

Die *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine und einer ihrer Leser, der Maler Rogier van der Weyden

Felix Thürlemann

Zum Kanon der Weltliteratur, wie dieser im 18. und 19. Jahrhundert ausgebildet wurde, gehört die *Legenda aurea* nicht. Der Text ist nicht einmal Literatur im bildungsbürgerlichen Sinne. Vergessen hingegen ist er ohne Zweifel – und dies in einem ganz objektiven, messbaren Sinn, wie sich zeigen wird.

Geschrieben wurde das Buch gegen Ende des 13. Jahrhunderts von einem Dominikanermönch Namens Jacobus, der aus dem heutigen Varazze bei Genua stammte. Jacobus machte auch im kirchlichen Establishment Karriere und starb 1298 als Erzbischof von Genua.¹ Nach der lateinischen Form für Varazze, *Varago* oder *Vorago*, lautet der Autorname *Jacobus a* (oder *de*) *Voragine*.

1. Ein vergessener Bestseller

Schon zu Lebzeiten des Autors war die *Legenda aurea* (im Folgenden mit *LA* abgekürzt) in ganz Europa verbreitet und wurde schließlich zu dem Erfolgsbuch der nachfolgenden zwei Jahrhunderte. Gemessen an der Zahl der Handschriften und der Frühdrucke hat die *LA* bis zum Epochenbruch, der mit der Reformation und der Renaissance eingeleitet wurde, sogar das eigentliche Buch der Christen, die Bibel, ausgestochen.

Erhalten haben sich mehr als tausend Handschriften. Auch die Zahl der sogenannten Inkunabeln, wie man die *vor* dem Jahr 1500 gedruckten Bücher nennt, ist beeindruckend. Für die Zeit zwischen 1450 und 1500 sind von der originalen, lateinischen Version der *LA* 97 Inkunabeldrucke nachgewiesen, mehr als von der Bibel. Nicht mitgezählt sind dabei die zahlreichen Übersetzungen in die Nationalsprachen. Allein im deutschen Sprachgebiet entstanden im 14. und 15. Jahrhundert unabhängig voneinander zwölf Übersetzungen, von denen viele auch in Drucken verbreitet wurden. (Vgl. Kunze 1983: 456)

¹ Vgl. Giovanni Paolo Maggioni in seiner Edition der *Legenda aurea* (Varazze 1998: I, XIII). Nach Maggioni hat Jacobus den in den 60er Jahren des 13. Jahrhunderts niedergeschriebenen Text entgegen den Angaben in der älteren Forschung bis zu seinem Tod weiter überarbeitet und ergänzt, sodass dieser bereits zu seinen Lebzeiten in mehreren Fassungen kursierte.

Umgekehrt war bis vor kurzem auf dem Buchmarkt nur ein Reprint der letzten, 1846 erstmals erschienenen lateinischen Ausgabe erhältlich, seinerseits ein bloßer Nachdruck einer der ältesten Inkunabeldrucke der *LA*, der den Text bereits in einer stark verdorbenen Fassung überlieferte (Voragine 1846). Erst vor wenigen Jahren wurde eine modernen Editionsprinzipien gehorchende kritische Ausgabe publiziert (Varazze 1998). Das Buch des Jacobus a Voragine ist also tatsächlich – gemessen an seiner früheren Verbreitung – heute so gut wie vergessen. Darüber soll hier nicht geklagt werden. Wenn ein Text vergessen ist, so ist er im Grunde immer zu Recht vergessen. Das heißt, wir können heute mit ihm, aus welchen Gründen auch immer, nicht mehr viel anfangen. Dies ist zu akzeptieren und zu erklären. Zu erklären und zu begründen wäre dann aber auch, weshalb es sich doch lohnen könnte, sich mit einem vergessenen Text wie der *LA* heute wieder zu befassen. Wer „vergessener Text“ sagt, meint fast immer „zu Unrecht vergessener Text“, von welcher Position aus dieses Urteil auch immer gefällt wird.

2. Das historisch-anthropologische Interesse

Wenn ich hier dafür plädiere, sich wieder mit der *LA* auseinander zu setzen, steckt dahinter primär ein historisch-anthropologisches Interesse. Ich möchte der Frage nachgehen: Was ist das für ein Buch, das über mehr als zwei Jahrhunderte der Bestseller des christlichen Europa war, welchen Inhalt, welche Struktur hat es, die mit der heutigen Denkweise, mit den Erwartungen und Lesegewohnheiten des heutigen Menschen nicht mehr vereinbar sind? Das heißt, ich interessiere mich primär für das *Andere*, das uns *Fremde* an der *LA*. Dahinter steckt die Überzeugung, dass nicht nur alles, was die Welt ausmacht, sondern alles, was die Welt einmal ausgemacht hat, ein legitimer Gegenstand der Geisteswissenschaften, der Wissenschaften vom Menschen, ist.

Um es anders auszudrücken: Wir müssen nicht zu den letzten überlebenden Indianern des Nambikwara-Stamms am Amazonas reisen, wie dies der Anthropologe Claude Lévi-Strauss einst getan hat, um das Menschsein als *Möglichkeitsform* zu begreifen, als etwas, was unsere eigene Art, Welt zu konzipieren, überschreitet. Wir können auch ein Buch studieren, das einst quantitativ das wichtigste in unserem Kulturkreis war und das heute so gut wie niemand mehr kennt und kaum ein Zeitgenosse je ganz gelesen hat.

Zu diesem primären, anthropologisch gewendeten historischen Interesse kommt für das Fach der Kunstgeschichte, das ich vertrete, ein zweites, „hilfswissenschaftlicher“ Art. Man kann sich leicht vorstellen, dass ein Buch, das einmal so verbreitet war wie die *LA*, auch in der bildenden Kunst – vor allem in der Zeit zwischen etwa 1300 und 1500 – deutliche Spuren hinterlassen hat. Die *LA* wäre somit ein Buch, dessen Kenntnis für Kunsthistoriker, die sich mit Werken dieser Periode beschäftigen, zumindest sehr nützlich, wenn nicht gar unverzichtbar ist.

Doch nicht diese fachspezifische Begründung soll hier im Vordergrund stehen, sondern die Frage nach der *Struktur* des Buches. Meine These lautet, dass es vor allem die spezifische Struktur ist, die das Buch für uns heute so fremd macht. Die *LA* ist, wie bereits gesagt, kein Text im literarischen Sinne. Sie ist vielmehr eine *Kompilation*. Die Baustruktur der Kompilation zu begreifen ist deshalb das Hauptziel meiner Auseinandersetzung mit der *LA*. In ihr liegt meiner Meinung nach das eigentlich Fremde – und damit das anthropologisch Relevante – der *LA*.

3. Eine Sammlung von Lesestücken

In die Irre führt uns heute bereits der Titel *Legenda aurea*. Das Buch war zuerst unter Titeln wie *Legenda sanctorum* oder *Vitae sanctorum* verbreitet. Sehr häufig wurde es kurioserweise auch als *Historia langobardica* bezeichnet, wegen einem längeren Exkurs gegen Ende des Textes, in dem die Geschichte des Langobardenvolkes, dem der Autor sich zugehörig fühlte, nacherzählt wird. Die Auszeichnung *aurea*, golden, bekam das Buch schon sehr früh, noch zu Lebzeiten des Autors. Dieser Titel dürfte eigentlich nicht, wie das üblicherweise der Fall ist, als „Goldene Legende“ ins Deutsche übertragen werden. Der Begriff *legenda* im Titel ist ein Plural und ist noch fast wörtlich als „das zu lesende“, als *Sammlung von Lesestücken* oder Anthologie, wie man heute sagen würde, aufzufassen. Die größere Zahl dieser Lesestücke sind Heiligenviten, die Jacobus mit starker Betonung der volkstümlichen, wunderbaren und – gerade in den Martyriumsszenen – auch schaudererregenden Elemente nacherzählt. Darauf zurück geht die moderne Bezeichnung für die literarische Kurzform „Legende“, die vom Literaturtheoretiker André Jolles zu den sogenannten „einfachen Formen“ gezählt wird.²

Der bisweilen starke Akzent auf „Sex and Crime“ war sicher einer der Gründe für den Groß Erfolg des Buches. Innerhalb der Kirche wurde die *LA*

² Vgl. Jolles 1930. Siehe auch Ringler 1975 und Barth 1981.

dafür auch bald kritisiert, was aber ihre Verbreitung nicht verhindert hat. So verbot Nikolaus von Kues 1455 auf einer Synode in Brixen den Predigern, die Texte der *LA*, die er als *superstitiosa*, „abergläubig“, taxierte, in ihren Predigten zu verwenden (vgl. Kunze 1983: 454).

4. Strukturprinzip der Kompilation

Als eine bloße Sammlung von volkstümlichen Heiligenlegenden wird die *LA* heute im Allgemeinen verstanden. Davon sprechen die zahlreichen Auswahlgaben, die eine mehr oder weniger große Zahl der attraktivsten unter ihnen dem modernen Leser präsentieren.³ Diese Kurzfassungen geben aber einen ganz falschen, bzw. gar keinen Eindruck von der Struktur des Buches. Die *LA* von Jacobus a Voragine ist nämlich nicht einfach eine ungeordnete Zusammenstellung von Heiligenlegenden aus unterschiedlichen Quellen – Jacobus hat etwa 250 davon benutzt –, sie ist eine *Kompilation*, die nach einem klaren Strukturprinzip aufgebaut ist. Dieses Prinzip wird vom Kompilator – wie man Jacobus als Verfasser des Buches eigentlich nennen sollte – im Prolog ausführlich erläutert. Die Originalität der *LA* besteht somit auf einer *metatextuellen* Ebene. Nur auf dieser Ebene kann Jacobus a Voragine als ihr Autor bezeichnet werden.⁴ Was Jacobus a Voragine schuf, ist im Grunde eine *Summa*, eines jener Werke mit Totalitätsanspruch, für die das späte 13. Jahrhundert berühmt ist. Die wichtigste und heute noch bekannteste unter ihnen ist die *Summa Theologiae*, die ein Zeitgenosse und Ordensbruder des Jacobus a Voragine, Thomas von Aquin, verfasst hat: ein umfassendes philosophisches Lehrgebäude unter christlichem Vorzeichen.

Die *LA* ihrerseits stellt eine Weltgeschichte dar, die als Heilsgeschichte konzipiert ist, das Ganze projiziert auf den Verlauf des Kirchenjahres. Das Buch hat dadurch eine grundlegende *performative* Dimension: Bei der Lektüre der Text-Kompilation an den Heiligen- und Festtagen soll der Leser (oder Hörer) die Heilsgeschichte im Hinblick auf seinen eigenen Tod und seine erhoffte Erlösung

³ Für eine Liste der derzeit greifbaren Anthologien siehe die Bibliographie am Ende des Beitrags.

⁴ Der Begriff ‚kompilieren‘ – wörtlich ‚zusammentragen‘, ‚anhäufen‘ – wird vom Verfasser der *LA* zur Beschreibung seiner schriftstellerischen Tätigkeit selber verwendet. In seiner Chronik der Stadt Genua schreibt er über sich in der 3. Person: „Er [Jacobus] kompilierte (*compilavit*) die Legenden der Heiligen in einem Band, wobei er ihnen vieles hinzufügte aus der ‚Historia ecclesiastica‘ des Eusebius von Caesarea, der ‚Historia tripartita‘ des Kassiodor, der ‚Historia scholastica‘ des Petrus Comestor und den Chroniken verschiedener anderer Autoren.“ (Zit. n. der Übers. von Jacques Laager, Voragine 1986: 469)

nacherleben und auf sich selber zurückbeziehen. Die biblische Geschichte und die Heiligenleben, die ihm im Verlauf des Kirchenjahres präsentiert werden, sind für ihn Modelle für seine eigene Perfektionierung als Christ im Hinblick auf den von ihm erhofften guten Tod.

5. Der Prolog

Diese Prinzipien werden im Prolog zur *LA* von Jacobus ausführlich erläutert. Ich zitiere ihn hier – mit wenigen Kürzungen – in der etwas altertümelnden Übersetzung von Richard Benz, die aber gerade auf Grund dieser distanzierenden Stilpose ihren besonderen Reiz hat. Die Gliederungselemente (Zahlen, Buchstaben, Absätze) sind hinzugefügt, um das Strukturprinzip, das in dieser Einleitung exponiert wird, klarer sichtbar werden zu lassen:

PROLOGUS

Die ganze Zeit vergänglichem Lebens wird in vier Teile mit Unterschied geteilt.

- [1] Das erste ist die *Zeit eines verirrtten Lebens*,
die währte von dem, daß Adam die erste Sünde beging, bis auf die Zeit Moysis. [A: Geschichtsepoche]
Die Zeit begeht die Christenheit von Septuaginta bis Ostern. [B: Periode im Kirchenjahr]
So liest man dann das erste Buch Moysis, darin geschrieben ist von dem Fall der ersten Menschen. [C: Buch der Bibel]
- [2] Das andere ist die *Zeit der Erneuerung oder des Wiederrufs*,
die währte von Moyses bis zur Geburt unsres Herrn; denn in der Zeit ward der Mensch erneut und wiedergerufen zum Glauben durch den Mund der Propheten. [A]
Die Zeit begeht die Christenheit von dem Advent bis Weihnachten. [B]
So liest man dann den Propheten Isaias, denn er hat offenbarlich geschrieben von dem göttlichen Wiederruf. [C]
- [3] Das dritte ist die *Zeit der Versöhnung*,
da uns Christus mit seinem verdienstlichen Leben und Tod Gott seinem Vater versöhnt hat. [A]
Die Zeit begeht die Christenheit von Ostern bis Pfingsten. [B]
So liest man dann Sanct Johannis Buch von der heimlichen Offenbarung, darin ist von dem Mysterium dieser Sühne sonderlich geschrieben.
[C]

- [4] Das vierte ist die *Zeit der Pilgerschaft*, das ist die Zeit des gegenwärtigen Lebens, darin wir pilgern, die ist voll Kampf und Widerwärtigkeit. [A]
 Die Zeit begehrt die Christenheit von der Pfingstoctav bis zu dem Advent. [B]
 So liest man dann die Bücher der Könige und der Machabäer, des zu Urkunde: wie zu ihren Zeiten viel leiblichen Streites ist geschehen, also ist gegenwärtig viel geistlicher Anfechtung. [C]

Die Zeit von Weihnachten bis Septuagesima mögen wir hierzu tun, die ist geteilt in zwei Teile; der erste Teil ist begriffen unter der *Zeit der Ver-söhnung*, und ist eine Zeit der Freuden, die währt von Weihnachten bis zu dem achten Tage nach Epiphaniën; [3'-B]

die andere Zeit ist begriffen unter der *Zeit der Pilgerschaft*, und ist eine Zeit der Betrübniß, die währt vom achten Tage nach Epiphaniën bis Septuaginta. [4'-B]

Diese vier Unterschiede der geistlichen Zeit gleicht man den vier Teilen des natürlichen Jahres, [D: Jahreszeit]

- [1] also daß die erste den Winter,
- [2] die zweite den Lenz,
- [3] die dritte den Sommer,
- [4] die vierte den Herbst bedeutet; und ist der Sinn dieser Vergleichung offenbar.

Ein ander Gleichnis ist zu den Teilen des Tages, [E: Tageszeit]

- [1] also daß die erste geistliche Zeit sich gleichet der Nacht
- [2] die andere dem Morgen,
- [3] die dritte dem Mittage,
- [4] die vierte dem Abend.

Ob aber gleich die Zeit der Verirrung vorausgeht der Zeit der Erneuerung, so hebt doch die Kirche alle Feier an mit dem Advent und nicht mit Septuagesima. Denn sie will nicht anfangen mit der Verirrung, und sieht nicht auf die Ordnung der Zeit, sondern auf die Sache. [...] Nachzufolgen dieser Ordnung, welche die Kirche hat aufgesetzt, so heben wir dies Buch an mit den Festen, die da fallen in die Zeit der Erneuerung. [...]

Höchst aufschlussreich und charakteristisch für das Buch sind die mehrfachen Analogien, die Jacobus a Voragine hier zwischen unterschiedlichen und unterschiedlich langen Zeitlinien postuliert. Jacobus verallgemeinert das Prinzip der *Typologie*, der bekannten, seit der Spätantike eingeübten Zuordnung der Epoche des Alten Testaments und der Epoche des Neuen Testaments, indem er das *Kirchenjahr*, das *astronomische Jahr* mit den vier Jahreszeiten und den ebenfalls vier-

geteilten *Tagesverlauf* in einem umfassenden Analogiegebäude aufeinander bezieht. Alles, was der geschichtlichen Entwicklung unterworfen ist, alle Zeitlinien – mögen sie von ganz unterschiedlicher Länge (zwischen Tag und Weltgeschichte) sein – antwortet einander, identisch rhythmisiert, in einem komplexen Spiel der Korrelationen. Das System beruht auf semantischen Analogien und skizziert ein großes Sinngebäude, eben eine *Summa*. So ist z.B. die biblische Zeit der Pilgerschaft (A) wie der Advent (B), wie der Herbst (D), wie der Abend (E): Alle sind Zeitepochen vor der Wende.

6. Eine literarische *Summa*

Die Scholastik kann als eine Denkform beschrieben werden, die die Welt als eine in sich widerspruchsfreie Totalität zu verstehen versucht. Alois Dempf hat 1925 die Strukturprinzipien einer scholastischen *Summa* am Beispiel der *Summa Theologiae* von Thomas von Aquin in einem Buch mit dem Titel *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung: Eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa* beschrieben (Dempf 1925). Nach Dempf ist das scholastische Schrifttum durch einen ausgesprochenen Formalismus gekennzeichnet, der durch drei Prinzipien charakterisiert ist:

- (1) Vollständigkeit (oder Prinzip der „ausreichenden Aufzählung“),
- (2) Anordnung nach einem System von gleichwertigen Teilen und von Teilen der Teile (oder Prinzip der „ausreichenden Gliederung“) und
- (3) Deutlichkeit und deduktive Beweiskraft (oder Prinzip der „ausreichenden Wechselbeziehung“)

Es ist klar, dass das 3. Prinzip im engeren Sinn nur in argumentativen Texten Gültigkeit hat. Aber es ist ebenso offensichtlich, dass die ersten beiden Prinzipien, das Prinzip der „ausreichenden Aufzählung“ und das Prinzip der „ausreichenden Gliederung“ im zitierten Vorwort zur *LA* realisiert und für die Gesamtstruktur der Kompilation prägend sind.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat sich durch das Buch von Alois Dempf zu einer kleinen Schrift anregen lassen, die 1951 in englischer Sprache unter dem Titel *Gothic Architecture and Scholasticism* („Gotische Architektur und Scholastik“) erschienen ist (Panofsky 1957). Der der deutschen Übersetzung beigegebene Untertitel lautet: *Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter* (Panofsky 1989). Panofsky versucht in seiner Schrift nachzuweisen, dass die hochgotische Architektur nicht nur in zeitlicher und geographischer Nähe

zum Geburtsort und zur Geburtsstunde der Hochscholastik, der Pariser Sorbonne, entstanden ist, sondern dass der neue Baustil, der von Saint-Denis bei Paris aus in kürzester Zeit ganz Nordeuropa erobern sollte, der scholastischen Denk- und Schreibweise strukturell genau entspricht. Scholastisches Argumentieren und gotischer Baustil sind für Panofsky Ausdruck der gleichen Denkgewohnheit („mental habit“).⁵ Der kürzlich verstorbene französische Soziologe Pierre Bourdieu hat Panofskys Schrift ins Französische übersetzt und mit Akzent auf das Konzept des *habitus* kommentiert (vgl. Panofsky 1967). So ist die Schrift des Kunsthistorikers Panofsky mittlerweile auch zu einer Pflichtlektüre für die Soziologen geworden.

Panofskys These ist überraschenderweise nicht originell. Seine kleine Schrift von 1951 ist eigentlich nichts anderes als die Ausgestaltung als These eines von Alois Dempf in den ersten beiden Sätzen seines 1925 publizierten Buches verwendeten metaphorischen Vergleichs:

Die Bewunderung der großartigen Systeme der Hochscholastik ist durchaus als Gemeingut der Gebildeten zu betrachten, auch dort, wo man von der Scholastik, besehen oder unbesehen, nicht viel hält. Das Bild, das die Wirkung dieser Systeme verdeutlichen soll, ist die gotische Kathedrale. Die Vergleichspunkte sind die umfassende Universalität der Gestaltung des mittelalterlichen Weltbildes in Stein und in Geist und die kühne und strenggeschlossene logische und baumeisterliche Architektonik. (Dempf 1925: 1)⁶

Panofskys Schrift, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, ist von der Zunft der Kunsthistoriker weniger gnädig aufgenommen worden als von der der Soziologen. Den Kennern der Architekturgeschichte schien manches forciert an Panofskys Argumentation.⁷ Methodologisch aber ist der Text außerordentlich anregend. Panofsky versucht sich in *Gotische Architektur und Scholastik* als Ikonologe im engeren Sinne. Es ist der vielleicht am weitesten gediehene Versuch des großen Kunsthistorikers zu zeigen, dass die zeitgleich entstandenen Werke von

⁵ Panofsky 1957: 21. Panofsky behandelt nebenbei auch Beispiele aus der darstellenden Kunst, Werke der gotischer Portalskulptur und der Buchmalerei, bei denen er im Übergang von der Romanik zur Gotik, bzw. vom 11. zum 13. Jh. jeweils einen „visuellen Klärungsprozess“ „vermittels einer genauen und systematischen Raumunterteilung“ feststellt (vgl. 15f.)

⁶ Der Vergleich ist auch von Dempf nicht erfunden worden. Bereits 1860 hatte Gottfried Semper die Gotik als „bloße Übersetzung in Stein der scholastischen Philosophie“ bezeichnet. Die Stelle ist von Bourdieu in Panofsky 1967: 146, Anm. 17, zitiert. Panofsky schließt sich insofern an Dempf an, als er – anders als noch Semper – keinen „Einfluss“ der Philosophie auf die Architektur postuliert, sondern beide auf einen gemeinsamen „mental habit“ zurückführt.

⁷ Für eine von Panofsky seinem Übersetzer und Kommentator Bourdieu selber zur Verfügung gestellte Liste von Rezensionen siehe Panofsky 1967: 135, Anm. 1.

Philosophie, Literatur, Architektur und bildender Kunst alle Ausdruck des gleichen mentalen *habitus* oder der gleichen „Weltanschauung“ sind, wie es in seinen noch in Deutschland erschienenen Schriften heißt.⁸

Ich denke, dass diese These noch einsichtiger wäre, wenn Panofsky sich nicht auf die *Summa* von Thomas von Aquin als einzige Referenzgröße für die Architektur und die bildende Kunst des Spätmittelalters beschränkt hätte, sondern andere Summen der Zeit mitberücksichtigt hätte, wie eben auch die *LA* des Jacobus a Voragine. Dabei wäre deutlich geworden, dass zahlreiche spätmittelalterliche Bildwerke eben nicht nur ikonographisch – wie man dies bereits vielfach nachgewiesen hat – auf erzählende Texte wie die *LA* verweisen, sondern teilweise auch strukturell mit der Textkompilation verwandt sind. Dies möchte ich zum Abschluss an einem Beispiel zeigen. Zuvor aber müssen wir noch einen weiteren Abschnitt aus Jacobus' Kompilation kennenlernen.

7. Das Kapitel zum Weihnachtsfest

Eine ähnliche formale Struktur wie der Prolog haben auch Jacobus' Kapitel zu den Kirchenfesten. Diese wurden, da sie keine Legendentexte im modernen Sinne sind, von den Herausgebern der verschiedenen Anthologien entweder ganz weggelassen oder nur inadäquat berücksichtigt. Gerade in diesen Texten aber wird die von Alois Dempf in seiner Schrift *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung* beschriebene scholastische Gliederungs- und Argumentationsstruktur besonders deutlich sichtbar.

Im Kapitel zum Weihnachtsfest zum Beispiel wird dargelegt, wie sich die Ankunft Gottes auf Erden als das größte Ereignis der Weltgeschichte in drei Formen manifestiert hat: (1) durch die wunderbare Natur des Ereignisses selber, (2) durch die vielfältigen Weisen, in denen das Ereignis verkündigt wurde, und schließlich (3) durch den Nutzen, der sich daraus für die Menschheit ergab. Alle drei Aspekte werden nach den Prinzipien, die Dempf als charakteristisch für die scholastische Argumentationsstruktur beschrieben hat, ausführlich entfaltet. Gleichzeitig wird in diesem Kapitel das Prinzip des kompilierenden Vorgehens des Autors besonders deutlich: Alle Wunderberichte, die sich in über mehr als tausend Jahren um das Ereignis der Geburt des Erlösers in der christlichen Lite-

⁸ Zu Panofskys Begriff der Ikonologie siehe Panofsky 1979, bes. 211-214.

ratur abgelagert haben, werden von Jacobus a Voragine in systematisch geordneter Weise wieder auf das zentrale biblische Ereignis zurückbezogen.

Das Gliederungssystem, das dabei zur Anwendung gelangt, ist ein kategoriales Netz, das jedem Phänomen einen Platz in der Totalität der Welt zuweist. So wird im Abschnitt (2), in dem die „Mannigfaltigkeit“ der Verkündigung der Geburt des christlichen Gottes geschildert wird, die Welt nach dem bekannten hierarchischen Schema der „Kette der Wesen“ dargelegt, das alle Phänomene – Steine, Pflanzen, Tiere, Mensch, Engel – mithilfe der sukzessive sich addierenden Begriffe ‚sein‘ + ‚leben‘ + ‚fühlen‘ + ‚verstehen‘ + ‚erkennen‘ auf einer hierarchischen Stufenleiter anordnet.⁹ (Ich zitiere die Stelle wiederum nach der Übersetzung von Richard Benz, wobei erneut durch hinzugefügte Absätze und Nummerierungen das scholastische Gliederungssystem des Textes verdeutlicht ist.)

VON DER GEBURT DES HERRN

[...] In der Armut gebar Maria ihr Kind um die Mitternacht zum Sonntag und legte das liebe Kindlein in die Krippe auf ein wenig Heu; dasselbe Heu führte hernach Sanct Helena gen Rom, wie wir in der *Historia Scholastica* lesen; Ochs und Esel aber, sagt man, wagten nicht davon zu essen. Hier sollen wir merken drei Dinge an der Geburt unsres Herrn;

- 1 das erste sind die Zeichen und Wunder, die auf die Zeit geschahen;
- 2 das andre ist die Mannigfaltigkeit, damit die Geburt verkündet ward;
- 3 das dritte ist der große Nutzen, der daraus kommt.

→ **1** Zu dem ersten so war die Geburt gar wunderlich:

- 1.1 als von der Mutter wegen, die gebar,
- 1.2 von Christi wegen, der geboren ward,
- 1.3 und von der Art wegen, wie er geboren ward.

→ **1.1** Von der Mutter wegen, denn Maria war Jungfrau vor der Geburt und in der Geburt und nach der Geburt. Des haben wir fünf Zeugnisse, daß sie als reine Jungfrau gebar.

1.1.1 Das erste ist der Prophet Jesaias an dem 7. Kapitel, da er spricht: ‚Siehe, eine Jungfrau ...‘

1.1.2 Das andre ist das Beispiel an der Rute Aarons, die da blühet ohne eines Menschen Zutun; und an der Pforte Ezechiels, die nie aufgeschlossen war.

1.1.3 Das dritte ist die Hut Josephs: da er ihrer hütete, so ist bezeugt, daß sie reine Magd blieb.

1.1.4 Zum vierten ward es auch erprobt. Denn es erzählt Bartholomäus in seiner *Compilatio*, und es scheint solches aus dem Buch von

⁹ Zum Konzept der „Kette der Wesen“ siehe Lovejoy 1936. Zum Platz, den der Mensch bei Jacobus a Voragine im „stufenhaften Aufbau des Weltenalls“ einnimmt, siehe auch Nagy/Nagy 1971: 39ff.

der Kindheit des Erlösers genommen: Als die Stunde kam, da Maria gebären sollte, rief Joseph zwei Wehmütter herbei, die eine hieß Zebel, die andre Salome. [...]

1.1.5 Das fünfte war ein klärlich Zeichen, das zu Rom geschah auf die Zeit der Geburt unseres Herrn. Es schreibt Papst Innocentius der Dritte, daß in dem römischen Reich zwölf Jahre Friede war; [...]

→ 1.2 Das andere Wunder war an dem Kind, als Sanct Bernhard schreibt ‚Da war in einer Person Ewiges, Altes und Neues wunderbarlich geeinet:

1.2.1 Die Gottheit ewig,

1.2.2 der Leib alt von Adam her,

1.2.3 die Seele neu erschaffen.‘ [...]

→ 1.3 Das dritte Wunder ist, wie die Geburt geschah.

1.3.1 Es war über die Natur, daß eine Jungfrau empfing; es war über Vernunft, daß sie Gott gebar,

1.3.2 es war über menschliche Kraft, daß sie ohne Schmerzen gebar, es war über gewöhnlichen Lauf, daß sie von dem heiligen Geiste empfing. [...]

→ 2 Die Geburt unsres Herrn ward zum andern auch mannigfaltig kundgetan: es gaben von ihr Zeugnis alle Stufen der Kreatur.

2.1 Nun sind Kreaturen, die haben nur das körperliche Sein, als die Steine.

2.2 Andre haben Sein und Leben; als die Pflanzen.

2.3 Andre haben Sein und Leben und Fühlen; als die Tiere.

2.4 Andre haben Sein und Leben und Fühlen und Verstehen; als der Mensch.

2.5 Andre haben Sein und Leben und Fühlen und Verstehen und Erkennen; als die Engel. All diese Geschöpfe haben die Geburt Christi verkündet.

→ 2.1 Von den untersten Wesen, den bloßen Körpern, sind abermals drei Arten:

2.1.1 undurchsichtige,

2.1.2 durchsichtige oder unfeste,

2.1.3 und leuchtende.

→ 2.1.1 Zum ersten gaben Zeugnis die undurchsichtigen Körper, als die Steine, die zerfielen an dem Tempel zu Rom, wie oben gesagt ward; und an der Säule Romuli, des Abgotts der Römer, die zu Stücken zertrümmert ward; und an andrer Abgötter Säulen, die zu derselben Zeit an viel anderen Orten zerstört wurden. [...]

→ 2.1.2 Zum anderen gab von der Geburt Zeugnis die durchsichtige oder unfeste Materie; denn in der heiligen Nacht verkehrte sich die Finsternis der Luft in die Klarheit des Tages. [...]

→ 2.1.3 Zum dritten wurde die Geburt bezeugt von den leuchtenden Körpern, als von den Himmelskörpern. Denn es erzählen etliche, als Chrysostomus schreibt, daß an dem Tage den Magiern, da sie auf einem Berg beteten, ein Stern erschien in eines schönen Kindleins Gestalt, ob des Haupt

leuchtete ein Kreuz; und das Kind sprach zu ihnen ‚Machet euch auf nach Judea, da findet ihr das Kindlein geboren. [...]‘

Papst Innocentius der Dritte schreibt: Da die römischen Senatoren ansahen die Gewalt Octaviani des Kaisers, wie er alle diese Welt unter der Römer Herrschaft hatte gebracht, da gefiel er ihnen also wohl, daß sie ihn ehren wollten als einen Gott. Nun erkannte der weise Kaiser, daß er ein sterblicher Mensch war, und wollte den Namen eines unsterblichen Gottes nicht an sich nehmen; aber da sie nicht aufhörten, ihn mit Ungestüm zu drängen, rief er Sibylla die Weissagin herbei, und beehrte durch ihre Kunst zu wissen, ob je ein Mensch auf Erden würde geboren werden, der größer sei als er. Nun geschah es, daß der Kaiser auf den Tag der Geburt unsres Herrn seinen Rat gesammelt hatte ob dieser Sache, und war die Sibylle ~~allein~~ in der Kammer des Kaisers bei ihrem Orakel; da erschien um Mittag ein güldener Kreis um die Sonne, und mitten in dem Kreis die allerschönste Jungfrau, die stand über einem Altar und hielt ein Kind auf ihrem Schoß. Das wies die Sibylle dem Kaiser. Und da der Kaiser über das Gesicht sich sehr verwunderte, hörte er eine Stimme, die sprach zu ihm ‚Dies Kind, Kaiser, ist größer denn du, darum sollst du es anbeten‘. Die Kammer ward darnach geweiht in unsern lieben Frauen Ehre, und heißet noch jetzt Sancta Maria Ara Coeli. [...]

Die Kunsthistoriker haben schon seit längerem erkannt, dass eines der bekanntesten Werke der frühniederländischen Malerei, das um 1445 entstandene sogenannte „Bladelin“-Triptychon von Rogier van der Weyden (Abb.), ikonographisch einen mehrfachen Bezug zum Kapitel über das Weihnachtsfest in der *LA* hat. Und zwar kann man die Darstellungen auf den beiden Flügeln mit zwei Passagen aus diesem Kapitel in Beziehung bringen.¹⁰

¹⁰ Zum sog. „Bladelin“-Triptychon siehe auch Vos 1999: 242-248. Entgegen der Ansicht von de Vos ist keineswegs gesichert, dass der Stifter mit Pieter Bladelin zu identifizieren ist.



Abb. 1: Rogier van der Weyden, „Bladelin“-Triptychon, um 1445-48.
(Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
Fotographie: Jörg P. Anders.)

8. Das Bladelin-Triptychon

Auf der Mitteltafel des Triptychons ist die Geburt Christi im Beisein des Auftraggebers dargestellt, dem es in der Form einer Vision vergönnt ist, am heiligen Geschehen ohne Vermittlung seines Namenspatrons teilzunehmen und den neugeborenen Erlöser anzubeten. Die ganz in Schwarz gekleidete Figur ist vielleicht identisch mit Pieter Bladelin, dem Gründer der Stadt Middelburg, der ein hoher Finanzbeamter des Burgunderherzogs Philipp der Gute war. Sicher ist man sich dessen aber nicht. Das Werk ist aufgrund des eher bescheidenen Formats zweifellos zuerst als privates Andachtsbild für den schwarzgekleideten Beter geschaffen worden. Vermutlich erst nach seinem Tod gelangte es in die Kirche von Middelburg, wo es mit einer zusätzlichen Bemalung der Außenseiten versehen als Altargemälde diente. Seit 1834 gehört es zum Bestand der Berliner Gemäldegalerie.

Sehr ungewöhnlich sind die Darstellungen auf den beiden Flügeln. Auf dem linken Flügel sehen wir den Kaiser Augustus in Begleitung der tiburtinischen Sybille und drei Beratern in seiner privaten Kammer. Dem Befehl einer göttlichen Stimme folgend betet der Kaiser – wobei er wie ein Priester ein Weihrauchfass

schwenkt – den neugeborenen Weltenherrscher an, der ihm im Schoß der Mutter über einem in der Luft schwebenden Altar erscheint. Der Bezug auf die Passage in der *LA*, die oben abgedruckt ist (Abschnitt 2.1.3), ist offensichtlich. Es ist die Gründungslegende der Kirche *Ara coeli* – wörtlich „Altar des Himmels“ – auf dem Kapitols Hügel in Rom. Von dieser Kirche nahm man im Mittelalter an, dass sie auf den Grundmauern des Palastes des Kaisers Augustus errichtet worden sei.¹¹

Auch die Darstellung auf dem rechten Flügel geht auf die *LA* zurück, und zwar wiederum auf das Kapitel zum Weihnachtsfest. Auch hier sind es mit den drei Weisen aus dem Morgenland weltliche Herrscher, die das neugeborene Kind, das ihnen am Himmel erscheint, anbeten. Ebenso wie die Geschichte von der *Ara coeli* dient die Geschichte, wonach der neugeborene Weltenherrscher den drei Königen in einem Stern erschienen ist, in der *LA* als Beleg unter anderen dafür, dass – wie es unter Punkt 2 heißt –, alle Stufen der Kreatur von der Geburt des Herrn Zeugnis abgelegt haben. Die auf den Flügeln des Bladelin-Triptychons dargestellten Episoden beziehen sich beide auf die höchste Stufe der unbelebten Kreatur (2.1.3): die „leuchtende Materie“ oder die Himmelskörper. Dadurch sind die beiden Flügel des Triptychons auch inhaltlich aufeinander bezogen.

Das Werk von Rogier van der Weyden bringt jedoch formale Gestaltungsprinzipien ins Spiel, die vom Wortlaut des Weihnachtskapitels in der *LA* nicht abgeleitet werden können. Wenn ein Maler als Gestalt für sein Werk das Triptychon mit zwei seitlichen Flügeln, die geschlossen die Mitteltafel bedecken, wählt (wie dies beim „Bladelin“-Triptychon der Fall ist), ist ihm – noch bevor er seine Figuren darauf setzt – bereits ein hierarchisches Bezugssystem vorgegeben. Die Mitteltafel ist im Vergleich zu den paarweise angebrachten Flügeln einmalig, in der Fläche doppelt so groß wie jeder von ihnen und von diesen eingerahmt und dadurch zusätzlich hervorgehoben. Deshalb ist die Mitteltafel der natürliche Ort für die Darstellung Christi, etwa nach der Formel „Mutter und Kind“ oder – wie im „Bladelin“-Triptychon – eingebettet in eine erzählenden Szene.

¹¹ Der Bezug zur *Legenda aurea* ist seit der Publikation der kritischen Ausgabe von Maggioni (Varazze 1998) noch deutlicher geworden: Die Angabe, wonach Augustus bei der Vision in seiner Kammer allein gewesen sei, wie es in der alten lateinischen Ausgabe von Graesse und in der Übersetzung von Benz noch heißt, hat sich als spätere Interpolation herausgestellt. Das Adjektiv *sola* im Satz „et Sibylla sola in camera imperatoris oraculis insisteret“ fehlte in der ursprünglichen Textfassung.

9. Ein Diagramm der Welt

Rogier van der Weyden transkribiert in seinem Triptychon eine zusätzliche Beziehungsstruktur: eine *räumliche*. Er fasst das Triptychon gleichsam diagrammatisch, als eine geographische Karte oder als ein Weltmodell, auf.¹² Die drei Flächen erscheinen – diesbezüglich noch ganz dem scholastischen Denkhabitus verhaftet – zusammen als koordinierte analytische Darstellung der Totalität der Welt. Auf der Mitteltafel hervorgehoben, als *hic et nunc* aufgefasst (und deshalb ausnahmsweise auch der angemessene Ort für den Auftraggeber), ist Bethlehem dargestellt, der Ort der Geburt des Erlösers. Die Flügel repräsentieren jeweils einen ganzen Erdteil: der linke den Westen, der rechte den Osten. Während so die ganze Welt räumlich in drei Teile aufgeteilt wird, ist auf temporaler Ebene Gleichzeitigkeit gemeint. Wir sehen, wenn wir das geöffnete Triptychon betrachten, drei Orte, die zusammen die Welt als Ganzes repräsentieren, wobei die Ereignisse, die auf jeder der drei Tafeln dargestellt sind, gleichzeitig stattfinden: In dem Augenblick, wie Christus in Bethlehem (im neuen Zentrum der Welt) geboren wird, erscheint das Kind im Westen dem Kaiser Augustus umgeben von einem Strahlenkranz in den Händen seiner Mutter auf einem Altar, und im Morgenland den drei Weisen in der Form eines leuchtenden Sternes.

Das Bladelin-Triptychon besitzt eine ungewöhnlich prägnante kompositorische Struktur: Alle wichtigen Figuren der Mitteltafel und der beiden Flügel sind entlang der Mittelvertikalen axialsymmetrisch angeordnet. Die Mittelvertikale selber ist durch die weißgekleidete Muttergottes und das nackte Kind zu ihren Füßen besetzt. Als einzige bedeutende Figuren ohne Partner sind sie allen anderen Bildfiguren gegenüber hervorgehoben.

In spiegelsymmetrischer Verteilung entsprechen sich einander auf der Mitteltafel der hl. Joseph und der Stifter, die beide kniend auf das Kind hin ausgerichtet dargestellt sind. Auf den beiden Flügeln entsprechen sich in gleicher Weise der Kaiser Augustus (links) und der älteste der drei Könige (rechts). Beide stehen einander in Haltung, Physiognomie und Haartracht auffällig nah. Mithilfe der für jede der erwähnten Figuren dominanten Kleiderfarben entwickelt Rogier van der Weyden eine Art Kontrapunkt. Er verschränkt die Figuren zusätzlich untereinander, indem er jeder von ihnen einen weiteren Partner zuordnet: Dem Stifter antwortet in spiegelsymmetrischer Pose nicht nur der hl. Joseph, sondern auch der dunkelgewandete Kaiser auf dem linken Flügel; der hl. Joseph andererseits hat

¹² Zum Begriff des Diagramms siehe Bogen/Thürlemann 2003.

zusätzlich zum Stifter ein weiteres Gegenüber: den ältesten König auf dem rechten Flügel, dessen Mantel als dominante Farbe wiederum Rot zeigt.

Die Mitteltafel besitzt für sich bereits ein triptychoide Struktur: Die beiden Hauptfiguren, die die Mittelvertikalen besetzen, sind durch die große Öffnung der schräggestellten Hütte überfangen. Eine Art Flügelposition gegenüber dieser zentralen Gruppe nehmen sowohl der Nährvater Christi als auch der Stifter ein. Dabei fällt auf, dass Joseph, der – anders als der Stifter – der dargestellten historischen Episode angehört und mit offenem Blick auf das Kind herunterschaut, kompositorisch von diesem durch die dicke Säule abgetrennt ist, wodurch vermutlich angezeigt werden soll, dass er mit der jungfräulichen Geburt wirklich nichts zu tun hat, während der der gleichen Szene gegenüber – historisch betrachtet – fremde Auftraggeber zwar einen nach innen gekehrten, „visionären“ Blick hat, aber einen direkten Zugang zum Ort der Geburt zu haben scheint.

Als Vision ist das göttliche Kind auf den beiden Flügeln dargestellt, wo es – ebenfalls in axialsymmetrischer Verteilung – jeweils von einem goldenen Strahlenkranz umgeben am Himmel schwebt. Auf der Mitteltafel hingegen ist der „wirkliche“ neugeborene Erlöser, um sichtbar zu machen, dass er vom Himmel auf die Erde hinuntergestiegen ist, auf dem Boden liegend dargestellt. Rogier van der Weyden hat das zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach Texten der hl. Brigitta von Schweden entwickelte neue ikonographische Schema, bei dem das Kind nicht mehr in der Krippe, sondern nackt auf dem Boden liegend dargestellt ist, durch den Kontrast mit den beiden Darstellungen auf den Flügeln zusätzlich motiviert.¹³

Der Gedanke des Herabsteigens des neugeborenen Gottessohnes auf die Erde wird von Rogier van der Weyden noch dadurch unterstrichen, dass er auf der Mitteltafel zusätzlich zu den drei, das „Gloria in excelsis“ singenden Engeln über dem Dach der Geburtshütte drei weitere auf dem Boden kniend dargestellt hat, wo sie neben Maria, Joseph und dem Stifter den menschgewordenen Erlöser anbeten.

¹³ Eine der ältesten Geburtsdarstellungen nach dem neuen ikonographischen Schema wird im Rosgartenmuseum Konstanz aufbewahrt. Das Werk des anonymen Konstanzer Malers wird um 1415 datiert. Siehe Konrad 1993: 30f., Farbtafel 1.

10. Eine Neulektüre der *Legenda aurea*

Das von Rogier van der Weyden angewandte Gestaltungskonzept (das Triptychon verstanden als umfassendes Weltmodell) überzeugt durch die stringente Art und Weise, wie der Maler die hierarchische ternäre Struktur des Triptychons in den Dienst seiner thematischen Konzeption stellt. Aus der sogenannten „Quelle“ von Rogier van der Weyden, der *LA*, allein kann das „Bladelin“-Triptychon aufgrund seiner schöpferischen Interpretation der Triptychonform nicht abgeleitet werden. Es handelt sich um eine *persönliche malerische Lektüre* der Passage aus der *LA*, die so auch vom Auftraggeber nicht vorgegeben worden sein kann.

Rogier van der Weydens Lektüre der Passage aus der *LA* ist aber auch *zeitgebunden*. Sie datiert etwa 150 Jahre später als die Kompilation des Jacobus a Voragine. Die beiden von Rogier auf den Seitenflügeln dargestellten Episoden waren bei Jacobus noch zwei von zahlreichen, systematisch geordneten Belegen für die Tatsache, dass alle Wesen des Universums – von den Steinen bis zu den Engeln, – vom Ereignis der Geburt Christi Zeugnis ablegten. Die beiden Episoden werden vom Maler aus dem ursprünglichen Verbund herausgelöst und der geographischen Kategorie unterworfen. Zusammen mit der Darstellung der Geburt Christi auf der Mitteltafel werden die Nebenszenen auf den Flügeln zu einem umfassenden Diagramm der geographischen Ordnung der Welt.

Rogier van der Weyden vertritt in seinem, 150 Jahre nach der *LA* entstandenen Triptychon ein neues, geographisches Konzept der Totalität. Es ist ein Konzept, das im Kapitel von der Geburt Christi in der *LA* noch keine Rolle spielt. Der Ersatz des von Jacobus a Voragine vertretenen ontologischen Totalitätsbegriffs durch einen geographischen Totalitätsbegriff bei Rogier van der Weyden entspricht dem Wandel hin zu einem neuzeitlichen Weltbild, das alle Dinge des Universums den auf der Erde sinnlich manifestierten Phänomenen unterordnet. Diesem neuen Weltbild, wie es sich in der philosophischen Strömung des Nominalismus kristallisierte, entspricht auch der von den niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts entwickelte realistische Malstil: Das im Bild Dargestellte wird tendenziell den Gesetzen der natürlichen Optik unterworfen. Die spirituelle Sinn-dimension wird dadurch nicht obsolet; sie muss jedoch von nun an *implizit*, durch unterschiedliche Verfahren der Symbolik, dargestellt werden.¹⁴

¹⁴ Dieses Phänomen, das Erwin Panofsky mit dem Begriff des „disguised symbolism“ bezeichnet hat (vgl. dazu Thürlemann 1990), kann als eine Antwort auf den neuen Realismusdruck verstanden werden. Rogier van der Weyden folgt dem realistischen Imperativ weniger stark als noch Hubert van Eyck, Robert Campin und Jan van Eyck. Gerade das „Bladelin“-Triptychon mit der Darstellung der himmlischen Visionen auf den beiden Flügeln ist dafür ein bezeichnendes Beispiel.

Bibliographie

I. Primärliteratur

1. Ausgaben des lateinischen Textes

Voragine, Jacobus a. (1846). *Legenda Aurea vulgo historia Lombardica dicta*. Hg. Theodor Graesse. Reprint. Osnabrück: Zeller Verlag 1965ff. (*Unserfältiger Nachdruck der 1945 zerstörten Dresdener Inkunabel, die textlich identisch ist mit dem Druck von M. Wenssler, Basel o. J. [vor 1474]*)

Varazze, Iacopo da. (1998). *Legenda aurea*. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni. 2 Bde. 2. Aufl. Florenz: SISMEL – Edizioni del Galluzzo. CD-Rom-Edition: Iacopo da Varazze. *Legenda aurea su CD-Rom*. 1999 im gleichen Verlag. (*Erste kritische Ausgabe nach den zuverlässigsten Handschriften*)

2. Vollständige deutsche Übersetzung

Voragine, Jacobus de. (1917-21). *Die Legenda aurea*. Übers. Richard Benz. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. (Volksausgabe ohne Lesartenverzeichnis 1925, ¹⁰1984 und weitere Nachdrucke. Die nach 1999 erschienenen Ausgaben sind der besseren Lesbarkeit halber in Antiqua gesetzt.) (*Die sprachlich etwas manierierte Übersetzung beruht auf der von Th. Graesse veranstalteten lateinischen Ausgabe von 1846, doch hat Benz den Text an zahlreichen korrumpierten Stellen nach einer alten Handschrift korrigiert.*)

3. Anthologien

Voragine, Jacobus de. (1986). *Legenda aurea – Heiligenlegenden*. Übers. Jacques Lagger. 2. Aufl. Zürich: Manesse Verlag. (*Einzige derzeit erhältliche Anthologie, die einen Eindruck von der Gesamtstruktur des Werkes gibt. Repräsentative Auswahl der Heiligenviten. Berücksichtigt werden einige Texte zu den Kirchenfesten, nicht aber der grundlegende Prolog.*)

Voragine, Jacobus de. (1986). *Die Legenda aurea: das Leben der Heiligen*. Übers. Erich Weidinger. Aschaffenburg: Pattloch Verlag. (*Trotz des allgemeingehaltene[n] Titels nur um eine sehr knappe Anthologie von Heiligenviten.*)

4. Auswahlsgabe lateinisch/deutsch

Voragine, Jacobus de. (1988ff.). *Legenda aurea*. Lateinisch/deutsch. Ausgewählt, übers. und hg. von Rainer Nickel. Stuttgart: Reclam. (*Auswahl von vierundzwanzig Heiligenleben ohne Berücksichtigung des Prologes und der Texte zu den Kirchenfesten. Auch die etymologisierenden Namenserkklärungen in den Einleitungen zu den Legendentexten sind meist weggelassen.*)

II. Sekundärliteratur

Barth, Ferdinand. (1981). „Legenden als Lehrdichtung. Beobachtungen zu den Märtyrerlegenden in der *Legenda aurea*.“ In: Rötzer, Hans Gerd/Walz, Herbert (Hgg.). *Europäische Lebrichtung. Festschrift für Walter Naumann zum 70. Geburtstag*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 61-73.

Bogen, Steffen/Thürlemann, Felix. (2003). „Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen.“ In: Patschovsky, Alexander (Hg.). *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern: Thorbecke. 1-22.

Dempf, Alois. (1925). *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung: Eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa*. München: Oldenbourg.

Dunn-Lardeau, Brenda. (1986). *Legenda aurea: 7 siècles de diffusion; actes du colloque international sur la Legenda aurea: texte latin et branches vernaculaires, Université du Québec à Montréal 11-12 mai 1983*. Montréal: Bellarmin. (*Sammlung von Aufsätzen zur Überlieferungsgeschichte, in denen u.a. auch Handschriftenillustrationen behandelt werden.*)

Jolles, André. (1930). *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale): Niemeyer.

Konrad, Bernd (Hg.). (1993). *Rosgartenmuseum Konstanz: Die Kunstwerke des Mittelalters. Bestandskatalog*. Konstanz: Rosgartenmuseum Konstanz.

Kunze, Konrad. (1983). „Jacobus a (de) Voragine (Varagine).“ In: Ruh, Kurt u.a. (Hgg.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*. Bd. 4. 2. Aufl. Berlin [u.a.]: de Gruyter. Sp. 448-456. (*Überblick über die Überlieferungsgeschichte der Legenda aurea im deutschsprachigen Raum.*)

- Lovejoy, Arthur O. (1936). *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Harvard: Harvard University Press.
- Nagy, Maria von/Nagy, Christoph de. (1971). *Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine*. Bern [u.a.]: Francke. (Eine allgemein gehaltene Einleitung in Leben und Werk von Jacobus a Voragine.)
- Panofsky, Erwin. (1957). *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: Meridian Books.
- Panofsky, Erwin. (1967). *Architecture gothique et pensée scholastique*. Hg. und übers. von Pierre Bourdieu. Paris: Ed. de Minuit. (= Französische Übersetzung von Panofsky 1957)
- Panofsky, Erwin. (1979). „Ikonographie und Ikonologie.“ In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont. 207-225.
- Panofsky, Erwin. (1989). *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Hg. Thomas Frangenberg. Übers. Helga Willinghöfer. Köln: DuMont. (= Deutsche Übersetzung von Panofsky 1957)
- Rhein, Reglinde. (1995). *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“*. Köln [u.a.]: Böhlau. (Wichtige Arbeit, die die übergreifenden Organisationsstrukturen der Textkompilation darstellt. Unberücksichtigt bleiben dabei jedoch die Texte zu den großen Kirchenfesten.)
- Ringler, Siegfried. (1975). „Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters.“ In: Kesting, Peter (Hg.). *Würzburger Prosastudien, Bd. 2: Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag*. München: Fink. 256-270.
- Thürlemann, Felix. (1990). „Der Blick hinaus auf die Welt: zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin.“ In: Fröhlicher, Peter/Güntert, Georges/Thürlemann, Felix (Hgg.). *Espaces du texte: recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*. Lausanne: Baconnière. 383-396.
- Vos, Dirk de. (1999). *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*. München: Hirmer. 242-248.