

DOMINIC OLARIU

Miniaturinsekten und bunte Vögel. Naturbeobachtung und Tierdarstellungen in Manuskripten des 13. Jahrhunderts

In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit.

Johann Wolfgang von Goethe¹

Träfen die letzten drei Worte der oben zitierten Verse Goethes auf diesen Aufsatz zu, wäre es seinem Verfasser eine große Genugtuung. Ist es doch eine nicht nur angenehme, sondern bisweilen auch mühselige Aufgabe, sich mit Quellen zur Ähnlichkeit von Artefakten in der Scholastik auseinanderzusetzen. Obwohl sich instruktive und begeisternde Einblicke ergeben, ist das Unterfangen heikel, weil zeitgenössische Texte nur spärlich Aufschluss über den Grad der Entsprechung zwischen Vorbild und Abbild geben; zumindest nicht aus der Sicht des produzierenden Handwerkers oder einer Ästhetik, die bewusst das Nachahmen der äußeren Gestalt erörtern würde. Seit Erwin Panofskys früher Erkenntnis, dass »[...] die Sätze, aus denen wir die kunsttheoretischen Anschauungen der mittelalterlichen Scholastik zu erkennen oder besser herauszuinterpretieren vermögen [...], bloße Hilfskonstruktionen für die Gedankengänge der Theologie« sind, ist meines Wissens keine Abhandlung erschienen, die zu einem konträren Schluss gekommen ist.²

Panofsky konstatiert darüber hinaus ein geradezu immanentes Desinteresse der damaligen Kunstanschauung, auch jener der *artes mechanicae*, sich bezüglich der realistischen Wiedergabe eines Gegenstands zu äußern.³ Im 13. und 14. Jahrhundert, einer Zeit des Übergangs zu einer naturalistischeren Auffassung vom Kunstwerk, beschränkt sich der Vergleich der Artefakte mit der Wirklichkeit meist auf deren Vollendung gemäß des scholastischen Ideals der ›Schönheit‹. Dabei stand die Funktionalität des Produktes, d.h. seine Entsprechung zu seinem inneren Sinn bzw. zur mentalen Vorstellung des Künstlers (oder Meisters), der entsprechend des inneren Sinns produziert, an oberster Stelle: Eine eiserne Säge konnte laut Thomas von Aquin im Vergleich zu einer gläsernen als schöner bezeichnet werden, da sie ihre Bestimmung besser erfülle, während die andere als difform und hässlich verstanden wurde, obwohl

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Vorspiel auf dem Theater, S. 170–171.

² Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [1924], Berlin 1993, S. 20–21.

³ Eine gründliche Analyse der bei De Bruyne und Tatarkiewicz aufgelisteten Quellen dürfte dessen ungeachtet neue Erkenntnisse zu Tage fördern: Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 2 Bde., Brügge 1946; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik* [1960–1967], aus dem Polnischen übersetzt, 3 Bde., Basel 1979–1987.

Glas an sich das schönere Material sei.⁴ Dieses Verständnis ist bei den Scholastikern möglich, weil sie dem der ›Kunst‹ ein weit geringeres Interesse entgegenbringen als dem Problem des ›Schönen‹, das sie gleichzeitig mit dem Problem des ›Guten‹ verbinden.

Andererseits konnte das Kunstprodukt als eine der Natur analoge, nicht jedoch diese nachahmende Schöpfung aufgefasst werden, wobei das Kunsterzeugnis notwendig als defizitär befunden wurde; so schon in Jean de Meungs Teil des *Rosenromans* (ca. 1275), in dem Pygmalion zwar die kunstvollste menschliche Figur, die jemals erschaffen wurde, gelingt – womit er analog zur Natur arbeitet, die Menschen erschafft –, diese aber dennoch im Vergleich zur Leistung der Natur als unvollkommen gelten muss, weil sie leblos ist.⁵ Die Argumentationsweise ist nicht nur in den Werken der Theologen durchgehend dieselbe, sondern beispielsweise auch in der altfranzösischen Dichtung.⁶ Die Scholastik ist somit nicht in erster Linie an der ästhetischen Wertung einer eventuellen *similitudo* zwischen Abbild und Vorbild interessiert.⁷ Panofsky hält fest:

Wo die Scholastik überhaupt die Abhängigkeit der Kunst von einem unmittelbar anschaulichen Urbild ins Auge faßt, denkt sie bezeichnenderweise weniger an die Nachahmung eines bestimmten *Naturgegenstandes*, als an die Nachahmung eines dem neu zu erzeugenden ähnlichen *Kunstprodukts* (aus der Gelehrtensprache in die Ateliersprache übersetzt: weniger an die Benutzung eines ›Modells‹, als an die Benutzung eines ›Exemplum‹).⁸

Gerade weil das Hauptinteresse der theologischen und philosophischen Diskussionen zur Kunst vorzugsweise nicht ihrem ›realistischen‹ Aspekt galt, kann die heutige Erwartung, schriftliche Kommentare zur Naturnachahmung eines Artefakts zu finden, immer nur enttäuscht werden – denn diese Erwartung wird von vornherein dem ästhetischen Verständnis jener Zeit nicht ge-

⁴ »Sicut artifex qui facit serram ad secundum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secundum; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo esset impedimentum finis.« *Summa Theologiae*, I, q. 91, a. 3. Zum Zusammenhang zwischen der Bestimmung/Funktionalität eines Produkts und dem Schönen siehe z.B. Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* [1956], Paris 1993, der feststellt (S. 193): »La beauté selon Thomas d'Aquin vit seulement dans le jeu des finalités, elle vit comme moment de la vie, qui est manière de tendre à la perfection, à Dieu comme cause finale et réparatrice.«

⁵ Guillaume de Lorris/Jean de Meung, *Le roman de la rose*, Ausgabe nach den Manuskripten in der Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, Fr. 12786 und Fr. 378, hrsg. von Armand Strubel, Paris 1992, Vers 20815–20829: Der Roman wurde von Guillaume de Lorris begonnen und erst von Jean de Meung vollendet. Zur Datierung siehe die Einführung von Armand Strubel.

⁶ Siehe die Untersuchung einer umfangreichen Kompilation altfranzösischer Texte in Dominic Olariu, *L'apparition de la représentation ressemblante de l'homme. Une réinterprétation du portrait*, Bern 2012.

⁷ Die wesentliche Ausnahme ist der Mensch selbst. Als Schöpfung Gottes »zu seinem Bild und seiner Ähnlichkeit« (*Gen* 1,26–27; 5,1; 9,6) geschaffen, hat er durch die Erbsünde einen Teil seiner Gottesähnlichkeit verloren.

⁸ Panofsky 1993 (Anm. 2), S. 87, Anm. 92.

recht. Dies gilt sowohl für die Gattung der theologisch-philosophischen Schriften als auch für die Dichtung und die historischen Texte. Ausnahmen tauchen vereinzelt dort auf, wo beiläufig die Mimesisrelation zwischen Produkt und Original angesprochen wird bzw. wo aus dem Kontext darauf geschlossen werden kann.⁹

Bekanntlich sind keine Kunsttraktate vor Cennino Cennini erhalten, die sich zur Naturnachahmung explizit äußern. Wie Robert Scheller unterstreicht, übertrafen die ästhetisch-theoretischen Diskussionen das kulturelle Niveau des mittelalterlichen Handwerkers, der daran nicht hätte teilnehmen können, selbst wenn er Interesse an Naturbeobachtung gehabt hätte:

The degree of abstraction in Scholastic writings presupposes years of experience in the use of theological and philosophical concepts, an extensive knowledge of the relevant literature, an thorough training in university debate, and an above-average, active and passive command of Latin – requirements which few, if any, medieval artists, except perhaps the occasional monastic craftsman, could meet.¹⁰

Der mittelalterliche Handwerker greift im Allgemeinen weniger auf Techniken des unmittelbaren Abbildens des Urbilds zurück als auf den Gebrauch eines Musterbuchs.

Es kann daher nicht verwundern, wenn die scholastischen Textquellen nicht in dem Maße ausführliche Auskunft über das Produzieren ähnlicher Artefakte geben können, wie sich die Kunstwissenschaft dies heute wünschen würde. Muss man angesichts dieser Situation annehmen, dass in der Zeit der Scholastik keinerlei Naturnachahmung praktiziert wurde? Man wäre geneigt die Frage zu bejahen, wenn dagegen nicht eine Anzahl für sich sprechender Artefakte und Quellen opponieren würde. Das Auftauchen *ähnlicher* Menschendarstellungen im 13. Jahrhundert und seine schriftlichen Quellen sind bereits an anderem Ort von mir untersucht worden.¹¹ Hier soll die Perspektive um Tierdarstellungen aus dem 13. Jahrhundert, die offensichtlich auf der Grundlage von Naturbeobachtungen erstellt worden sind, erweitert werden. Otto Pächt hat in seinem Aufsatz zu Naturdarstellungen einen entscheidenden Beitrag zu diesem Thema geleistet, allerdings reichen seine Beispiele nicht ins 13. Jahrhundert zurück.¹² Das Prüfen von Tierbildern bietet sich für die kritische Auseinandersetzung mit dem Problemfeld von Naturbeobachtung und Ähnlichkeit im Spätmittelalter deshalb besonders an, weil die Bilder unmittelbar mit heute noch existierenden Arten verglichen und so relevante Schlüsse gezogen werden können.

⁹ Zu diesen Ausnahmen Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Amsterdam 1995, S. 12.

¹⁰ Scheller 1995 (Anm. 9), S. 17. Scheller erörtert den Gebrauch von Musterbüchern im Mittelalter.

¹¹ Olariu 2011 (Anm. 6).

¹² Otto Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 13–47.



1. Villard de Honnecourt, *LEO*. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 19093, fol. 24v

Auf Villard de Honnecourts *LEO* ist in diesem Kontext oft verwiesen worden (Abb. 1). Obwohl die Figur des Löwen stark vereinfacht und gar mit Hilfe eines Zirkels konstruiert worden ist, stellt Villards Kommentar, der angibt, das Tier als Bild nach dem Geschauten gezeichnet zu haben (*contrefais al vif*), einen interessanten Aspekt dar.¹³ Dass der Kommentar »al vif« nicht umstandslos als ein Topos verstanden werden kann, sondern kontextabhängig ist, ist von Klaus Niehr gezeigt worden.¹⁴ Jüngst hat Stephen Perkinson erneut argu-

¹³ Die Einstechpunkte des Zirkels sind noch zu erkennen. Zu Folio 24v, auf dem sich die Frontalansicht des Löwen befindet, siehe Carl F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham 2009, S. 167–170 (mit Bibliographie). Die Foliotierung folgt hier Barnes. Die emphatische Überschrift »LEO« soll Barnes zufolge von einer anderen Hand, der Hand VII, aus dem Jahr 1533 stammen und damit eine spätere Hinzufügung sein. Eine sehr gute Diskussion dieser Zeichnung von Villard findet sich bei Jean Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge 2005, S. 56–72 und 78–79.

¹⁴ Klaus Niehr, *ad vivum – al vif. Begriffs- und kunstgeschichtliche Anmerkungen zur Auseinandersetzung mit der Natur in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: *Natur im Mittelalter. Konzeption – Erfahrungen – Wirkungen*. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes (Marburg 2001), hrsg. von Peter Dilg, Berlin 2003, S. 472–487. Siehe zum Topos der Naturnachahmung bei Villard auch Michael Camille, *Gothic Art. Glorious Visions*, New York 1996, S. 143; Barnes 2009 (Anm. 13), S. 168–169; Julius von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstle-*

mentiert, der Löwe sei tatsächlich in Wirklichkeit gesehen und beobachtet und somit nach dem Leben gezeichnet worden.¹⁵ Allerdings sei er sofort beim Zeichnen zu einer Form vereinfacht worden, die jenen in sogenannten Musterbüchern entspreche. Diese Ansicht hatte schon Gombrich vertreten.¹⁶ Perkinsons Argumentation zielt auf die Verwendung des Wortes *contrefaire* im Altfranzösischen ab. Er stellt fest, dass dieses oft im Zusammenhang mit einer äußerlichen Imitation gebraucht worden ist, wobei nicht nur Artefakte gemeint sein konnten, sondern etwa auch Verhaltensweisen.¹⁷ Damit schein Villard sprachlich das betont zu haben, was er mit dem Ausdruck »al vif« sowieso habe ausdrücken wollen. Villard hätte demnach seine vorausgehende Naturbeobachtung in eine neue Musterbuch-Form übersetzt, womit der Löwe funktionell anderen Musterbildern entspricht.

Eine ganz analoge Vorgehensweise ist aus späterer Zeit bekannt. Es ist die vertraute Zeichnung eines Nashorns (1515) von Albrecht Dürer, das dieser allerdings selbst von einer vorausgehenden (verschollenen) Darstellung abzeichnete und dem Tier dabei ein formelhaftes (aber falsches) Aussehen verlieh, um dem Bild als Muster eine möglichst weite und andauernde Verbreitung zu garantieren (Abb. 2).¹⁸

rischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 23, 1902, S. 279–338; Hans R. Hahnloser, *Villard de Honecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, rev. und erw. Aufl., Graz 1972; Ignaz V. Zingerle, *Der goldene Baum in mittelhochdeutschen Gedichten*, in: Germania 7, 1862, S. 101–110. Interessant erscheint mir die Perspektive, die sich bei der Lektüre von Zingerles Aufsatz ergibt. Er beschreibt das Echo byzantinischer Tier-Maschinen in der mitteldeutschen Dichtung. Eine derartige Löwen-Maschine wird von Bischof Liutprand von Cremona im Jahr 968 beschrieben, die er als Gesandter beim Kaiser Nikephoros II. Phokas in Konstantinopel gesehen hat. Da das Portfolio Villards andere Hinweise auf spätantike und gar byzantinische Werke enthält, z.B. das vieldiskutierte Grab eines Sarazenen, tritt Villards Löwenzeichnung als das mögliche Festhalten einer derartigen Maschine entgegen. Die Löwenzeichnungen Villards auf fol. 26v sind von Hahnloser 1972 (Anm. 14), Abb. 159, mit dem byzantinischen Basilewski Elfenbeindiptichon in St. Petersburg (ca. 500) in Verbindung gebracht worden. Siehe auch Barnes 2009 (Anm. 13), S. 175 und Abb. 41. Solange keine weiteren Elemente zusammengetragen werden, scheint mir Gombrichs Darstellung am plausibelsten. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1960], Princeton 1989, S. 79–86. Für den Bericht Liutprands siehe Sandrine Lerou, *Ambassade à Byzance*, Toulouse 2004.

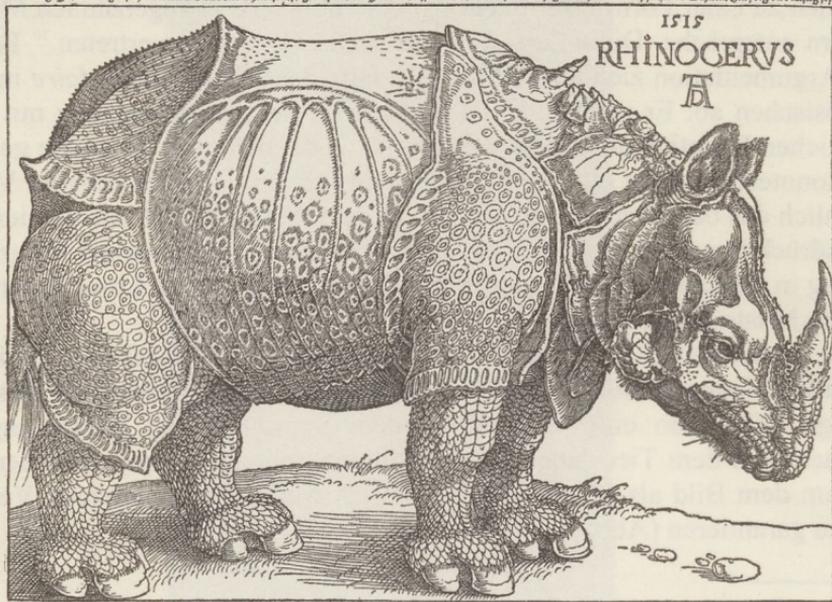
¹⁵ Stephen Perkinson, *The Likeness of the King*, Chicago 2009, S. 54–61.

¹⁶ Gombrich 1989 (Anm. 14), S. 79–86; Givens 2005 (Anm. 13), S. 78–81.

¹⁷ Perkinsons Argumentation ist nicht ganz korrekt, da das Wort *contrefaire* nicht als Gegenstück zu *pourtraire* verstanden werden kann. Perkinson setzt *pourtraire* und *contrefaire* einander gegenüber, wobei das Erstere eine Imitation meinen soll, die auch innere Werte zum Ausdruck bringt und somit nicht lediglich das Äußere kopiert, während das Letztere nur eine äußerliche Nachahmung (S. 59) ausdrücken will. Allerdings war der Sprachgebrauch um 1230 in Frankreich noch nicht so festgelegt, dass beiden Worten nur eine einzige Bedeutung hätte beigemessen werden können. *pourtraire* selbst taucht im Altfranzösischen im Zusammenhang mit der Abbildung des Äußeren auf. Siehe dazu Olariu 2012 (Anm. 6), S. 33–75.

¹⁸ Dazu Alexander Perrig, *Der Löwe des Villard de Honecourt. Überlegungen zum Thema »Kunst und Wissenschaft«*, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, hrsg. von Ronald G. Kecks, Berlin 1991, S. 105–121. Zum von

Nach Chiffas gemeyt. 1475. Jar. Abt. 4. May. Set man dem grofsmachtigen Künig von Portugal Enemann gen. L. yf. f. a. n. s. p. a. n. c. h. a. u. f. "Irbia/da solltich lebendig Thier. Das nemet sie Rhinoceros. Das ist byt mit aller seiner gestalt überanderitz. Es hat ein fard wie ein gepuckeltes Schildkrot. Und ist so dickes Schales vbertrage fast felt. Und ist in der gewiff alder der Gelfande über vbertrachtiger von paymen wie felt noch daffig. Es hat ein fcherff larche dem vort auff der na sen/ Das begreinet es alweg zu vortzen wo es bey flaynen ist. Das doffig Thier ist des Gelf fang vber freude. Der Gelffunde fande in felt vber daim wo es in wintertze laufft. In das Thier mit dem kopff vber den fchirmen pappend treiff den Gelffunde vndem am panch auff mit erdrige. In des mag er sich mit erwehen. Dann das Thier ist sich grospenre dar. In der Gelffunde nichte kan fahn. Sie fagen auch das der Rhinoceros Schmill farybig vnd daffig ist.



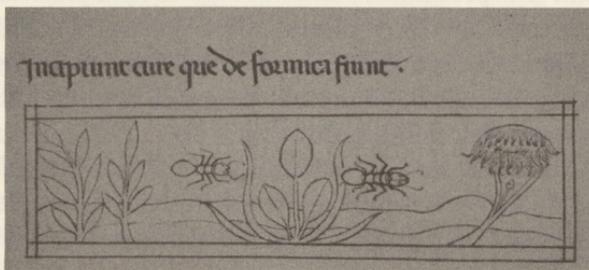
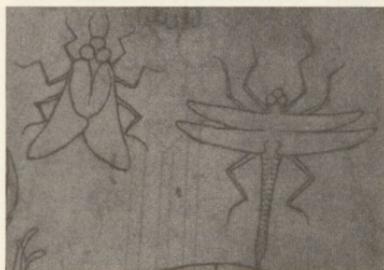
2. Albrecht Dürer, *Rhinoceros*, 1515. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Andere Fälle, in denen die Beobachtung von Tieren direkt nach der Natur in Bildern bekundet wird, auch wenn diese im 13. Jahrhundert selten waren, scheinen nachweisbar zu sein. Ein Grund für das Auftauchen derartiger Bilder mag in der steigenden Nachfrage nach Tier- und Pflanzenstudien für wissenschaftliche Traktate liegen, die eine neue Haltung zur Naturbeobachtung und akkuraten Wiedergabe mit sich brachten.¹⁹ Scheller selbst verweist auf Abbildungen in wissenschaftlichen Traktaten, die »frühe, extrem seltene Beispiele von direkter Naturbeobachtung« sein könnten. Als solche führt er die Zeichnungen einer Fliege und einer Libelle an, die auf einem der Blätter Villards gezeit sind (Abb. 3).²⁰

Pächt 1950 (Anm. 12), S. 17–18, eingeführten Begriff des »Tierporträts«, der in Bezug auf das Nashorn angewendet worden ist, siehe weiter unten. Vgl. auch Susan Dackerman, *Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking*, in: *Prints and Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, hrsg. von Susan Dackerman, Cambridge (Mass.)/New Haven/London 2011, S. 164–171.

¹⁹ Scheller 1995 (Anm. 9), S. 65. Vgl. zu realitätsnahen Pflanzendarstellungen in Herbarien des 13. Jhs. Givens 2005 (Anm. 13), S. 27–28; Minta Collins, *Medieval Herbals. The Illustrative Tradition*, London 2000; Pächt 1950 (Anm. 12), S. 25–37.

²⁰ Scheller 1995 (Anm. 9), S. 179 (Übersetzung D.O.). Fol. 7v in Villards Portfolio nach der Foliotierung bei Barnes 2009 (Anm. 13).



3. Villard de Honnecourt, Fliege, Libelle. Paris, Bibl. nat., MS fr. 19093, fol. 7v

4. Ameisen in einer medizinischen Handschrift, 2. Hälfte 13. Jahrhundert. London, The Wellcome Historical Medical Library, Nr. 573, fol. 144r

Bereits Hahnloser wollte im erwähnten Löwen Villards sowie in zwei Falkendarstellungen Naturstudien erkennen.²¹ Dagegen hat er sich bei den Insektendarstellungen gegen eine unmittelbare Naturbeobachtung ausgesprochen, weil diese sich auf demselben Folio mit anderen Tierdarstellungen befinden, die zweifelsfrei nicht nach der Natur, sondern nach älteren formelhaften Mustern entstanden sind. Diese Begründung ist von Heide Albers hingegen als nicht zwingend angesehen worden, vielmehr hielt sie in Bezug auf Villards Fliege und Libelle »ein Naturstudium des Zeichners [für] eine durchaus mögliche Erklärung der präzisen, naturähnlichen Darstellungsweise«.²²

Albers konnte ihr Argument erhärten durch den Fund einer medizinischen Handschrift mit Insektendarstellungen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In dem in Italien produzierten Manuskript konnte sie naturgetreue Darstellungen ausfindig machen, deren Realitätsgehalt darauf schließen lässt, dass diese auf Naturnachahmung fußen.²³ Die Bilder sind durchgehend von guter Qualität, aber das natürliche Aussehen der Ameisen- und Fliegendarstellungen erstaunt besonders. Im Gegensatz zu Insektendarstellungen vor dem 13. Jahrhundert sind diese eindeutig identifizierbar. Das Argument kann noch erweitert werden. Insbesondere die Gliederung des Insektenkörpers und die korrekte Anzahl der Beinpaare sind frappierend. Die linke Ameise auf fol. 144r etwa gibt richtig den Ansatz der drei Beinpaare am mittleren Körpersegment an, wobei dieses exakt in Mesosoma und Metasoma eingeteilt ist (Abb. 4). Die Kieferwerkzeuge und die Position der Augen sind korrekt, selbst die Gabelung der Beinenden ist exakt wiedergegeben. Eine derartige Detailtreue kann nur mit unmittelbarer Naturbeobachtung oder mit dem Kopieren einer hochgradig

²¹ Hahnloser 1972 (Anm. 14), S. 37 und 278–279.

²² Heide Albers, *Tierillustrationen in einer medizinischen Handschrift des 13. Jahrhunderts (Wellcome MS. 573)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26, 1973, S. 32–45, hier S. 35.

²³ Ebd., S. 34. Es handelt sich um die medizinische Handschrift, London, The Wellcome Historical Medical Library, Nr. 573.

exakten Vorlage erklärt werden.²⁴ Albers hat daher hellenistische Vorlagen mit entsprechenden entomologischen Darstellungen vermutet, etwa die *Geschichte der Tiere* Plinius' des Älteren oder Münzdarstellungen, aber letztlich kein konkretes Beispiel aufzufinden können. Eine wechselseitige Ergänzung zwischen Naturstudium und Kopieren antiker Vorlagen bleibt daher die plausibelste Möglichkeit.²⁵

Wie bei den Insekten des Londoner Medizintraktats, sind Villards Fliege und Libelle mit ungewöhnlich korrekten, der Natur ähnlichen Einzelheiten gezeichnet. Die großen Augen der Fliege sind adäquat im Größenverhältnis und in ihrer Position bezüglich des Mundes ausgeführt, die ovalförmige Rückenpartie zwischen den Flügeln und das Gelenk der Beinchen entsprechen der Realität. Bei der Libelle fallen neben dem langen und gestreiften hinteren Körpersegment das doppelte Flügelpaar, die korrekte Kopfpartie und vor allem das charakteristische, nahe am Kopf ansetzende Beinpaar auf. So ordnet denn auch Carl Barnes in der jüngsten kommentierten Faksimile-Ausgabe des Zeichenheftes von Villard de Honnecourt die Fliege und die Libelle Naturstudien zu.²⁶ Er erinnert daran, dass die Libelle weder in Bestiarien noch in Naturtraktaten oder anderen Manuskripten der Hochgotik auftaucht.

Auch bei Villard wäre es möglich, mit einer antiken Vorlage zu argumentieren, doch weist diese Erklärung Unzulänglichkeiten auf. Zum einen ist darauf hingewiesen worden, dass sich kaum Insektendarstellungen aus der Antike erhalten haben.²⁷ Zum anderen ist mit Plinius betont worden, dass das gemeinsame Kopieren von Illustrationen und Text zu qualitativ minderwertigen Bildern führe.²⁸ Zwar ist der Gebrauch von Musterbüchern zur Herstellung von Miniaturen für das Mittelalter belegt, aber gerade dort, wo die Tierbilder besonders detailreich sind oder gar Neues korrekt einfügen, ist das Zurückgreifen auf Vorlagen äußerst zweifelhaft. Ein weiteres Argument betrifft farbige Tierminiaturen: Der Großteil an Musterzeichnungen war nicht koloriert und konnte somit nicht das richtige Farbbild des Tieres übermitteln.²⁹

²⁴ Vom Bestand der im Aufsatz von Albers 1973 (Anm. 22) gezeigten Abbildungen ist die Ameise die korrekteste Darstellung. Die Fliegen auf fol. 143v sind ebenso korrekt wiedergegeben, allerdings mit vergleichsweise weniger Details ausgearbeitet. Andere Darstellungen von Wanzen und Hirschkäfern (in der Handschrift als *scarabeus* bezeichnet) enthalten anatomische Fehler (z.B. ein zusätzliches Beinpaar), lassen das Insekt aber erkennen.

²⁵ Albers 1973 (Anm. 22), S. 45. Brunson W. Yapp/Wilma George, *The Naming of the Beast. Natural History in the Medieval Bestiary*, London 1991, S. 214–215, haben keine anderen, annähernd naturnahen Abbildungen von Ameisen in Bestiarien finden können.

²⁶ Barnes 2009 (Anm. 13), S. 59–60.

²⁷ Albers 1973 (Anm. 22), S. 44.

²⁸ Givens 2005 (Anm. 13), S. 18. Plinius d.Ä., *Naturgeschichte*, XXV, 8–9.

²⁹ Der diesbezügliche Einfluss arabischen Schrifttums und Bildmaterials auf Europa ist schon von Pächt festgestellt worden, allerdings sind seine Ausmaße noch nicht erforscht. Pächt 1950 (Anm. 12), S. 21. Siehe auch John Emery Murdoch, *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984, S. 221; Albers 1973 (Anm. 22), S. 35–38. Genaue Angaben zu möglicherweise übernommem Bildmaterial müssen erst noch von der Forschung gemacht werden.

Letzteres Argument trifft insbesondere auf Vogeldarstellungen in englischen Handschriften zu. William B. Yapp hat in englischen Bestiarien und anderen Handschriften des 12. bis 15. Jahrhunderts Vogelbilder auf den Grad ihrer Naturnähe untersucht.³⁰ Die Ergebnisse können als durchaus aussagekräftig bezeichnet werden, hat Yapp doch einen Bestand von ca. 300 Manuskripten analysiert. Er hat sich dabei auf die Form der Vögel und auf den Einsatz der Farben konzentriert, die das Federkleid der Vögel imitieren bzw. möglichst korrekt und naturnah wiedergeben sollen. Er konnte feststellen, dass die phänotypischen Merkmale in diesen Handschriften zum Teil so gut zum Ausdruck kommen, dass es gelingt, genaue Angaben über das Verhältnis von Abbild und Naturvorbild zu machen. Yapp bemerkte, dass das Gefieder einzelner Vögel ab ungefähr 1230 vermehrt mit der charakteristischen Farbgebung gezeigt ist, so dass anhand der Farbe eine eindeutige Identifizierung der Vogelart, teilweise sogar des Geschlechts des gezeigten Vogels, möglich ist.³¹

Tatsächlich ist der Großteil der Vogelminiaturen in Manuskripten generisch oder falsch, so dass ein Erkennen der Spezies unmöglich ist. Davon heben sich einzelne Bilder in Manuskripten ab. Eine Naturbeobachtung ist dort zu vermuten, wo sich eine Darstellung in ihrer Naturnähe von Bildern derselben Spezies abhebt. Es sollen hier lediglich jene Beispiele angeführt werden, die sicher identifizierbar sind und die, jedes für sich, ein Argument für die Naturbeobachtung darstellen. In einem Bibel-Manuskript in Cambridge (MS R.16.2, fol. 20v), das 1230–1260 datiert ist, erscheint innerhalb einer Apokalypsedarstellung klar wiedererkennbar ein Häher (*graculus*), ein Vogel, der in allen vorherigen Manuskripten zwar durch die Beschriftung, aber keineswegs visuell identifizierbar war.³² In einer anderen Bibel aus Cambridge (MS Mm.v.31, fol. 140r), die gegen 1232 entstanden ist, taucht in einer Apokalypseszene die erste bekannte Darstellung der Spezies Grünspecht (*picus*) auf.³³ Im sogenannten Gorleston Psalter der British Library (MS. Add. 49622), zwischen 1300 und 1306 illustriert, sind die Papageien aufgrund des fehlenden roten Kragens eindeutig als Weibchen ihrer Spezies erkennbar, so dass auch hier ein real existierendes Exemplar als Naturvorbild vermutet werden muss. Frühere Dar-

³⁰ William B. Yapp, *The Birds of English Medieval Manuscripts*, in: *Journal of Medieval History* 5, 1979, S. 315–348. Siehe auch ders., *Birds in Medieval Manuscripts*, London 1981; ders., *Birds in Bestiaries: Medieval Knowledge of Nature*, in: *The Cambridge Review* 20, Nov. 1984, S. 183–190; ders., *Medieval Knowledge of Birds as Shown in Bestiaries*, in: *Archives of Natural History* 14, 1987, S. 175–210. Siehe auch G. Evelyn Hutchinson, *Attitudes toward Nature in Medieval England: The Alphonso and the Bird Psalters*, in: *Isis* 65, 1974, S. 5–37; Willene B. Clark, *A Medieval Book of Beasts. The second Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Woodbridge 2006, S. 83.

³¹ Auch Yapp 1979 (Anm. 30), S. 317, stellt aus seiner Sicht für die Vogelminiaturen heraus, dass »a drawing correctly coloured in detail is almost certainly drawn from nature, since, in copying, errors always, or almost always, creep in«.

³² Yapp 1979 (Anm. 30), S. 324. Yapp kann sogar vermuten, das Tier sei in Gefangenschaft gewesen, weil es in der freien Wildbahn nicht die gezeigte Haltung einnimmt.

³³ Ebd., S. 325–326.

stellungen, die zwischen den Geschlechtern der Vögel unterscheiden, sind nicht bekannt. Schließlich ist das aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammende Sherborne Missale zu erwähnen, weil hier typische Küstenvögel Englands gezeigt sind, von denen gar einige Spezies in englischen Manuskripten nie vorher dargestellt wurden.³⁴

In diesem Zusammenhang muss zugleich auf die ›Steifheit‹ der dargestellten Tiere eingegangen werden. Es ist argumentiert worden, dass das starre, bewegungslose Aussehen der Tiere auf das Abzeichnen seit der Antike tradierter Muster zurückzuführen sei. Die ursprüngliche Lebhaftigkeit, die die Mustervorlage im Übrigen sehr wohl enthalten haben könne, sei bei einem allzu sturen Kopieren verloren gegangen, so dass von der Tierzeichnung selbst nicht auf eine Naturstudie geschlossen werden könne.³⁵ Die Tiere ähnelten mehr einem »Stillleben« als einer Darstellung nach dem lebenden Tier. Dem ist vor allem von Pächt in seinen Ausführungen zum frühen Naturstudium widersprochen worden.³⁶ Pächt hält fest, dass das leblose Aussehen der Tierdarstellungen nicht zwingend eine Naturbeobachtung des Künstlers ausschließen müsse. Vielmehr habe der Künstler in seiner neuen und ungewohnten Annäherung an die Natur zunächst bewusst auf das Darstellen von Bewegung zugunsten einer Betonung der korrekten Wiedergabe des Äußeren verzichten müssen. Dieses Ziel habe zweifellos nur in der Beobachtung und im Festhalten eines ruhenden Tieres erreicht werden können. Der Verzicht auf Bewegung und Vitalität im Bild sei einer größeren Aufmerksamkeit gegenüber äußeren Qualitäten wie Haarkleid, Musterung oder Gebärde zugute gekommen. Dagegen habe der Versuch, das Tier in schneller Bewegung darzustellen, bei den im Naturstudium noch unerfahrenen Künstlern dazu geführt, in die traditionellen Schemata laufender oder springender Tiere zu verfallen, was zu einer naturfernen Darstellung geführt habe.³⁷ Mit derselben Intention einer möglichst realitätsnahen, aber gleichzeitig klaren und anschaulichen Wiedergabe seien die Tiere meist im Profil abgebildet. Es werden keine komplexen Szenen gezeigt, das Augenmerk liegt vielmehr vorsätzlich auf der möglichst präzisen Reproduktion der äußeren Gestalt, der ein lebendiger Ausdruck durch Bewegung und die Möglichkeit plastischer Darstellung durch Schrägansicht oder kompli-

³⁴ Ebd., S. 340–342. Siehe dazu auch Janet Backhouse, *Medieval Birds in the Sherborne Missal*, Toronto 2001.

³⁵ So zum Beispiel die Argumentation von Arthur van Schendel, *Le dessin en Lombardie*, Brüssel 1938, bes. S. 61, bezüglich Giovanni de' Grassis Zeichenheft in Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cassaf. 1.21. Eine Bibliographie zu De' Grassis Musterbuch bei Scheller 1995 (Anm. 9), S. 276–291.

³⁶ Pächt 1950 (Anm. 12), S. 17. Das Argument ist von Scheller 1995 (Anm. 9), S. 63, wieder aufgenommen worden.

³⁷ Pächt 1950 (Anm. 12), S. 17. Scheller 1995 (Anm. 9), S. 63. Beispiele von Tierdarstellungen, die schnelle Bewegung ausdrücken sollen, aber in schematische Formen verfallen, sind noch in Pisanellos *Vision des Heiligen Eustachius*, ca. 1440 datiert, zu finden. Hier sind im Vordergrund ein Jagdhund und ein Hase im Profil dargestellt, die an traditionelle Muster erinnern, beispielsweise an Villard de Honnecourts Jagdhund (fol. 18v).

zierte Haltungen vollkommen untergeordnet sind. Das führt so weit, dass Pächt im Falle von Giovanni de' Grassis Zeichenheft gerade dort eine Tierstudie nach der Natur vermutet, wo die Abbildungen am wenigsten Lebendigkeit aufweisen, so dass geradezu von einem »Tierporträt« gesprochen werden könne.³⁸

Interessant für unseren Kontext sind Pächts Ausführungen zum Tierporträt, weil sie gerade auf die bisher genannten Tierdarstellungen des 13. Jahrhunderts anwendbar sind. Sowohl die Insekten Villards und der italienischen Medizinhandschrift als auch die von Yapp erwähnten Vogeldarstellungen zeichnen sich durch eine klare und »stillebenartige« Gestaltung aus, die keine Bewegung suggeriert. Die Insekten sind in Aufsicht, die Vögel im Profil gezeigt. Das allein macht aus den Bildern noch keine Studien auf der Basis von Naturbeobachtung, aber im Zusammenhang mit der weiter oben erwähnten Genauigkeit und Stimmigkeit vieler Details dürfen die Miniaturen als präzise, auf visuellen Erfahrungen beruhende Angleichungen an die natürlichen Vorbilder verstanden werden.

In ihrer weiter oben beschriebenen Singularität ist die Libelle Villards genauso interessant wie die von Yapp genannten Vögel. Zwar ist ein Teil der spätmittelalterlichen Musterbücher mit Sicherheit verloren gegangen, zahlreich waren sie aber wohl nie.³⁹ In England ist das sogenannte *Pepysian*-Musterbuch aus dem späten 14. Jahrhundert das einzig bekannte vor 1450.⁴⁰ Frühere Exemplare auf dem Festland sind nur selten koloriert, sondern meist mit Tinte oder Silberstift ausgeführt. Dass bestimmte Vogelspezies vor dem 13. Jahrhundert nicht abgebildet wurden, wurde bereits erwähnt. Daher ergibt sich die Frage, woher die englischen Illustratoren denn ihre ornithologischen Farbkenntnisse besitzen konnten?

Es könnte zwar eingewendet werden, dass die Kolorierung des Federkleides auf Details schriftlicher Ausführungen beruht. Tatsächlich existieren im 13. Jahrhundert Beschreibungen von Vögeln in enzyklopädischen Werken, vor allem im *De animalibus* des Albertus Magnus, im *Liber de natura rerum* von Thomas de Cantimpré, im *Speculum naturale* des Vinzenz von Beauvais und im *Liber ruralium commodorum* des Petrus de Crescentiis. Allerdings enthalten diese wiederum kaum detaillierte Schilderungen des Federkleides. Bei Thomas von Cantimpré z.B. beschränken sich die Ausführungen zum Äußeren des wohlbekanntesten Storchs in der deutschen Übersetzung von Konrad von Megenburg lediglich auf:

³⁸ Pächt 1950 (Anm. 12), S. 17–18.

³⁹ Siehe z.B. Scheller 1995 (Anm. 9), S. 1–8.

⁴⁰ Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, Ms. 1916. Scheller 1995 (Anm. 9), S. 201–210. Yapp 1979 (Anm. 30), S. 340.

Ciconia haizt ain storch und haizt in anderr däutsch/ ain ödbär. der vogel ist aschenvar [aschfarben], sam Isidorus spricht,/ und spricht Solinus, daz der vogel kain stimm hab denne/ daz er cläpper mit dem snabel.⁴¹

Zum identifizierbaren Häher der Handschrift aus Cambridge (MS R.16.2, fol. 20v) schreibt Thomas unter dem Lemma *garrulus*, dessen Bezeichnung, wie er schreibt, oft mit *graculus* durcheinander gebracht werde: »Des Vogels Federn haben so mancherlei Farben, so dass er aller anderen Vögel Farbe hat.«⁴² Zum ebenfalls oben genannten Grünspecht (Cambridge, MS Mm.v.31, fol. 140r) schließlich sind die Angaben etwas ausführlicher, dennoch aber nicht ausreichend, um als hinlängliche Vorlage zu dienen.⁴³

Beim vielleicht am besten beschlagenen Albertus Magnus heißt es sehr eingehend zum Grünspecht (wobei Thomas von Cantimpré zu diesem Vogel nahezu identisch klingt): »ille est speciosior picus qui rufus est in vertice, in pectore croceus, in collo viridis, in alis caeruleus et in cauda coruscus [Die schönste Art von Spechten ist rot im Scheitel des Kopfes, gelb auf der Brust, grün auf dem Hals, dunkelgrün auf den Flügeln und hat ein Wellenmuster auf dem Schwanz.].«⁴⁴ Trotz der recht detaillierten Ausführungen zum Kolorit bei Albertus Magnus kann damit die komplexe Musterung am Vogelkopf nicht erklärt werden, die der *picus* der Handschrift in Cambridge oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, der Grünspecht im sog. Alphonso Psalter aufweisen (Abb. 5). Dieser Psalter ist vor 1284 datiert und enthält die aus ornithologischer Sicht besten, da präzisesten Vogeldarstellungen sämtlicher bekannter mittelalterlicher Manuskripte.⁴⁵

⁴¹ Konrad von Megenburg, *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*, hrsg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Buch IIIB, Strophe 16, S. 175. Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, hrsg. von Helmut Boese, Berlin 1973, Buch 5, Kap. 28, S. 188: »Ciconie, ut dicit Ysidorus, aves sunt coloris cinerei. Dicuntur enim, ut Solinus dicit, a sono quo crepitant, qui oris potius quam vocis est.«

⁴² In der mitteldeutschen Übersetzung bei Konrad von Megenburg 1861 (Anm. 41), Buch IIIB, Strophe 39, S. 199: »des vogels federn habent sô mangerlei varb, daz er aller/ anderr vogel varb hât.« In der lateinischen Fassung: Thomas Cantimpratensis 1973 (Anm. 41), Buch 5, Kap. 61, S. 209: »Hec avis tanta plumarum varietate distinguitur, ut nullus eit ceterarum avium color deesse dicatur.« (Übersetzung D.O.).

⁴³ Thomas Cantimpratensis 1973 (Anm. 41), Buch 5, Kap. 105, S. 223: »Sed illi speciosiores ac maiores, qui ruffi in vertice capitis, in pectore crocei, virides circa collum, in alis cerulei, in cauda corusci sunt.« Die mitteldeutsche Übersetzung enthält dieses Kapitel nicht.

⁴⁴ Albertus Magnus, *De animalibus libri XXVI. Nach der Cölner Urschrift*, hrsg. von Hermann Stadler, 2 Bde., Münster 1916–1921, Bd. 2, S. 1508, lib. 16, tract. 48, cap. XXIV (Übersetzung D.O.). Auch das *De arte venandi cum avibus* Kaiser Friedrichs II. bietet keine genauen Angaben zum Äußeren, und die darin enthaltenen Darstellungen entsprechen überhaupt nur wenig der Wirklichkeit, wie Yapp feststellt. William B. Yapp, *The Illustrations of Birds in the Vatican Manuscript of De arte venandi cum avibus of Frederick II*, in: *Annals of Science. The History of Science and Technology* 40, 1983, S. 597–634. Dennoch bietet der Traktat präzise Angaben vor allem zu den Aufgaben des Falkenjähgers und seiner Geräte. Siehe Wolfgang Stürmer, *Friedrich II. 1194–1250*, Darmstadt 2008, S. 429–457. Siehe auch die kurzen Feststellungen von Givens 2005 (Anm. 13), S. 38.

⁴⁵ London, British Library, MS. Add. 24686, hier fol. 11r. Yapp 1981 (Anm. 30), S. 80 und Tf. I; Givens 2005 (Anm. 13), S. 139, 160–162 und Tf. II; Evelyn Hutchinson, *Attitudes to-*



5. Grünspecht und Eisvogel (rechts unten). London, British Library, MS Add. 24686 (Alphonso Psalter), fol. 11r

Hier, auf fol. 11r, weist die rote Kopfmusterung des Grünspechts, ganz wie in der Realität, eine Zweiteilung auf, die sich auf die ›Gesichtswangen‹ des Vogels ausdehnt, wobei sie von einem schwarzen Keil unterbrochen wird. Die schwarzen Federn laufen auf den Schnabel zu und enden dort auf seiner Oberseite. Die Kehle des Vogels ist weiß. Man darf also zu Recht hervorheben, dass diese Details weit über die schriftlichen Vogelbeschreibungen hinausgehen. Ähnlich verhält es sich mit den anderen Vogelbildern desselben Manuskripts, besonders mit dem vielfarbigen Eisvogel.⁴⁶

ward Nature in Medieval England. The Alphonso and Bird Psalters, in: *Isis* 65, 1974, S. 5–37. Andere komplizierte Farbkleider sind ebenso korrekt wiedergegeben.

⁴⁶ Auf fol. 11r des Alphonso Psalters sind außerdem noch eine Ringeltaube, eine Gimpelhenne sowie ein Gimpelhahn, ein Stieglitz und eine Sturmmöwe identifizierbar. Zum Federkleid des Eisvogels (*ipsida*) äußert sich Albertus Magnus wie folgt: »In dorso colorem habet medium inter viridem et caeruleum cui cum radius solis incidit saphirini coloris esse videtur. In pectore colorem habet carbonum ardentium [...]«. Albertus Magnus 1916–1921 (Anm. 44), S. 1500, lib. 16, tract. 48, cap. XXIV. Zu den Federkleidern der anderen Vogelarten äußert sich Albertus Magnus nicht oder bezieht die Vogelarten erst gar nicht in sein Werk mit ein. Zu diesen und weiteren Arten im Alphonso Psalter siehe Yapp 1981 (Anm. 30), S. 47, 65, 80, 120, 122. Zum weiter oben erwähnten Häher (MS R.16.2, fol. 20v) heißt es bei Albertus Magnus, hier als *garrulus* bezeichnet: »et ita picta est coloribus ut nullus ei color deesse videatur: in alis tamen versus inferius colorem habet pulcherrimum azurinum.« Albertus Magnus 1916–1921 (Anm. 44), S. 1498, lib. 16, tract. 48, cap. XXIV.

Hinlängliche Erklärungen für die erstaunlich ausführlichen und realistischen Vogelminiaturen in den englischen Manuskripten konnten bisher noch nicht geliefert werden.⁴⁷ Wahrscheinlich steht die Erfordernis präziserer und mithin ähnlicherer Abbildungen in wissenschaftlich umfassenderen Abhandlungen, wie derjenigen des Albertus Magnus oder Hugues de Fouillys Vogelbuch *Aviarium*, am Ausgangspunkt derartiger Bilder. Richard de Fournivals (1201–1259/69) Kommentar zu den Darstellungen seines eigenen *Bestiaire d'amour* unterstreicht diesen Aspekt ganz explizit: »Et meesmement cis ecriz est de teile sentence que peinture desire; car il est de nature de bestes et d'oiseaus, qui mius sont conoissables peintes que dites [Diese Zusammenstellung ist von solcher Natur, dass sie Bilder braucht, weil Tiere und Vögel naturgemäß besser wiedererkannt werden können, wenn sie gemalt sind als wenn sie nur beschrieben werden.].«⁴⁸ Dem würde allerdings Yapps Erkenntnis widersprechen, wonach die Miniaturen in Bestiarien in der Regel bei weitem nicht so präzise sind wie diejenigen anderer, religiöser Manuskripte.⁴⁹

Dem Argument von Scheller, wonach Yapps Vorgehensweise dem Mittelalter nicht gerecht werde, weil sie auf der zoologischen Taxonomie und Systematik der Moderne beruhe, kann hier jedenfalls nicht zugestimmt werden.⁵⁰ Schließlich geht es nicht darum, ob die englischen Miniaturmaler eine Klassifikation mithilfe ihrer Darstellungen vornehmen konnten, sondern darum zu klären, dass und weshalb einzelne Vögel und Vogelarten in ihrem naturgetreuen Aussehen wiedergegeben wurden.

Ein letztes interessantes Beispiel, in dem die Naturnachahmung im 13. Jahrhundert sich auf einen Vierfüßer bezieht, soll schließlich noch erwähnt werden. Givens hat eingehend drei Zeichnungen eines Elefanten von der Hand des Matthew Paris besprochen.⁵¹ Die zeitlich wohl früheste dieser Zeichnungen in Paris' eigenhändiger *Chronica majora* illustriert eine Szene, die der Ankunft von Richard von Cornwall in Cremona im Jahr 1241 zuzuordnen ist (Abb. 6).⁵²

⁴⁷ Ein direkter Einfluss arabischen Bildmaterials kann im Falle der englischen Manuskripte größtenteils ausgeschlossen werden, da ausschließlich europäische Vogelarten dargestellt sind.

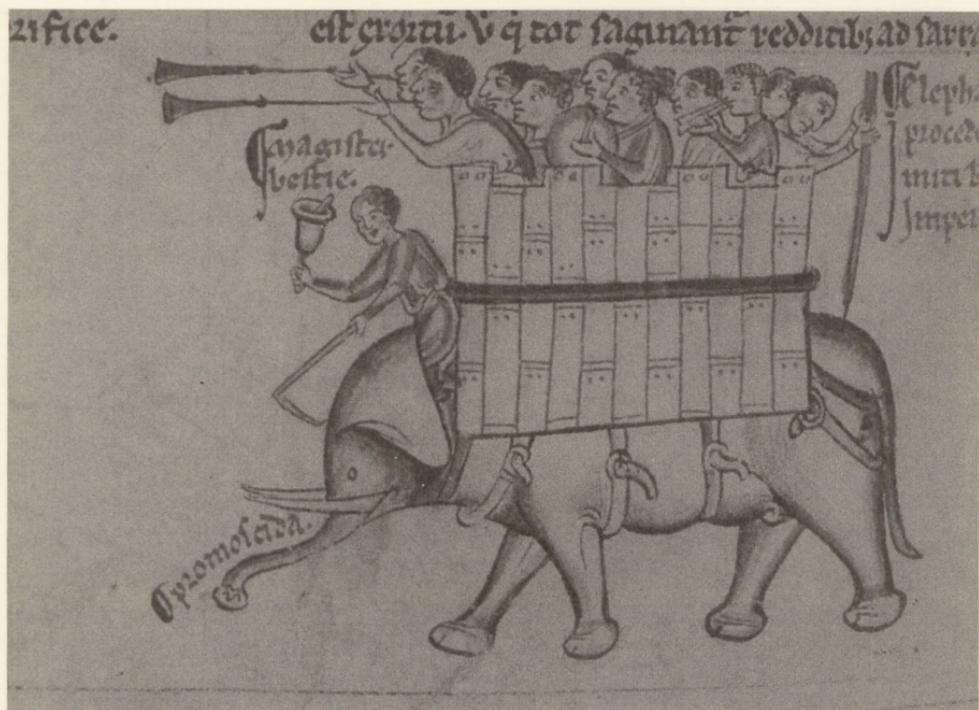
⁴⁸ Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour*, hrsg. von Célestin Hippeau, Paris 1860, S. 3 (Übersetzung D.O.).

⁴⁹ Yapp 1981 (Anm. 30), S. 75.

⁵⁰ Scheller 1995 (Anm. 9), S. 67, Anm. 193: »Yapp's ideas derive from experience based on more than 400 years of systematic and taxonomic zoology, a scientific approach unknown in the Middle Ages«.

⁵¹ Givens 2005 (Anm. 13), S. 38–81 und 146–148.

⁵² Matthew Paris, *Chronica majora*, Cambridge, Corpus Christi College MS 16, fol. 151v. Siehe Givens 2005 (Anm. 13), S. 77. Pächt 1950 (Anm. 12), S. 24–25, weist auf eine naturnahe Darstellung eines Elefanten in einer italienischen Handschrift des *Liber de virtutibus bestiarum* des Sextus Placitus aus der Mitte des 13. Jhs. hin, für die er Naturbeobachtung in Betracht zieht: Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 93, fol. 125v. Siehe Hermann J. Hermann, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien: Die Hand-*



6. Matthew Paris, Elefant bei Prozession in Cremona. *Chronica majora*, Cambridge, Corpus Christi College MS 16, fol. 151v

Ganz offensichtlich ist der Elefant hier einem Muster bzw. einer schriftlichen Beschreibung folgend erstellt worden. Das Tier ist zwar erkennbar, enthält aber wesentliche Vereinfachungen und Fehler bezüglich seines Äußeren. Der Rüssel, die Stoßzähne, die großen Ohren und der mächtige Körper sind summarisch wiedergegeben und weisen Fehler auf. Ähnliche Darstellungen des Tieres, wenn auch weitaus gröber simplifizierend, sind beispielsweise aus einem Wiener Musterbuch aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts bekannt.⁵³ Auffallend sind hier vor allem die gelenklosen bzw. an die Gliedmaßen von Löwen erinnernden Beine der Dickhäuter. Dagegen weisen die zwei späteren Zeichnungen des Matthew Paris, die beide aus dem Jahr 1255 stammen – die

schriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, 1. Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna, Leipzig 1930, Abb. 28. Im Vergleich zur Darstellung des Matthew Paris fallen hier jedoch die enormen anatomischen Ungenauigkeiten auf, die Paris' Präzision nur betonen: Die Stoßzähne entspringen dem Unterkiefer, der Rücken weist nicht die Wölbungen oberhalb der Hüft- und Schultergelenke auf, die Beine haben keine Knie und sind denen eines Löwen nachgeahmt. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Elefanten siehe William S. Heck-scher, *Bernini's Elephant and Obelisk*, in: *The Art Bulletin* 29, 1947, S. 155–182.

⁵³ ÖNB, Cod. 507, fol. 3v. Abb. bei Scheller 1995 (Anm. 9), S. 150. Siehe auch die Miniaturen im Bestiarium der Oxforder Bodleian Library, MS Bodley 764 (England, ca. 1225–1250), fol. 12r und fol. 91v. Für weitere unkorrekte Abb. von Elefanten siehe Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, Abb. 131–147.

eine in derselben *Chronica majora*, die andere in der Dokumentensammlung *Liber additamentorum* –, eine vollkommen revidierte und verbesserte Ansicht des Tieres auf (Abb. 7 und 8).⁵⁴ Diesmal sind die Darstellungen nicht nur genauer, sie können auch mit einem ganz bestimmten Vertreter der Gattung in Verbindung gebracht werden, nämlich jenem Tier, das der Franzose Ludwig der Heilige aus Nordafrika mitbrachte und im Jahr 1255 seinem Schwager König Heinrich III. von England schenkte, wie Matthew selbst berichtet. Es handle sich bei dem Tier um exakt jenes, das er aufgrund seiner eigenen Augenzeugenschaft gezeichnet habe (*ipso elephante exemplariter assistente*).⁵⁵

Beide Zeichnungen ähneln sich, sind aber nicht identisch. Sie zeigen das Tier im authentisch wirkenden Profil und mit den für die afrikanische Spezies typischen großen Ohren. Einzelne, naturgetreue und anatomisch korrekte Details unterscheiden die Zeichnungen von allen vorhergehenden und zeitgenössischen Elefantendarstellungen: Die Stoßzähne treten unter einem Hautwulst aus dem Oberkiefer hervor, der Rüsselrücken und die Rückseite der hinteren Oberschenkel sind von Hautfalten bedeckt, und die Beine zeigen die charakteristischen, dicken Kniegelenke nur wenig oberhalb der Hufe. Wie Lewis bemerkt, bricht Matthew in seinen Zeichnungen mit der damals herkömmlichen Vorstellung, wonach der Elefant keine Kniegelenke habe. Diese Irrmeinung tilgt Matthew auch aus dem der Zeichnung im *Liber additamentorum* beigefügten Kommentar zum Tier – und unterscheidet sich damit maßgeblich von den traditionellen Beschreibungen in Bestiarien.⁵⁶ In diesem bewussten Bruch ist ein weiteres Indiz für die Naturbeobachtung bei Matthew Paris zu sehen.

Die Darstellung in London ist auf der Rückseite eines dünnen Pergamentblatts ausgeführt, dessen Vorderseite einen vom Bild unabhängigen Schrifttext enthält.⁵⁷ Sie wurde, wie Lewis vermutet, vor dem Naturvorbild festgehalten, während jene in Cambridge vermeintlich eine Variation von ihr darstellt.⁵⁸ Neben einer Detailstudie des Rüssels in einer anderen Position enthält die Londoner Fassung auch die zeichnerische Beschreibung der Art und Weise, wie der Elefant an einen Pfahl gekettet ist. Die Version in Cambridge fügt noch einen »magister bestie, Henricus de flor« hinzu, allerdings nur in Umriss- und Binnenlinien, um so die Aufmerksamkeit nicht von dem in beiden Miniaturen mit grauer Tinte aquarellierten Tierkörper abzulenken.⁵⁹

⁵⁴ Matthew Paris, *Chronica majora* (Anm. 52), fol. 4r; Matthew Paris, *Liber additamentorum*, London, British Library MS Cotton Nero D. I, fol. 169v. Vgl. Givens 2005 (Anm. 13), Farb-Tf. V und S. 39.

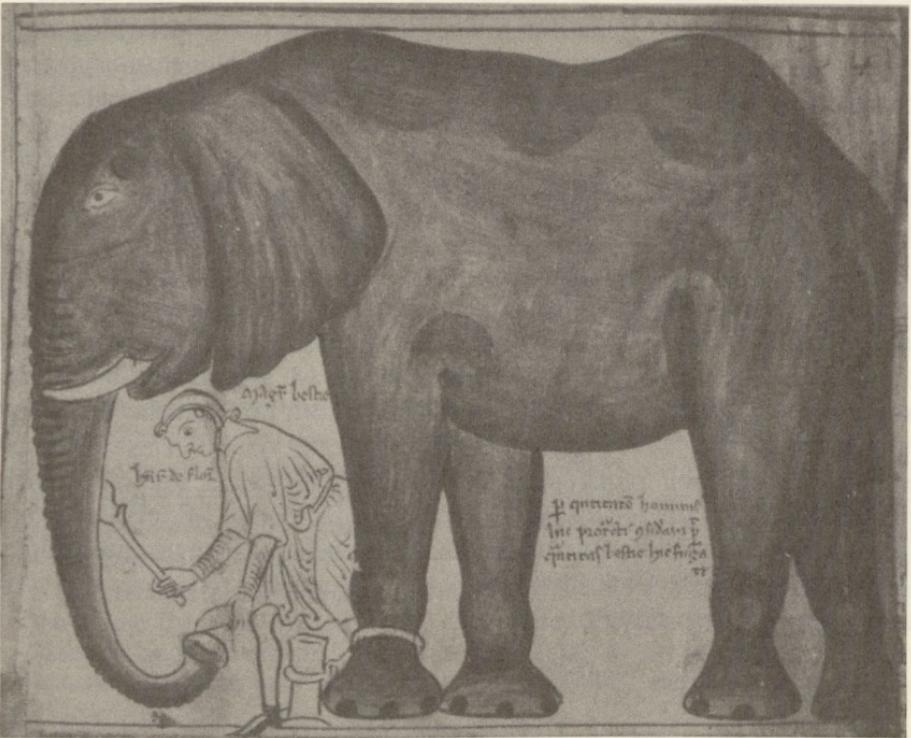
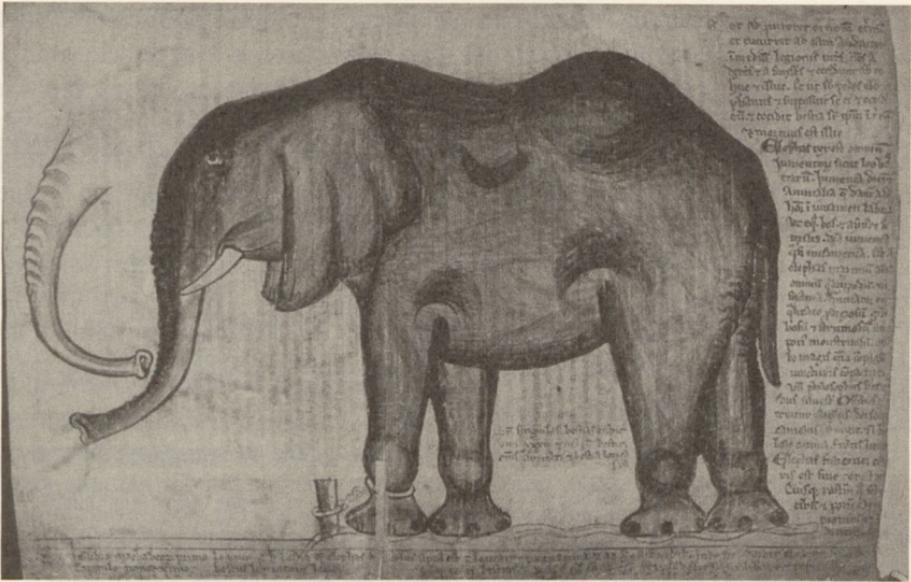
⁵⁵ Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkeley/Los Angeles 1987, S. 212–214 und 447.

⁵⁶ Ebd., S. 215 und 496, Anm. 165.

⁵⁷ Ebd., S. 496, Anm. 164.

⁵⁸ Ebd., S. 215. Siehe auch Madeline H. Caviness, »The Simple Perception of Matter« and the Representation of Narrative, ca. 1180–1280, in: *Gesta* 30, 1991, S. 48–64, hier S. 52–53.

⁵⁹ Magister Henricus zeigt in der Zeichnung, wie man die Bestie füttert, und soll die Größenverhältnisse veranschaulichen. Die Inschrift gibt an: »per quantitatem hominis hic protracti considerari potest quantitas bestie hic figurate.« Lewis 1987 (Anm. 55), S. 214.



7. (oben) Matthew Paris, Elefant. *Liber additamentorum*, London, British Library, MS Cotton Nero D.I, fol. 169v

8. (unten) Matthew Paris, Elefant. *Chronica majora*, Cambridge, Corpus Christi College, MS 16, fol. 4r

Die hier angesprochenen Miniaturen entstammen unterschiedlichen Buchtypen. Neben dem Portfolio Villards ist ein medizinisches Handbuch, sind Bibeln, Psalter, ein Missale, eine Chronik und eine Aktenkompilation mit Tierdarstellungen ausgestattet worden. Es ist daher an dieser Stelle nicht möglich, eine gemeinsame Funktion des Phänomens dieser lebensnahen Abbildungen bündig darzulegen. Wahrscheinlich ist, dass ihnen in ihrem jeweiligen Kontext eine unterschiedliche Aufgabe zukam. Anschaulichkeit jedoch hat sicher in allen hier diskutierten Fällen eine wichtige Rolle gespielt: Es wird in zeitgenössischer Literatur immer wieder auf das Zusammenspiel von Bildern und Texten verwiesen, um bestimmte Inhalte besser oder überhaupt vermitteln zu können.⁶⁰ Der 1202 verstorbene Vorsteher von St. Paul's Cathedral Ralph de Diceto scheint dies zu erkennen, wenn er ermahnt:

Itaque si, tempus gratiae diligenter percurrens, quaedam signa repereris in margine posita, non hoc statim quasi superfluum reprehendas. Ea namque sunt ad memoriam facilius excitandam non parum accomoda. [Du wirst bestimmte Zeichen am Blattrand finden. Folgere nicht sofort daraus, dass sie ganz überflüssig seien, denn sie regen das Gedächtnis leichter an und sind sehr vorteilhaft.]⁶¹

Die Tatsache, dass die Miniaturen in den Bestiarien weniger detailliert sind als die der Psalter, deutet darauf hin, dass die naturnahen Bilder zunächst einer gewissen Legitimation in religiösen Büchern bedurften. Indem gerade die Vögel der Apokalypse, die von einem Engel zur Bestrafung der Menschheit herbeigerufen werden (*Off* 19,17), besonders häufig in wirklichkeitsnaher Anschaulichkeit abgebildet wurden, sollte wohl die Drastik und Emphase der Szene gesteigert werden. Eine dezidiert dokumentarische Absicht drückt sich darüber hinaus im Falle von Matthew Paris' Elefanten und anderen Zeichnungen seines *Liber additamentorum* aus, in dem er auch Kopien von Münzen, Siegeln und Gemmen einfügt.⁶² Ähnlichkeit aufgrund von Naturbeobachtung ist in Darstellungen von Tieren also schon für das 13. Jahrhundert bestimmbar. Dass wissenschaftliche Traktate bereits im Medium der Sprache festzuhalten versuchen, was die Bilder leichter zugänglich und visuell erfassbar machen können, ist hier schon thematisiert worden. Der Nachdruck und die Eindringlichkeit, mit denen die lebensnahen Tierbilder des hohen Mittelalters gewirkt haben müssen, wird ihren Einzug in das traditionelle, schematische Bildreertoire gefördert haben. Damit hat sich ihnen gleichzeitig ein neues und weites Funktionsspektrum eröffnet.

⁶⁰ Givens 2005 (Anm. 13), bes. S. 37–81; für medizinische Traktate siehe Peter Murray Jones, »*Sic dipingitur...*«. *John of Ardenne and English Medical Illustration in the 14th and 15th centuries*, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfram Prinz und Andreas Beyer, Weinheim 1987, S. 103–126.

⁶¹ *Radulphi de Diceto Opera Historica, Rolls Series 68*, hrsg. von William Stubbs, 2 Bde., London 1876, Bd. 1, S. 3. Michael T. Clanchy, *From Memory to Written Record*, Oxford 1993, S. 175 (Übersetzung D.O.).

⁶² Givens 2005 (Anm. 13), S. 42; Lewis 1987 (Anm. 55), *passim*.