

ULRICH REHM

Lieber Brot als Mäuse!

Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum
(Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1, ca. 1140)

I.

Vieles ist über Künstlerbildnisse des Mittelalters gesagt und geschrieben worden. Und doch scheint das mögliche Spektrum an Fragestellungen wenig ausgeschöpft. Oft wurden solche Bildnisse als vereinzelte Beispiele einer Vorgeschichte des frühneuzeitlichen Porträts abgehandelt¹ oder, unter stärker mediävistischem Zugriff, als Repräsentanten unterschiedlicher Darstellungstypen klassifiziert.² Dabei ging es zumeist mehr darum, die entsprechenden Beispiele als Dokumente einer vermeintlichen mittelalterlichen Werkstatt- bzw. Skriptoriumswirklichkeit auszuwerten, als sie ausführlicher in ihren jeweils spezifischen Aussagedimensionen zu untersuchen. Die dazu nötige Kontextualisierung hat bisher nur unzureichend stattgefunden.

Überwiegend wurden Bildnisse des Mittelalters unter Prämissen der frühneuzeitlichen Gattung des Porträts diskutiert. Um dies zu gewährleisten, hat man sie seit Beginn des kunsthistorischen Interesses – das belegt die gängige Abbildungspraxis in der Literatur – aus ihren Kontexten regelrecht

herausgeschnitten und auf ein frühneuzeitliches Porträtformat reduziert.

Dabei ist gerade das jeweilige ursprüngliche Wirkungsfeld mittelalterlicher Bildnisse ausgesprochen signifikant. Denn diese wurden in der Regel gezielt an bestimmten Stellen der jeweiligen künstlerischen Produkte und in einem bestimmten Verhältnis zu diesen positioniert; zudem nicht an beliebigen Produkten, sondern an ganz bestimmten Objekttypen, die ihrerseits konkrete Orts- und Handlungszusammenhänge sowie bestimmte Adressaten besaßen. Erst durch die Bestimmung, wo und wie die jeweiligen Künstlerbildnisse in diesen Zusammenhängen exponiert sind, lässt sich die ursprüngliche Intention ermitteln.

Glücklicherweise hat sich ein wesentlicher Bestandteil des ursprünglichen Kontextes bei jenen Künstlerbildnissen erhalten, die im Medium der Buchmalerei, überliefert sind. Hier ist nicht allein die Verortung der Bilder innerhalb bestimmter Handschriftentypen, innerhalb der individuellen Gesamtanlage eines Codex und im *layout* der jeweils betreffenden Seite von Bedeutung, son-

1 Gunter Schweikhart, Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Joachim Pöschke (Hrg.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, Münster 1993, 11–39, wiederabgedruckt in: Gunter Schweikhart, *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrg. v. Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln, Weimar und Wien 2001, 191–213; Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994; Stephanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance* (Diss. Phil. Bonn 1997), Weimar 1998; Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002; Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.

2 Virginia Wylie Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton, NJ 1967; Jonathan James Graham Alexander, *Scribes as Artists. The Arabesque Initial in Twelfth-*

Century English Manuscripts, in: *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries. Essays presented to Neil R. Ker*, hrg. v. Malcolm B. Parkes, London 1978, 87–116; Anton Legner, *Illustres manus*, in: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, hrg. v. Anton Legner, Ausst.-kat. Köln, Museum Schnütgen, Köln 1985, Bd. 1, 187–230; Jonathan James Graham Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven und London 1992 (v. a. 4–34); Peter Cornelius Clausen, *Autoritratto*, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Bd. 2, Rom 1992, 734–738; ders., *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: Matthias Winner (Hrg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Biblioteca Heriziana, Rom 1989), Weinheim 1992, 19–54; ders., *Ritratto*, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Bd. 10, Rom 2000, 33–46; Anton Legner, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009.

dern auch die Positionierung innerhalb des jeweiligen Textes. Die intermedialen Zusammenhänge können dabei sehr unterschiedlich ausfallen: Es kann sein, dass lediglich ein einziger Buchstabe oder ein einzelnes Wort relevant ist, es können aber auch komplexe Bezüge zu größeren Passagen des Gesamttextes einer Handschrift bestehen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei gleich zu Beginn bemerkt, dass es hier nicht darum gehen soll, eine mittelalterliche Künstlerdarstellung als visuelle kunsttheoretische Reflexion auszugeben. Innerhalb der primär religiös bzw. theologisch geprägten diskursiven Rahmung lässt sich jedoch m. E. so etwas wie ein implizites mediales Selbstverständnis herauskristallisieren, das innerhalb eben dieser Rahmung ein gewisses Entfaltungspotential besitzt.³

Doch damit zu meinem Fallbeispiel: eine einzige, offensichtlich gleich zwei Künstler in einer Ateliersituation präsentierende Zeichnung aus dem 12. Jahrhundert (jener Zeit, in der Künstlerbildnisse in größerem Umfang und zugleich in einer beachtlichen gestalterischen Vielfalt aufzutreten beginnen). Diese soll unter den eingangs benannten Gesichtspunkten angemessen kontextualisiert und auf ihr sich daraus herleitendes Aussagepotential hin befragt werden. Es handelt sich um die Darstellung des mutmaßlichen Laienschreibers und -malers Hildebertus und seines Gehilfen Everwinus, die als konkrete Auseinandersetzung mit dem Text interpretiert wird, an dessen Ende sie platziert ist.⁴

II.

Das Bild hat als Beispiel für bildlichen Witz im Mittelalter eine gewisse Berühmtheit erlangt. Dieses vermeintlich Witzige ist jedoch offensichtlich gepaart mit einer Komplexität und Tiefgründigkeit, die wirksam wird, wenn man das Bild als eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Text liest, dem es unmittelbar folgt. Und ein direkter

³ Vgl. dazu auch die Publikation des Verf.: *Durch Imagination zur Kontemplation. Das Mönchsbild der Lambeth-Apokalypse*, in: *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der frühen Neuzeit*, hrsg. v. David Nel-

Bezug liegt hier, wie sich noch zeigen wird, besonders nahe.

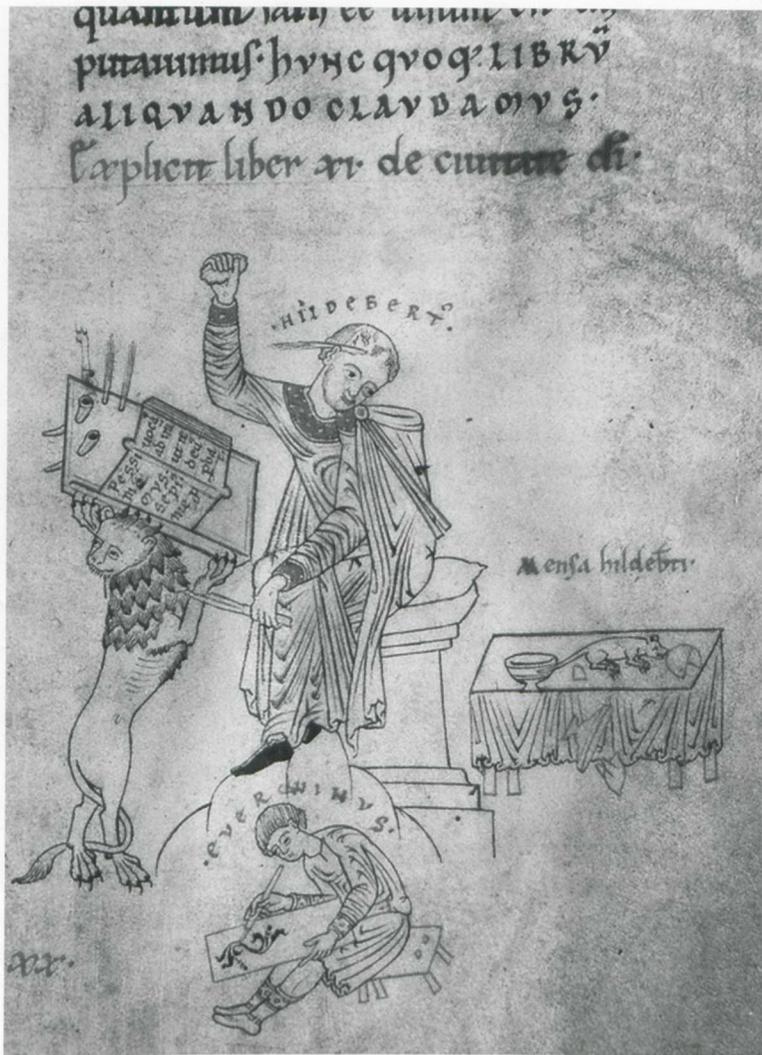
An der klassischen Stelle des Kolophons, direkt hinter dem Textende eines in Böhmen produzierten und heute in Prag aufbewahrten Handschriftenbandes von ca. 1140 werden wir mit einer bildlichen Szene konfrontiert, die ein hohes Irritationspotential besitzt (Abb. 1).⁵ Gestaltet ist sie in derselben dunkelbraunen und roten Tinte, mit der auch die Texte der Handschrift ausgeführt sind – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass der Schreiber der Handschrift hier das Metier gewechselt und sich als Zeichner betätigt hat.

Bildlich werden wir in das Atelier des auffallend wohlgekleideten Laien Hildebertus versetzt und mit einer dramatisch inszenierten Situation konfrontiert.⁶

Der Protagonist, Hildebertus, lässt sich offenbar inmitten der Ausübung seiner Profession stören. Er sitzt an einem aufwändig gestalteten Löwenpult vor einer aufgeschlagenen Lage Pergaments, Schreibwerkzeug ist in das Pult eingelassen, die Feder ist hinter das Ohr des Hildebertus geklemmt, seine Linke hält das Rasiermesser. Das Sitzen ist deutlich als ein Art Thronen charakterisiert: das rechteckige Sitzmöbel mit einem Kissen erhebt sich über drei Stufen, und die Füße des Hildebertus ruhen auf einer Art dreistufigem Hügel. Auf dem eigens mit seinem Namen gekennzeichneten, reich gedeckten Tisch (»Mensa hildeberti«) hat er einen unerwünschten Eindringling, eine Maus, entdeckt, der soeben die Schale mit dem Hühnchen vom Tisch gestoßen hat. Nun ist die Maus kurz davor, dasselbe mit dem Stück Brot am Ende des Tisches zu tun. Mit zorniger Geste zielt Hildebertus – vermutlich mit seinem Radierstein – auf das Tier. Die aufgeschlagene Pergamentlage auf seinem Schreibpult enthält einen kurzen Text, der, als wörtliche Rede, wohl für die augenblickliche Rede oder den Gedanken des Protagonisten steht: »Pessime mus sepius me provocas ad iram ut te deus perdat« –

ting, Valeska von Rosen und Jörn Steigerwald (culturæ, Intermedialität und historische Anthropologie), Wiesbaden (im Druck).

⁴ Augustinus, *De civitate Dei libri xxii*, Böhmen, ca. 1140,



1. Das Atelier des Hildebertus. Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1, Böhmen, ca. 1140, fol. 153r

Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1 (25,2 × 33,5 cm) und Ms. A. XXI/2 (23 × 33 cm), hier A. XXI/1, fol. 153r; vgl. Anton Podlaha, *Die Bibliothek des Metropolitankapitels* (Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Die Königliche Hauptstadt Prag: Hradschin, II, Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitankapitels, zweite Abteilung), Prag 1904, 87–90: Kat. Nr. 19–20 (mit zahlreichen Abbildungen: Fig. 87–98).

5 Siehe Anm. 4.

6 Antonín Friedl, *Hildebert a Everwin, románští malí i*, Prag 1927, 135–136; Virginia Wylie Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton, NJ 1967, 30; Martin Stevens, *The Performing Self in Twelfth-Century Culture*, in: *Viator* 9, 1978, 193–212; Gerhard Schmidt,

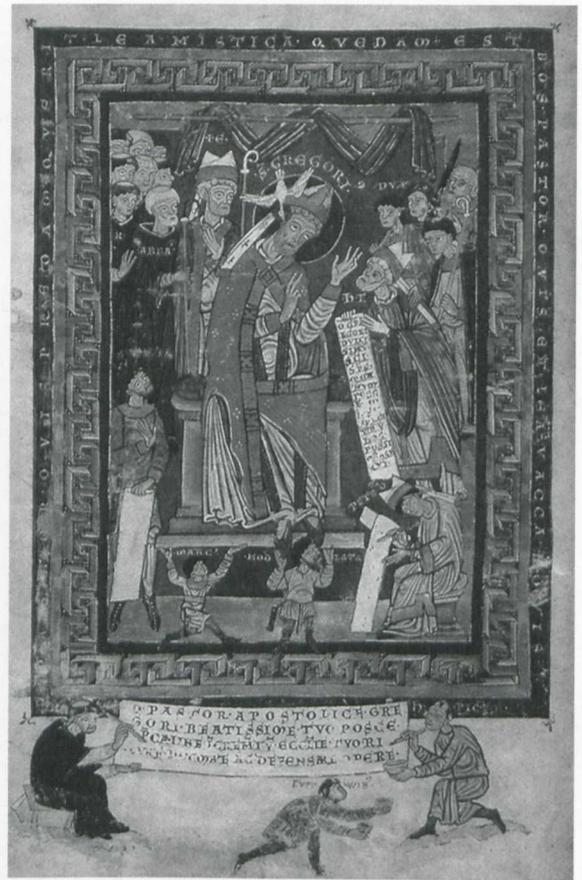
»Behrender« und »befreiender« Humor. Ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters, in: *Worüber lacht das Publikum im Theater? Spaß und Betroffenheit – einst und heute. Festschrift zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann*, hrg. v. Margret Dietrich, Wien und Köln 1984, 9–39, hier 20; Alexander 1978 (wie Anm. 2), 87–116; Legner 1985 (wie Anm. 2), 202; Alexander 1992 (wie Anm. 2), 15; Claussen 1992 (wie Anm. 2), 29; Johann-Christian Klamt, *Schilders en boekverluchters in de vroege Middeleeuwen*, in: *Kunstschrift* 37, Nr. 4, 1993, 40–47; Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hrg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 26–27 (Wolf-Dietrich Löhr); Legner 2009 (wie Anm. 2), 188–191.

»Elende Maus, allzu oft provozierst Du mich zum Zorn, so dass Dich Gott verdammen möge!«

Unterhalb, gewissermaßen in den Umriss des Fußhügels Hildeberts gekauert, ist der Jüngling Everwinus, wohl ein Werkstattgehilfe, auf einem einfachen niedrigen Hocker sitzend und in kleinerem Figurenmaßstab ausgeführt, mit der Ausführung eines Rankenmotivs auf einer Tafel beschäftigt – vermutlich, um sich darin zu üben. Entsprechende Rankenmotive finden sich vielfach in der Initialgestaltung der Handschrift – womöglich ein Hinweis darauf, dass zu den Dienstleistungen des Ateliers auch die künstlerische Ausstattung von Codices gehörte.

Der ganz von seinem Tun beanspruchte Everwinus wird, wenn überhaupt, wohl erst in der nächsten Sekunde mit dem Aufprall der Hühnchenschale hinter seinem Rücken aufschrecken. Bis dahin repräsentiert er einen Standardtypus des Künstlerbildnisses: Er sitzt, vornübergebeugt, auf einem Bänkchen und ist auf die Ausübung seines Handwerks konzentriert. Demgegenüber bringt das unerwartete Verhalten der Figur des Hildebertus ein Moment des Komischen ins Spiel, indem sie im dargestellten Augenblick aus ihrer üblichen Rolle ausbricht. Dies irritiert umso mehr, als es nicht recht mit den benannten Würdemotiven seiner Erscheinung zusammenstimmen will und deutlich mit der demütigen Pose des Everwinus kontrastiert.

Über die zwei dargestellten Personen lässt sich bisher historisch nicht viel sagen. Aufgrund ihres stilistischen Erscheinungsbildes werden sie, trotz ihrer Tätigkeit in Böhmen, mit dem Rheinland als möglicher Herkunftsregion in Verbindung gebracht. Immerhin sieht es so aus, als kämen sie nicht nur ein einziges Mal in Gestalt eines Künstlerbildnisses vor: Auf dem Titelbild des etwa zeitgleich entstandenen Olmützer Kollektars, heute in Stockholm, sind Schreiber und Maler – diesmal allerdings im Medium der Miniaturmalerei – bei der Arbeit an einem unterhalb des Hauptbildes ausgebreiteten Schriftband zu sehen (Abb. 2).



2. Der Hl. Gregor der Große mit Begleitern sowie Schreiber, Maler und Gehilfe. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Cod. A 144, Böhmen, ca. 1140, Titelseite

Dieses zeigt den Text eines Bittspruchs, der der Hauptfigur des Bildes darüber gilt: dem Hl. Gregor. Die Zeilen stammen aus dem Responsorium des Messoffiziums zum Fest des Heiligen.⁷ Links sitzt auf einem Schemel ein Mönch mit Feder in der Rechten, der in der äußeren Miniaturrahmung als »R S[CRIP]TOR« bezeichnet ist. Rechts kniet ein Laie mit Pinsel und Farbtopf, dessen Beischrift ihn als »H PICTOR« benennt. Während diese zwei Personen lediglich mit der Initial ihres Namens gekennzeichnet sind, ist der Jüngling, der dem Maler unterwürfig zwei weitere Farbtöp-

⁷ Stockholm, Kungliga Biblioteket, Cod. A 144 (28 × 21 cm), Titelminiatur; vgl. Legner 1985 (wie Anm. 2), 99–

202, 249–250; Alexander 1992 (wie Anm. 2), 12–16; Legner 2009 (wie Anm. 2), 234–236.

fe anreicht, als »Everwinus« benannt. Dementsprechend wird der Maler mit der H-Initiale in der Regel mit dem Hildebertus der Prager Handschrift identifiziert, was sich aufgrund des stilistischen Befundes ohne weiteres rechtfertigen lässt. Der Aufgabenverteilung in diesem Bild zufolge ist Hildebertus nicht in erster Linie Schreiber, sondern Maler.

Doch zurück zur Atelierszene mit der Maus (Abb. 1): Der Mäusefluch am Ende der Prager Handschrift erfährt mit seiner Fixierung durch Schrift auf Pergament und mit der Verwendung des Lateinischen eine gewisse Monumentalität, was angesichts des nichtigen Inhalts weiter zum Effekt des Komischen beiträgt. Hinzu kommt der Kontrast zwischen dem Motiv des Löwen, der als geschnitztes Artefakt präsentiert ist und als solches passiv den Mäusefluch des Hildebertus unterstützt, und der Maus selbst, die sich in der Darstellung als äußerst aktiv und wirkmächtig erweist. Der Löwe lässt im Kontext des Autor- und Schreiberbildes das Symbolwesen des Evangelisten Markus assoziieren. Während dieses in entsprechenden Evangelistenbildern in der Regel seine besondere Rolle durch das Inspirieren des Autors bzw. Schreibers ausfüllt, ist das gewohntermaßen machtvolle Tier hier zum Pulthaler degradiert.

Der Text auf dem Pult wirkt unter seinen spezifischen Präsentationsbedingungen nicht lediglich als in eben diesem Augenblick gesprochen oder gedacht, sondern als solle er – im dauerhaften Medium der Handschrift – in alle Zukunft fortgetragen werden. Ganz nebenbei bekundet der Schreiber damit auch, dass er nicht lediglich lateinische Texte kopieren, sondern sich in der lateinischen Sprache auch artikulieren kann.

Spricht man der beschriebenen Pergamentlage eine nicht bloß sprechblasenähnliche Funktion zu, ergibt sich ein weiterer Aspekt des Komi-

schen: Dann nämlich hätte Hildebertus den Fluch soeben auf Pergament gebannt, vielleicht in der Hoffnung, dass ihm damit die Mäuseplage zukünftig erspart bleibe. Und trotzdem oder gerade deshalb wird er genau in diesem Augenblick von der Mäuseplage heimgesucht. Entweder unterliegt Hildebertus also selbst einem Fluch, der ihn in Gestalt der Maus unentwegt einholt, oder Gott persönlich, in dessen Name Hildebertus den Mäusefluch ausgesprochen wünscht, konfrontiert den Schreiber wegen seiner Fluchrede erst recht mit diesem kleinen Geschöpf.

Angesichts eines Schreiber- und Malerbildnisses, von dem man eher erwarteten dürfte, dass der Protagonist als würdiger Vertreter seiner Profession und als tugendhafter Mensch in Erscheinung träte (so wie die Figur des Everwinus das durchaus tut), wartet die Darstellung, wie dargelegt, mit erheblichen Irritationen auf. Dabei hat das Sujet seine durchaus ernsthafte Seite. Immerhin handelt es sich um die exemplarische Vergegenwärtigung eines der sieben Hauptlaster, des Zorns (*ira*), wie auf der dargestellten Pergamentlage im Bild auch wörtlich vermerkt ist (*»me provocas ad iram«*).⁸ Hinzu kommen zumindest Anspielungen auf weitere Laster: mit der üppig gedeckten Tafel mag auf das Laster der Völlerei (*gula*) angespielt sein, und mit dem herrschaftlichen Auftreten des Schreibers auf die »Mutter« der sieben Hauptlaster selbst: Hochmut – *superbia*. Und mit den Hauptlastern ist im Rahmen der mittelalterlichen Kultur für gewöhnlich nicht zu scherzen.

Ganz ungewöhnlicher Weise werden diese Laster innerhalb eines Darstellungsgenres repräsentiert, in das sie eigentlich nicht hineingehören. Damit wird gerade *nicht* von vornherein markiert, dass – wie innerhalb eines moraldidaktischen Kontextes – eine bildliche Konfrontation mit den menschlichen Lastern gesucht wird, sei es

⁸ Seit Gregor des Großen (gest. 604) *Moralia in Iob* sind diese Hauptlaster weitgehend kanonisiert: S. Gregorii *Magni Moralia in Iob Libri XXIII–XXXV*, hrsg. v. Marcus Adriaen, Corpus Christianorum. Series Latina, 143 B, Turnhout 1985, 1610–1613 (lib. XXXI, XLV, 87–91). Dort heißt es: »Radix quippe cuncti mali superbia est, de qua, scriptura attestante, dicitur: *Initium omnis peccati superbia*. Primae autem eius soboles, septem

nimirum principalia vitia, de hac uirulenta radice proferruntur, scilicet inanis gloria, inuidia, ira, tristitia, auaritia, uentris ingluuies, luxuria.« (lib. XXXI, XLV, 87; ebd. 1610; vgl. auch Rainer Jehl, Die Geschichte des Lasterschemas und seiner Funktion. Von der Väterzeit bis zur karolingischen Erneuerung, in: *Franziskanische Studien* 64, 1982, 261–359.

anhand von Personifikationen, sei es anhand anonymer bzw. fingierter Exempla. Dabei ist die Anonymität der lasterhaften Tat in der Hildebertus-Szene nicht gewahrt; vielmehr werden wir mit einer namentlich benannten und somit allem Anschein nach historischen Person konfrontiert – zudem mit einer Person, die sich in Gestalt ihres Abbildes mutmaßlich selbst in diese Rolle versetzt hat oder von einem Mitarbeiter hat versetzen lassen. Die Aspekte des Komischen mildern zwar die Ernsthaftigkeit des Ganzen. Andererseits wird diese aber noch zugespitzt, indem Gott selbst durch den Text der Inschrift dazu aufgefordert wird, sein eigenes Geschöpf, die Maus, zu verfluchen. Damit gerät das Bild in den begründeten Verdacht der Anmaßung.

III.

Dass es in der Literatur bisher weitgehend dabei blieb, die durchaus komplexe Szenerie lediglich unter dem Aspekt des Komischen oder gar Launigen abzuhandeln, hat damit zu tun, dass die genaue Positionierung des Bildes innerhalb der Handschrift und des Textes oft entweder gar nicht beachtet oder falsch beurteilt wurde – dabei ist in den meisten der publizierten Abbildungen die Benennung der exakten Koordinaten mit abgebildet.

Unmittelbar über dem Bild des Hildebertus ist in roter Schrift das Ende des vorausgehenden Textes vermerkt, und dieses *Explicit* erscheint, so wie die Darstellung unter ihm platziert ist, zugleich wie eine Art Titulus des Bildes: »Explicit liber xi de civitate d[e]i« steht dort – »Es endet das elfte Buch des Gottesstaates«. Da die Schrift über den Gottesstaat aus der Feder des Kirchenvaters Aurelius Augustinus (354–430) bekanntlich zweiundzwanzig Bücher umfasst, hat der mutmaßliche Schreiber und Maler also seine Darstellung nicht etwa am Ende des auf zwei Bände verteilten

Textes angebracht (wie in der Literatur des öfteren angenommen), sondern am Ende des ersten Bandes.

Dass es sich hierbei um das Ende des elften Buches handelt, so meine These, ist alles andere als zufällig. Denn dieses Buch des *Gottesstaates* bietet vielfältige Anknüpfungs- und Reibungspunkte sowohl mit dem Dargestellten als auch mit der aus dem Zusammenspiel zwischen bildlicher Darstellung und Text herleitbaren Auffassung von bildender Kunst.⁹

Der auffälligste Bezugspunkt liegt in einer motivischen Übereinstimmung des Bildes mit dem Text: »Quis enim non domui suae panem habere quam mures, nummos quam pulices malit?« heißt es dort: »Denn wer möchte in seinem Hause nicht lieber Brot haben als Mäuse, nicht lieber Geld als Flöhe?«¹⁰

Als schlichteste Verbindung zwischen dem Text des Kirchenvaters und dem Bild ließe sich mutmaßen, der Autor des Bildes habe diese Aussage ganz losgelöst aus ihrem Kontext aufgegriffen und in eine Art Alltagsepisode umgesetzt.

Nun kann, das macht schon die knappe Beschreibung der Szene deutlich, von Alltäglichkeit kaum die Rede sein angesichts der herrschaftlichen Erscheinung des Hildebertus. Zudem ist die Malerfigur bzw. der Künstler selbst kaum zufällig als jemand präsentiert, der des Lateinischen mächtig ist, so dass die Fährte zur genaueren Untersuchung des Verhältnisses von Bild und Text gelegt ist. Es stellt sich die Frage, was den aufmerksamen Lesern der Handschrift durch die Konfrontation mit der Bildszene vermittelt werden kann oder soll.

Bei Augustinus steht die Frage mit der Maus im Zusammenhang mit der Sinnhaftigkeit der Schöpfung bis in ihre kleinsten Bestandteile hinein. Schon im vorausgehenden Kapitel heißt es: »Denn es gibt kein Wesen, auch nicht unter den auf tiefster Stufe stehenden Tierlein, das er

⁹ Textedition: *Sancti Aurelii Augustini de civitate Dei libri*, hrg. v. Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb (Aurelii Augustini Opera, pars XIV, 1–2; Corpus Christianorum. Series Latina, 47–48), Turnhout 1955, Bd. 1–2.

¹⁰ Cap. 16, Augustinus, *Vom Gottesstaat*, hrg. v. Wilhelm Thimme (Augustinus, Werke, Bd. 3.4), Zürich 1955, 31; Augustinus-Dombart/Kalb (wie Anm. 9), Bd. 2, 336.

¹¹ Cap. 15, Augustinus-Thimme (wie Anm. 10), 31.

nicht erschaffen hätte, er, von dem alles Maß, alle Form und alle Ordnung stammt, ohne welche kein Ding existieren, ja auch nur gedacht werden kann.«¹¹

Allerdings, so Augustinus, sei der Mensch nicht unbedingt in der Lage, den Platz jedes einzelnen Geschöpfes innerhalb der Schöpfungsordnung auch zu begreifen: »Es gibt aber auch eine andere Art der Wertung [neben der Rangordnung der Natur], nämlich je nach dem Nutzen, den irgendein Ding stiftet. So geschieht es wohl, daß wir manche empfindungslosen Wesen manchen empfindenden vorziehen, und zwar so sehr, daß wir die letzteren, wenn wir nur könnten, aus der Natur austilgen möchten, sei es, daß wir nicht begreifen, welchen Platz sie in ihr einnehmen, sei es, weil wir das zwar einsehen, aber unsern Vorteil höher stellen.« Und hier folgt die schon zitierte Frage: »Denn wer möchte in seinem Hause nicht lieber Brot haben als Mäuse, nicht lieber Geld als Flöhe?«¹² In ähnlichem Sinn-Zusammenhang taucht die Maus, neben anderen empfindenden Tieren geringer Größe, bei Augustinus auch andernorts auf, wie in seinem Genesiskommentar: »Ich muß aber gestehen, daß ich nicht weiß, weshalb Mäuse und Frösche, Fliegen und Würmer erschaffen wurden. Ich sehe jedoch, daß alle in ihrer eigenen Art schön sind, wenngleich viele uns wegen unserer Sünden widrig erscheinen.«¹³

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint es besonders sinnfällig, dass im Bild (Abb. 1) der Löwe als künstlerisches Objekt und somit als empfindungslose Kreatur präsentiert wird, deren Nutzen im Bildkontext außer Frage steht, während die lebhaft agierende, empfindende Maus als Schädling in Szene tritt. Hildebertus, die Figur des Künstlers also, zieht das Kunstpro-

dukt mit seinem prächtigen Erscheinungsbild dem von Gott selbst geschaffenen Wesen vor.

Von besonderem Interesse für die Darstellung des Hildebertus in den Konventionen eines Künstlerbildnisses ist, dass das Verhältnis von Schöpfung und Schöpfer im Textzusammenhang tatsächlich mit dem von Kunstwerk und Künstler verglichen wird: »Deus autem ita est artifex magnus in magnis ut minor non sit in paruis; quae parua non sua granditate (nam nulla est), sed artificis sapientia metienda sunt ...« – »Gott aber, obwohl großer Künstler in großen Dingen, ist doch auch in kleinen nicht kleiner, und was klein ist, muß man nicht nach seiner Größe (die dem Kleinen ja abgeht), sondern nach der Weisheit des Künstlers beurteilen.«¹⁴

Es geht Augustinus also um die Unergründlichkeit der Weisheit Gottes. Nimmt man den Vergleich mit dem Künstler allerdings ernst, so könnte man daraus eine Art Lizenz für die bildende Kunst ableiten: Wenn etwas an einer künstlerischen Darstellung abwegig erscheint, mag die Weisheit des Künstlers doch einen verborgenen Sinn dafür vorgesehen haben, den die Betrachter nicht ohne weiteres erkennen.

In der Argumentation des Augustinus dient der benannte Vergleich jedoch zunächst als Begründung für eine unmittelbar zuvor hergeleitete Moral: Die mangelnde Fähigkeit des Menschen, die Sinnhaftigkeit der Schöpfung auch im Kleinsten und scheinbar Unwürdigsten – wie zum Beispiel der Maus – zu begreifen, hat letztlich ihren eigenen Sinn, denn sie dient »als Übung der Demut oder als Niederschlagung des Hochmuts.«¹⁵ Alles also, was Menschen nicht ohne weiteres in ihrem Sinnzusammenhang begreifen, dient, nach Augustinus, dazu, nicht am eigenen

12 Cap. 16, Augustinus-Thimme (wie Anm. 10), 31; Augustinus-Dombart/Kalb (wie Anm. 9), Bd. 2, 336.

13 »Ego vero fateor me nescire mures et ranae quare creatae sint, aut muscae aut vermiculi: video tamen omnia in suo genere pulchra esse, quamvis propter peccata nostra multa nobis videantur adverse«: Augustinus, *De genesi contra Manichaeos* (Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus ... Series Latina*, 34, Sp. 173–220, hrg. v. Dorothea Weber, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 91 [Wien 1998]), I, 16, 25–26; hier zitiert nach Rosario

Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, 162.

14 Cap. 22, Augustinus-Thimme (wie Anm. 10), 39; Augustinus-Dombart/Kalb (wie Anm. 9), Bd. 2, 341.

15 Cap. 22, Augustinus-Thimme (wie Anm. 10), 39: »Dadurch ermahnt uns die göttliche Vorsehung, nicht unbedacht die Dinge zu schelten, sondern sorgfältig nach ihrem Nutzen zu forschen und, wenn unser Scharfsinn oder vielmehr unsere Schwäche dabei versagt, an einen verborgenen Nutzen zu glauben, wie uns ja manches erst verborgen war, bis wir es mit vie-

Urteil festzuhalten, sondern, im Vertrauen auf die Weisheit Gottes, einen verborgenen Sinn zu unterstellen, der das eigene Urteilsvermögen übersteigt.

Damit sind wir mit Blick auf das betreffende Bild an einer entscheidenden Stelle: Die Maus, als Beispiel für die vermeintliche Sinnlosigkeit zumindest eines kleinen Teils der Schöpfung, soll, nach Augustinus, gerade nicht dazu provozieren, sie zu verdammen, sondern – im Gegenteil – durch sie die verborgene Weisheit Gottes zu erkennen oder zumindest anzuerkennen. Die damit verbundene Einübung in Demut (»humilitatis exercitatio«) oder in die Niederschlagung der Selbstüberhebung (»elationis adtritio«) bedeutet genau das Gegenteil dessen, was die Hildebertus-Figur als Handlung vorführt:¹⁶ Diese ist gerade nicht in einem Akt der Demut gegenüber dem kleinen Geschöpf präsentiert, sondern auf dem Gipfel eines Zornausbruchs, der letztlich Ausdruck seines Hochmuts gegenüber der Schöpfung ist. Und Hochmut, auf den, wie schon erwähnt, auch in seinem sonstigen Habitus angespielt wird, galt im Rahmen der geläufigen Lasterkataloge als die Wurzel der sieben Hauptlaster und somit auch des Zorns.¹⁷ Das mutmaßliche Motiv des Radiersteins erhält in diesem Zusammenhang eine metaphorische Qualität, die auf die Machtphantasie der Künstlerfigur verweisen mag: So wie diese der Maus bildliche Existenz verliehen hat, so kann sie diese auch wieder auslöschen. Und auch damit nicht genug: Zu allem Überflus bringt Hildebertus noch den Namen Gottes ins Spiel.

Das heißt: Das konkrete Bild selbst ist – analog zur Maus – ein Produkt, dessen Sinnhaftigkeit unter den Prämissen eines christlichen Weltbildes im Sinne des Augustinus – gerade nach der Lektüre des elften Buches des *Gottesstaates* – durchaus fraglich erscheinen muß. Die geeigneten Leser des Heiligen Kirchenvaters Augustinus müssen auf dieser Ebene der Bildrezeption fast zwangsläufig über den dargestellten Hildebertus ebenso erzürnen, wie dieser es über die Maus tut. Denn die

ler Mühe ausfindig machten. Ist doch die Verborgenheit des Nutzens heilsam, nämlich als Übung der Demut oder als Niederschlagung des Hochmuts« –

Künstlerfigur tut offensichtlich genau das, was Augustinus in seinem Text verurteilt, und damit schlägt der oben benannte Aspekt des Komischen in Irritation um: Es scheint, als mache sich jemand mit diesem Bild lustig über die Anliegen des Kirchenvaters und damit letztlich auch über die Leser der Handschrift.

Die gesuchte Opposition zum Kirchenvater bestätigt sich auch in der Gegenüberstellung des Anfangs- und des Abschlussbildes des vorliegenden Bandes. Das Eröffnungsbild in Gestalt einer reich gestalteten G-Initiale steht – ebenso wie die abschließende Atelierszene – in der Tradition des Schreiberbildnisses (Abb. 3).¹⁸ Allerdings werden wir nicht mit einer Ateliersituation konfrontiert, sondern mit dem nahezu frontal sitzenden Hl. Augustinus, der gerade dabei ist, die Anfangsworte seines *Gottesstaates*, die diesen selbst als äußerst ruhmvoll preisen, in kapitalen Lettern mit der Feder auf ein breites Schriftband zu bringen: »[G]LORIOSISSIMAM CIVITATEM DEI«. Dieses Schriftband reicht hinüber zum rechten Rand, von wo aus eine in kleinerem Maßstab gegebene Männergestalt, inschriftlich als »Marcellinus« benannt, sie mit beiden Händen entgegen nimmt. Somit ist die im Eingangssatz des *Gottesstaates* formulierte Widmung, »fili carissime Marcelline«, veranschaulicht.¹⁹ Sie gilt dem kaiserlichen Botschafter Flavius Marcellinus, zu dem Augustinus bis zu dessen Hinrichtung im Jahr 413 engen Kontakt gepflegt hatte. Der Kontrast zum Hildebertus-Bild könnte größer kaum sein: Während der Kirchenvater in würdiger Haltung geschriebene Worte, die den Ruhm Gottes verkünden, zum Wohl der Menschheit, vertreten durch Marcellinus, weiterreicht, zeigt sich die Schreiberfigur des Hildebertus (Abb. 1) in unwürdiger Haltung und Handlung, von ihrer Profession abgerückt und mit einem letztlich gotteslästerlichen Text auf dem Pergament.

Dass Hildebertus am Ende der Handschrift in ganz ähnlicher, ja nahezu identischer, in ihrer Vornehmheit dem Handwerkskontext widerspre-

»... quia et ipsa utilitatis occultatio aut humilitatis exercitatio est aut elationis adtritio ...«: Augustinus-Dombart/Kalb (wie Anm. 9), Bd. 2, 341.

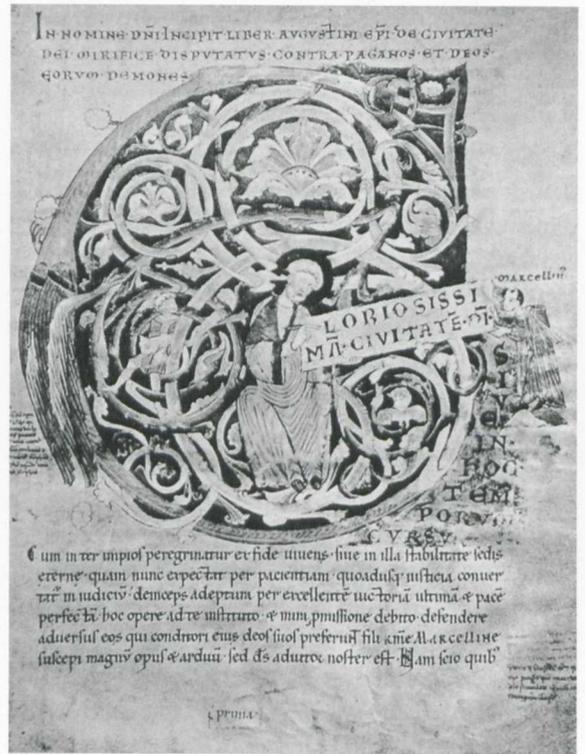
chender Kleidung erscheint wie die Figur des Marcellinus am Beginn, ist nicht, wie gelegentlich behauptet, ein Indiz dafür, dass der Maler sich in der Eingangsiniale selbst in Gestalt des Marcellinus porträtiert habe. Dagegen spricht auch, dass – entgegen anders lautender Beschreibungen – Hildebertus im Gegensatz zu Marcellinus einen kurzen Bart trägt (vgl. Abb. 1 und 3). Die Bekleidung mit ihren edlen und antikisierenden Zügen ist vielmehr ein weiterer Bildhinweis auf die Selbstüberhebung des Hildebertus (Abb. 1): Der Schreiber ist im Kostüm eines Zeitgenossen und Freundes des Kirchenvaters Augustinus gekleidet; er maßt sich also den Status des Adressaten des *Gottesstaates* an. Der Kontrast zwischen der edlen Erscheinung und der unwürdigen Handlung erscheint somit noch einmal gesteigert. Aufgrund des scharfen Kontrasts zum Eingangsbild der Handschrift und zur Lehre des Augustinus im konkreten Text konfrontiert das Bild des Hildebertus also nicht lediglich mit dem dargestellten starken Affekt des Zorns, es zielt offenbar sogar darauf ab, im Zusammenspiel mit dem Text des *Gottesstaates* den analogen Affekt auch im Leser und Betrachter evozieren: Über diesen Hildebertus kann man eigentlich nur erzürnen!

Damit werden die Rezipienten der Handschrift auf durchaus hintergründige Weise, gerade indem sie sich affirmativ gegenüber den Textaussagen des Kirchenvaters verhalten, auf ihre eigene Anfälligkeit für dieselbe Art der Verfehlung getrieben, die das Bild in der Figur des Hildebertus darstellt. Denn sie müssen sich dem dargestellten Künstler gegenüber für moralisch überlegen halten.

Mit den Worten des Augustinus über den Künstler aber kann das Bild – analog zur Schöpfung Gottes – einen zunächst verborgenen Sinn für sich beanspruchen, der letztlich in der Weisheit seines Produzenten begründet liegt. Und dem Bild selbst sind durchaus Hinweise darauf beigegeben, wie einem solchen verborgenen Sinn auf die Spur zu kommen sei: Mit dem Einsatz der lateinischen Sprache, dem titulusartigen Verweis

16 Ebd.

17 Gregor der Große, *Moralia in Iob* (wie Anm. 8), lib. XXXI, XLV, 87.



3. Der Hl. Augustinus als Autor, Marcellinus als Adressat. Prag, Bibliothek des Metropolitantkapitels, Ms. A. XXI/1, Böhmen, ca. 1140, Titelseite

auf den Text des elften Buches des *Gottesstaates* unmittelbar über der Darstellung, mit der Gleichheit der Kostümierung des spätantiken Adressaten der Handschrift und des Schreibers Hildebertus sowie mit dem Text und Bild gemeinsamen Motiv der Maus ergibt sich die Frage nach dem präziseren Verhältnis zwischen dem Text des Kirchenvaters und dem Bild der Handschrift. Es geht also offenbar nicht darum, das Bild allein auf der Ebene der dargestellten Handlung zu rezipieren, sondern auch die Frage nach dem Konzept und der Intention des Bildautors zu stellen, was sich womöglich beides aus den intermedialen Zusammenhängen erschließen lässt. Genau diese Differenzierung zwischen der künstlerischen Intention und dem künstlerischen Produkt selbst hat Augustinus in dem schon zitierten Satz ausdrücklich

18 Vgl. Legner 2009 (wie Anm. 2), 259–261, Abb. 353.

19 Vgl. Augustinus-Dombart/Kalb (wie Anm. 9), Bd. 1, 1.

formuliert, indem er die Weisheit Gottes mit jener des Künstlers vergleicht.²⁰

Erst aus dieser Differenzierung zwischen dem Künstler bzw. dem künstlerischen Konzept und der Künstlerfigur im Bild ergibt sich die Frage, was den mutmaßlichen Autor des Bildes, Hildebertus, dazu bewegen konnte, die Figur seiner selbst in ein so negatives Licht zu rücken. Und erst aus dieser Frage heraus ergibt sich die – zunächst scheinbar paradoxe – Möglichkeit, den Künstler selbst, gerade indem er sich in einem Akt des Hochmuts darstellt, für demütig zu erachten. Denn es ist ja kaum als hochmütig zu bewerten, wenn ein Künstler die Darstellung seiner selbst als die einer sündhaften Person kennzeichnet; damit ist die Künstlerfigur geradezu ein Paradebeispiel für die im Text des Augustinus verhandelte Unbeherrschtheit und Hochmütigkeit – und die Darstellung kommt einer Art Schuldbekanntnis gleich.

Das Bild kann als eine beispielhafte Vergegenwärtigung jener negativen Kräfte dienen, die die *civitas terrena*, das Gegenmodell zur *civitas Dei*, maßgeblich prägen. Denn diese Kräfte bestehen nach dem elften Buch des *Gottesstaates* besonders in der mangelnden Beherrschung der Affekte. Die Figur des Hildebertus führt diese Art von Unbeherrschtheit höchst wirksam vor Augen. Damit erweist sich das Bild, das sich zunächst innerhalb der Konventionen des Künstlerbildnisses bewegt, als Exemplum:²¹ Es exemplifiziert nicht lediglich lasterhaftes Tun, es führt dieses vielmehr narrativ vor und verbindet es durch die Spannung zum Text des Kirchenvaters mit einer Moral. Und

damit wäre das Bild letztlich das, was, laut Augustinus, auch die Maus sein sollte: ein Erweis der Größe ihres Produzenten – auch oder gerade im Kleinen oder scheinbar Nichtswürdigen!

So ungewöhnlich allerdings die Darstellung mit ihrem Exemplum-Charakter auch ist, so sehr fügt sie sich letztlich doch – die Figur des Everwinus betont dies deutlich – in die Tradition des Schreiber- und Malerbildnisses. Und dieses ist überall dort, wo es mit dem konkreten Namen der Person versehen ist, grundsätzlich – zumindest *auch* – ein Appell an die *memoria* im Sinne der Jenseitsvorsorge.²² Nun wird zwar in den meisten Bildern die Aufforderung zum Gedächtnis der eigenen Person dadurch zu forcieren versucht, dass diese als würdig für die Aufnahme in das Himmelreich präsentiert wird. Jedoch erwächst die Notwendigkeit zur *memoria* gerade aus dem Mangel an Würdigkeit. Und so wird gelegentlich in entsprechenden Bildern bzw. deren Beischriften durchaus die Sündhaftigkeit der Künstlerperson betont, deren Folgen ja durch das Totengedenken gemildert werden sollen – in der Regel allerdings mit sehr allgemeinen, formelhaften Bezeichnungen, etwa als *peccator* oder *peccatrix*. Die Zuordnung des eigenen Bildnisses zu den *peccatores* hat jedoch eine weit ältere Tradition, die wohl als Topos zur Bekundung von Bescheidenheit und Demut zu verstehen ist.²³

Die Leser und Betrachter der Augustinushandschrift kommen letztlich nur auf einem einzigen Weg aus der vom Bild aufgeworfenen Irritation heraus: dadurch, dass sie ihre eigene moralische Integrität bewahren und ihre Nächstenliebe unter

20 Siehe oben Anm. 14.

21 Vgl. Art. Exempel, Exemplum, in: *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., Stuttgart 1977–1980, Bd. IV, Sp. 161–165; Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales* (FF Communications, Bd. 204), Helsinki 1969.

22 Otto Gerhard Oexle, *Memoria und Memorialbild*, in: Karl Schmid und Joachim Wollasch (Hrg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48), München 1984, 384–440 (hier vor allem 436–440); Bruno Reudenbach, *Indivium ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter*, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hrg. v. Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität Köln, 24), Berlin und New York 1996, 807–818; Horst Bredekamp, *Das Mittelalter als Epoche der Individualität*, in: *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen* 8, 2000, 191–240; Caroline Horch, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*, Kleve 2001.

23 Vgl. Paulinus von Nola (353–431), *Epistula* 32, cap. 3, in: ders., *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Epistulae*, hrg. v. Gulielmus de Hartel (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 29), Wien 1894, 277; dazu: Arwed Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München und Berlin 1997, 51 f.

Beweis stellen, indem sie ihr Mitleid für die arme Seele des hochmütigen Künstlers erweisen. Wir haben es also insofern mit einem besonders wirksamen Appell an die Nachwelt zur *memoria* zu tun, als dieser Appell unmittelbar an die Affekte und das Gewissen zu rühren vermag und zugleich einen Weg eröffnet, an der jeweils eigenen Moralität tätig zu werden.

Ganz gleich also, ob das Bild des Hildebertus ein Exemplum mit fingierten Charakteren ist, das dem Erfindungsreichtum eines gewitzten Seelsorgers entsprungen sein mag, oder ein Künstlerbildnis bzw. -selbstbildnis mit beispielhaftem Charakter: Der Appell zum Gedächtnis und zur Fürbitte ist – gerade indem er nur indirekt ins Spiel gebracht wird – besonders effektiv.

Somit verweist das Bild auch auf ein Aussage- und Wirkungspotential der bildenden Kunst, das

im deutlichen Kontrast zu den dargestellten Kunstobjekten im Bild selbst steht: Die Rankenmotive des Ewervinus gehören zum Repertoire schmückenden Beiwerks, und das Motiv des Löwen büßt trotz des großen Formats und eines weitreichenden Naturalismus als Artefakt die dem dargestellten Lebewesen selbst zugesprochene Macht ein. Ja, es kann nicht einmal so sehr verstören wie eine kleine Maus und muss sich letztlich den Launen des Hildebertus fügen. Das kleine, in Tinte ausgeführte und eher unscheinbare Bild als Ganzes hingegen kann im Zusammenspiel mit dem Text erhebliche Irritationen, affektive Wirkungen, Erkenntnisse und Eingriffe in die Moral der Betrachter leisten. Es ist also, im Sinne des Augustinus, ein Vergleich zwischen dem Geschöpf der Maus und dem gezeichneten Bild durchaus angebracht.

Abbildungsnachweis: 1 Legner 2009 (wie Anm. 2), Abb. 244. – 2 Legner 1985 (wie Anm. 2), Abb. auf 249. – 3 Legner 2009 (wie Anm. 2), Abb. 353.