayers and Meditations*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19, 1956, S. 68–83.

⁸ **1.** Zürich, Zentralbibliothek, Missale Rh. 14, Initialminiatur zu [In principio erat verbum], Autorenbild, fol. 122r. Zur Handschrift: CUNIBERT L. MOHLBERG, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich*, Zürich 1951, S. 166. – Zur Christus-Johannes-Gruppe u.a. in: HANNS SWARZENSKI, *Quellen zum*

deutschen Andachtsbild, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 1935, S. 143, Abb. 4. – HANS WENTZEL, *Die Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts*, Der Kunstabrief Nr. 41, Berlin 1947, S. 4. – JOZEF DE COO, *Museum Mayer van den Bergh*, Catalogus, Bd. 2, Antwerpen 1969, S. 95. – Zur Datierung: Sie wird aufgrund der Darstellung des Abtes Heinrich im Dedicationsbild auf fol. 3v ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts gelegt. Laut JUDITH STEINMANN/PETER STOTZ, *Das Kloster Rheinau*, in: *Helvetia Sacra*, Abt. III, Die Orden mit Benediktinerregel, Bd. 1, Teil 2, Frühe Klöster, Die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz, Bern 1986, S. 1134f., gab es in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwei Äbte mit dem Namen Heinricus, der eine führte das Kloster von (1205) bis (1213), der zweite von 1220 bis ?1233. Das Dedicationsbild ist publiziert in ELLEN J. BEER, *Die Glasmalerei der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts* (= Corpus vitrearum mediæ aevi, Schweiz 1), Basel 1956, Abb. 3.

2. Fulda, Landesbibliothek, Ms. Aa 32, Missale aus Weingarten, Initiale D auf fol. 99v, abgebildet bei: HANS WENTZEL, *Christus-Johannes-Gruppe*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, 1952, Sp. 663, in Sp. 665 als Nr. 28 aufgelistet. – JOZEF DE COO (vgl. Anm. 8, Nr. 1), S. 96. Datierung: erste Hälfte 13. Jahrhundert.

3. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Siegel von 1252 aus dem Dominikanerkloster, Freiburg i. Br. – HANS-JÖRG HEUSER, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin 1974, Siegelkatalog-Nr. 25, S. 207, Abb. 112.

4. Luzern, Kantonsbibliothek, Ms. P 15, Antiphonar aus dem Zisterzienserkloster St. Urban, fol. 4v. Beschreibung der Handschrift in *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, 5: Das Amt Willisau, von ADOLF REINLE, Basel 1959, S. 424 mit Abbildung. – HANS WENTZEL (vgl. Anm. 8, Nr. 2). Abb. 5, als Nr. 29 aufgelistet.

5. Aarau, Kantonsbibliothek, Ms. Wett. F1/F2, Bibel, Ms. Wett. F2, fol. 176r. Diese Bibel hat der Chorherr Rudolf im Jahre 1285 dem Zisterzienserkloster Wettingen geschenkt. Dazu: ALFONS SCHÖNHERR, *Kulturgechichtliches aus dem Kloster Wettingen*, in: *Jahrbuch des Standes Aargau* 2, 1955, S. 113, zur Urkunde S. 107. – Zur Datierung: ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal*, in: Kommentarband, Hrsg. LUCAS WÜTHRICH (vgl. Anm. 2), S. 186, Anm. 272. – Zur Christus-Johannes-Gruppe: HANS WENTZEL, *Unbekannte Christus-Johannes-Gruppen*, in: *Zeitschrift für Kunsthistorische Wissenschaften* 13, 1959, S. 156, Abb. 1.

- 6.** Fragment, ehemalige Sammlung Robert von Hirsch, Basel, jetzt Antiquariat Dr. J. Günther, 1. V. 14. Jh. – HANS WENTZEL, *Die Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts* (= Werkmonographien zur bildenden Kunst 51), Stuttgart 1960, Abb. 12, Nr. 34. – ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 137. – ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm. 5), S. 166. Nr. 4b. – Katalog Antiquariat Dr. J. Günther, *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1993, S. 255–257.
- ⁹ Einem weiteren oft diskutierten Aspekt widmet sich der Aufsatz von VERONIKA KAISER, «*Bild, da Sant Johans ruwet uff unser herren Herczen*» – Zur Funktion der Christus-Johannes-Gruppe, in: Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes, Hrsg. PAUL NAREDI-RAINER (= Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, Kunstgeschichtliche Studien, NF Bd. 1), Innsbruck 1994, S. 51–60. – Zur selben Problematik: ROBERT SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: Städels Jahrbuch, NF 6, 1977, S. 177–208.
- ¹⁰ Abb. 5 bei REINER HAUSHEER, *Über die Christus-Johannes-Gruppen, zum Problem «Andachtsbilder» und deutsche Mystik*, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel, Berlin 1975, S. 89.
- ¹¹ HANS WENTZEL (vgl. Anm. 8, Nr. 6), Abb. 12. – ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 137. – ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm. 5), S. 166, Nr. 4b.
- ¹² ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 136–138.
- ¹³ ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 137.
- ¹⁴ ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 176–177.
- ¹⁵ Verbindung der rechten Hände zweier Personen. Laut LCI der altrömischen Recht entstammende Gestus der Form der Eheschliessung. OSKAR HOLL, *Handgebärden*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg i. Br. 1990 (Paperback), Bd. 2, Sp. 215.
- ¹⁶ REINER HAUSHEER (vgl. Anm. 10), S. 89.
- ¹⁷ REINER HAUSHEER (vgl. Anm. 10), S. 96.
- ¹⁸ ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 136, dort auch Abb. der skulptierten Christus-Johannes-Gruppe aus St. Katharinenthal, heute in Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.
- ¹⁹ FRANCISCUS M. GUERINI, *Ordinarium juxta ritum sacri ordinis fratum praedicatorum*, Rom 1921, S. 80, Nr. 313. Ich habe nur eine Christus-Johannes-Gruppe gefunden, die ebenfalls den Text «*Valde honorandus est beatus Johannes...*» illustriert. Es ist eine Initiale in einem Antiphonar im Kloster Metten. Dazu HANNS SWARZENSKI (vgl. Anm. 8, Nr. 1), S. 144, Abb. 7.
- ²⁰ HUGO RAHNER, «*De Dominici pectoris fonte potavit*», in: Zeitschrift für katholische Theologie 55, 1931, S. 103–108.
- ²¹ Dazu vor allem ELEANOR S. GREENHILL, *The Group of Christ and St. John as Author Portrait*, in: Festschrift für Bernhard Bischoff, Stuttgart 1971, S. 406–416.
- ²² Siehe Liste bei ELEANOR S. GREENHILL (vgl. Anm. 21), S. 407, oder JOZEF DE COO (vgl. Anm. 8, Nr. 1), S. 95–99.
- ²³ ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 136f., S. 166 und S. 176f. – REINER HAUSHEER (vgl. Anm. 10), S. 86.
- ²⁴ HANS WENTZEL (vgl. Anm. 8, Nr. 1), S. 4f. – *Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten*, Ausstellung in Freiburg i. Br. (Augustinermuseum), Freiburg i. Br. 1978, S. 47. – Zur Handschrift: Zürich, Zentralbibliothek, Rh. 14, fol. 122r, CUNIBERT L. MOHLBERG (vgl. Anm. 8, Nr. 1), S. 166.
- ²⁵ REINER HAUSHEER (vgl. Anm. 10), S. 90.
- ²⁶ OTTO PÄCHT (vgl. Anm. 7), besonders S. 77f., Abb. S. 21 Nr. a. – Bei REINER HAUSHEER (vgl. Anm. 10) Abb. 6.
- ²⁷ REINER HAUSHEER, *Christus-Johannes-Gruppen in der Bible moralisée*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 27, 1964, S. 141.
- ²⁸ HANS KALLENBACH, *Adler*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Sp. 172–179. – HEINRICH und MARGARETHE SCHMIDT, *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst*, München 1982, S. 38.
- ²⁹ Abb. 4 bei HANS KALLENBACH (vgl. Anm. 28), Sp. 178.
- ³⁰ HANS KALLENBACH (vgl. Anm. 28), Sp. 176.
- ³¹ Abb. bei MARIE-JOSEPH WOLFF-QUENOT, *Le bestiaire mystérieux de la Cathédrale de Strasbourg*, Paris 1972, S. 48.
- ³² Wolbero wurde 1147 Abt von St. Pantaleon in Köln, er starb 1167. Dazu FRIDERICUS STEGMÜLLER, *Repertorium biblicum medii aevi*, Bd. 5, Madrid 1956, S. 445.
- ³³ JACQUES PAUL MIGNE, *Patrologiae cursus completus... series latina*, Bd. 195, Sp. 1026. «... indem ich an deiner Brust ruhe, trinke ich von der Süsse deiner Brüste. Gleich wie jener himmlische Adler, der mit den Schwingen der heiligen Kontemplation zu deinen Geheimnissen fliegt und zu dir als blendende Sonne der gerechten Vorsehung strebt.» – EWALD M. VETTER hat im Katalog *Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten* (vgl. Anm. 24) S. 48 den Passus aus dem Hohenliedkommentar ohne quellenmässigen Beleg erwähnt. Es handelt sich wohl um den zitierten Text. Dabei ist anzumerken, dass der Bezug des von Vetter diskutierten Beispiels zur erwähnten Kommentarstelle fehlt. Denn in der I-Initiale der englischen Bibel des Robert de Bello aus dem Anfang des 13. Jh., London, British Museum, Ms. Burn. 324, sind die Hochzeit zu Kana, die Berufung des Johannes, eine Christus-Johannes-Gruppe und Johannes mit einem Adlerkopf dargestellt. Letztere Szene wird man als anthropomorphes Evangelistsymbol interpretieren müssen, wie sie in England seit der insularen Buchmalerei Tradition haben (URSULA NILGEN, *Evangelisten*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie [vgl. Anm. 15], Bd. 1, Sp. 710–711), und nicht, wie Vetter meint, im Zusammenhang mit dem Hohenliedkommentar des Abtes Wolbero. Zur Bibel des Robert de Bello NIGEL MORGAN, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, Early Gothic Manuscripts, 1190–1250*, Oxford 1982, S. 109, dort wird die Berufung des Johannes fälschlicherweise als Vorführung der Ehebrüchigen interpretiert. Johannes in Umarmung seiner Braut wird von Christus auserwählt und ruht schliesslich an dessen Brust. Diese Darstellung ist mit derjenigen in der Admonter Handschrift vergleichbar. Dazu OTTO PÄCHT (vgl. Anm. 7), S. 77ff. Dort der Hinweis auf den Hymnus Notkers: *Tu leve coniugis/pectus repusi/Messiam secutus/ut eius pectoris/sacra meruisse/fluenta potare*.
- ³⁴ Dazu: ERNST BENZ, *Christliche Mystik und christliche Kunst*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft 12, 1934, S. 22–48. – HERBERT GRUNDMANN, *Die geschichtlichen Grundlagen der Deutschen Mystik*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12, 1934, S. 400–429. – WALTER MUSCHG, *Die Mystik in der Schweiz*, Frauenfeld 1935. – HERBERT GRUNDMANN, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*, Hildesheim 1961. – WALTER BLANK, *Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300*, in: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, S. 57–86. – *Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten* (vgl. Anm. 24). – *Frauenmystik im Mittelalter*, Hrsg. PETER DINZELBACHER und DIETER R. BAUER, Stuttgart 1985. – HANS BELTING, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 459ff.
- ³⁵ Im Gegensatz zu Petrus, der die «*vita activa*» vertritt.
- ³⁶ Textura mittlerer Qualität mit ersten Ansätzen zu einer Kursiven.
- ³⁷ Solche Angaben hat es auf den Folien 12v, 24v, 26r, 28v, 33r und 50v.
- ³⁸ Beispiele für Farbangaben bei: PATRICIA STIRNEMANN, *Nouvelles pratiques en matière d'enluminure au temps de Philippe Auguste*, in: La France de Philippe Auguste – Le temps des mutations, Kolloquium, Paris 1982, S. 962–966.

- ³⁹ Auf fol. 200v steht: «un[d] ein swestr bi ir knuivent», ursprünglich hiess es «zwe swestren», denn «zwe» und «en» von «swestren» wurden durchgestrichen und «ein» über «zwen» geschrieben. Wahrscheinlich hatte man vorgesehen, bei Agnes, die hier zusammen mit dem Präfektensohn dargestellt ist, zuerst zwei kniende, dann nur noch eine solche Nonne darzustellen, aber offensichtlich wurde schliesslich dieses Projekt überhaupt nicht ausgeführt.
- ⁴⁰ Technik: Blattgold über Poliment.
- ⁴¹ Abkürzungen wurden stillschweigend aufgelöst.
- ⁴² FRANÇOIS AVRIL, *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations*, in: The Year 1200, A Symposium, New York 1975, S. 270, Anm. 18. Er folgert aus der Tatsache, dass die Instruktionen in französischer Sprache formuliert sind, dass es sich bei den Malern eher um Laien gehandelt haben muss.
- ⁴³ Berlin, Staatsbibliothek, theol. lat. fol. 485, in Rom am Ende des 4., Anfang des 5. Jh. entstanden. Dazu: HERRMANN DEGERING/ALBERT BOECKLER, *Die Quedlinburger Italafragmente*, 2 Bde., Berlin 1932. INABELLE LEVIN, *The Quedlinburg Itala, The Oldest Illustrated Biblical Manuscript*, Leiden 1985. Zuletzt: *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Kunstgewerbemuseum), Hrsg. DIETRICH KÖTZSCHE, Berlin 1992, S. 40/41, mit Literaturliste.
- ⁴⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2334, Lokalisierung der Handschrift noch nicht festgelegt, Datierung: Ende 6./Anfang 7. Jh. Dazu: FRANZ RICKERT, *Studien zum Ashburnham Pentateuch*, Diss., Bonn 1986, mit ausführlicher Literaturliste.
- ⁴⁵ HERRMANN DEGERING/ALBERT BOECKLER (vgl. Anm. 43), S. 54.
- ⁴⁶ KURT WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1970, S. 248. – KURT WEITZMANN, *Book Illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation*, Chicago 1971, S. 263f.
- ⁴⁷ INABELLE LEVIN (vgl. Anm. 43), S. 65. Dazu Rezension von FRANZ RICKERT, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 30, 1987, S. 225–227.
- ⁴⁸ WALTER OAKESHOTT, *The Artists of the Winchester Bible*, London 1946. – CLAUS MICHAEL KAUFFMANN, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, Romanesque Manuscripts 1066–1190*, Bd. 3, London 1975, S. 108–111.
- ⁴⁹ HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Buchmalerei*, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 63.
- ⁵⁰ FRANÇOIS AVRIL (vgl. Anm. 42), S. 261–282.
- ⁵¹ FRANÇOIS AVRIL (vgl. Anm. 42), S. 270, Anm. 18.
- ⁵² In den Kolloquiumsakten sind Hinweise auf die ältere Literatur zu finden (siehe die drei folgenden Anm.).
- ⁵³ JONATHAN J. G. ALEXANDER, *Preliminary Marginal Drawings in Medieval Manuscripts*, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Hrsg. XAVIER BARRAL ALTET, Bd. 3, Fabrication et consommation de l'œuvre, Paris 1990, S. 307–319.
- ⁵⁴ PATRICIA STIRNEMANN, *Réflexions sur des instructions non iconographiques dans les manuscrits gothiques*, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (vgl. Anm. 53), S. 351–356.
- ⁵⁵ PATRICIA STIRNEMANN (vgl. Anm. 38), S. 955–980. – PATRICIA STIRNEMANN, *Quelques bibliothèques principales et la production hors scriptorium au XII^e siècle*, in: *Bulletin archéologique*, S. 7–38.
- ⁵⁶ ALISON STONES, *Indications écrites et modèles picturaux aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300*, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (vgl. Anm. 53), S. 321–349.
- ⁵⁷ Bei beiden Handschriften handelt es sich um Psalterien aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts. ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel 1959, S. 75–77, besonders Anm. 157. – Zuletzt: LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen*, in: *Codex Manesse*, Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg, Hrsg. ELMAR MITTLER/WILFRID WERNER, Heidelberg 1988, S. 348–349.
- ⁵⁸ PATRICIA STIRNEMANN (vgl. Anm. 54), S. 352. – ALISON STONES (vgl. Anm. 56), S. 332–333.
- ⁵⁹ ALISON STONES (vgl. Anm. 56), Abb. 11–14, 19 und 20.
- ⁶⁰ HEINZ ROOSEN-RUNGE (vgl. Anm. 49), S. 63. – JACQUES LEMAIRE, *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve 1989. Im Codex 10771 sind bei der Miniatur auf fol. 208v noch seitliche Begrenzungslinien zu beobachten, die angebracht wurden, um die Ausdehnung der Illustration festzuhalten.
- ⁶¹ ROBERT BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, London 1977, S. 12ff.
- ⁶² PATRICIA STIRNEMANN (vgl. Anm. 54), S. 352.
- ⁶³ Im Rahmen meiner Dissertation werde ich mich dieser Handschriftengruppe widmen.
- ⁶⁴ Zuletzt: CHRISTIAN HECK, *Rapprochement, antagonisme ou confusion dans le culte des saints: art et dévotion à Katharinenthal au quatorzième siècle*, in: *Viator* 21, 1990, S. 229–238, mit Angaben zur älteren Literatur.
- ⁶⁵ Zu dieser Gruppe ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 57), S. 15–17.
- ⁶⁶ CLYTUS GOTTLWALD, *Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Bd. 4: Die Musikhandschriften, Wiesbaden 1988, S. 61–64. – LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (vgl. Anm. 57), S. 335–336, mit älterer Literatur.
- ⁶⁷ PASCAL LADNER (vgl. Anm. 4), S. 297.
- ⁶⁸ PASCAL LADNER (vgl. Anm. 4), S. 297, mit Hinweisen auf die ältere Literatur.
- ⁶⁹ PASCAL LADNER (vgl. Anm. 4), S. 297.
- ⁷⁰ ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 8, Nr. 5), S. 189.
- ⁷¹ CORDULA M. KESSLER (vgl. Anm. 1), S. 66 u. 75.
- ⁷² LIESELOTTE E. STAMM, *Der «Heraldische Stil»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert*, in: *Revue d'Alsace* 107, 1981, S. 37–54. – LIESELOTTE E. STAMM, *Zur Verwendung des Begriffs Kunstslandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S. 85–91.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 6, 7: Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.
 Abb. 2: Antiquariat Dr. J. Günther, Hamburg.
 Abb. 3: Courtauld Institute of Art, London.
 Abb. 4: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
 Abb. 5: Zentralbibliothek, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine bisher unerforscht gebliebene Handschrift (Cod. Vat. lat. 10771), die sich heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom befindet und in das nähere Umfeld des Graduale von St. Katharinenthal (LM 26117, Zürich, Landesmuseum, und Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau) sowie desjenigen in Nürnberg (Hs. 21897) gehört, enthält eine Initialminiatur mit einer Christus-Johannes-Gruppe. Solche Gruppen stellen eine Bildformel dar, die verschiedene theologische Bezüge in sich vereint. Zusammen mit der Jungensprobe interpretiert, welche die unmittelbar nachfolgende Miniatur zeigt, wird klar, dass das Gewicht der Bildaussage auf der Vision der himmlischen Geheimnisse – vorgelebt und vermittelt von Johannes – liegt. Auch die glücklicherweise noch erhaltene Malanweisung für die Farbgebung des Bildgrundes, samt Begründung dafür, untermauert ausdrücklich diese Interpretation. Zudem vermag sie uns Aufschlüsse über die Produktion der Miniatur sowie der gesamten Handschrift zu geben.

RÉSUMÉ

Une enluminure qui se trouve à la Biblioteca Vaticana à Rome (Cod. Vat. lat. 10771), n'ayant pas encore été étudiée jusqu'à ce jour et appartenant au cercle du graduel de Saint-Katharinenthal (LM 26117, Zurich, Musée national suisse, et Frauenfeld, Musée historique du canton de Thurgovie) ainsi qu'à celui de Nuremberg (Hs. 21897) contient la miniature d'une initiale avec le Christ et saint Jean. Ces groupes représentent une formule d'image qui réunit plusieurs aspects théologiques. Interprétée avec la «Jungenprobe» comme le montre la miniature qui suit immédiatement, il est évident que l'essence de l'expression de la peinture est centrée sur la vision des secrets divins. Les directives, y compris la motivation, données au peintre au sujet du coloriage du fond se sont heureusement conservées et soutiennent clairement cette interprétation. Elles peuvent en plus nous donner des indications au sujet de la création de la miniature et de l'ensemble du manuscrit.

RIASSUNTO

Conservato nella Biblioteca Vaticana a Roma un manoscritto sinora mai sottoposto ad uno studio dettagliato (Cod. Vat. lat. 10771) un manoscritto appartenente all'area più prossima della graduale di St. Katharinenthal (LM 26117, Zurigo, Museo nazionale, e Frauenfeld, Museo storico del Cantone di Turgovia) e a quella di Norimberga (Hs. 21897) contiene una miniatura iniziale raffigurante Giovanni Evangelista seduto accanto a Gesù Cristo. Simili immagini rappresentano una formula pittorica contenente diversi riferimenti teologici. Interpretata insieme al motivo iconografico della prova degli aquilotti secondo la raffigurazione della miniatura immediatamente successiva, diventa percepibile che l'essenza dell'espressione pittorica è centrata sulla visione dei segreti divini. Fortunatamente ancora conservate, le direttive date al pittore, che si riferiscono al colore dello sfondo, come pure la loro motivazione sostengono anch'esse espressamente questa interpretazione. Offrono, inoltre, delle indicazioni in merito alla produzione tanto della miniatura quanto del manoscritto intero.

SUMMARY

For the first time, the manuscript (Cod. Vat. lat. 10771), preserved in the Biblioteca Vaticana in Rome, has been subjected to investigation. Associated with the Gradual of St. Katharinental (LM 26117, Zurich, Swiss National Museum, and Frauenfeld, Historical Museum of the Canton of Thurgau) and with the Gradual of Nuremberg (Hs. 21897), the manuscript contains an illuminated initial showing the group of Christ and St. John. The representation conforms to a strict iconography with several theological references. In conjunction with the iconographic subject of the trial of the young eagles, depicted in the adjacent miniature, it becomes clear that the initial is intended to impart the vision of divine mysteries. Instructions on the coloring of the ground, which have fortunately been preserved, clearly support this interpretation. They also give us insight into the production of the miniature and the manuscript as a whole.