

Jüdische und christliche Geschichte – fast ohne Worte: ,Picture Books‘ und ,Livres d’Images‘ des Mittelalters

ULRICH REHM

I.

Zahlreiche einschneidende Veränderungen haben sich im Bereich der Buchkultur in den Jahrzehnten vor und nach der Wende zum 13. Jahrhundert vollzogen.¹ Als besonders markantes Phänomen darf die zunehmende Verbreitung von so genannten ‚Bilderbibeln‘ gelten – ein, wie noch zu zeigen, alles andere als unproblematischer Terminus, der sich vermutlich vom englischen ‚Bible Picture Book‘ herleitet. Dieser wiederum hat sich in der – zu diesem Phänomen ohnehin überwiegend englischsprachigen – Fachliteratur als Terminus weithin etabliert. Bezeichnet werden damit in der Regel Bilderzyklen überwiegend biblischen Inhalts in Buchgestalt, bei denen das Verhältnis von Text und Bild gegenüber dem allgemein üblichen umgekehrt erscheint. Wo ansonsten Bilder Texte ergänzen, konkretisieren, erläutern oder gliedern, sind es hier knappe Beischriften, die den Seiten füllenden Bildern eine kurze sprachliche Kommentierung hinzufügen. Die Themen der Darstellung beziehen sich zumeist auf die alttestamentlich jüdische und christliche Geschichte. Keine der erhaltenen Handschriften lässt den Anspruch erkennen, möglichst alle biblischen Bücher umzusetzen; viele beziehen sich über den Bibeltext hinaus auch auf apokryphe und legendarische Textquellen. Wie viel vom jeweiligen Urbestand an Bildern in den einzelnen, nicht selten fragmentarisch überlieferten Exemplaren erhalten ist, lässt sich allenfalls hypothetisch feststellen.

Nicht geklärt ist, ob unter ‚Bilderbibeln‘ ausschließlich solche Bilderzyklen zu verstehen sind, die ganz unabhängig von einem größeren Textcorpus für sich stehen (oder allenfalls zufällig im Laufe ihrer Geschichte mit anderen Texten zusammengefunden haben), oder ob auch solche Bilderzyklen hinzuzuzählen sind, die die oben genannten Kriterien erfüllen, aber von vornherein als zugehöriger Bestandteil etwa zum Psaltertext geschaffen wurden. Es fragt sich also, ob das oft als eigene Gattung von Bilderzyklen gehandhabte Phänomen der so genannten ‚Psalter-Proömien‘ Teil des Phänomens ‚Bilderbibel‘ ist oder nicht.

Mit dieser Frage verknüpft ist ein noch heikleres Problem, das hier nur angeschnitten sei, nämlich die Frage, ob man überhaupt davon ausgehen kann, dass die so genannten ‚Bilderbibeln‘ unabhängig von einem Textcorpus konzipiert oder verwendet wurden, und das heißt – radikal gefragt: Gab es in diesem Sinne überhaupt ‚Bilderbibeln‘? Vielleicht ist ja die textungebundene Überlieferung lediglich das Resultat nicht fertig gestellter oder nachträglich auseinandergerissener Zusammenhänge, die heute womöglich nur noch in Ausnahmefällen rekonstruierbar sind.

1 Für tatkräftige und kompetente Unterstützung bei den Recherchen danke ich Nele Wree.

II.

Dass die hier im Mittelpunkt stehenden Bilderzyklen nicht ganz aus dem Nichts entstanden sind, ist bereits des öfteren festgestellt worden. Bilderfolgen ähnlichen – insbesondere alttestamentlichen – Inhalts hat es auch in früheren Jahrhunderten und jenseits der westlichen Tradition gegeben. Oft hatten die Bilder dabei im Verhältnis zum Text eine gewisse Eigenständigkeit erreicht, auch in ihrem zyklischen Zusammenhang – man denke etwa an die griechischen Handschriften der *Cotton Genesis* (5./6. Jh.)², der *Wiener Genesis* (2. Viertel 6. Jh.)³ und der *Josua-Rolle* (1. Hälfte 10. Jh.)⁴, an den lateinischen *Ashburnham Pentateuch* (5. Jh.)⁵, die angelsächsischen Handschriften der *Caedmon-Genesis* (um 1000?)⁶ und des *Aelfric Hexateuch* (1. Hälfte 11. Jh.)⁷ oder an die südbairische *Millstätter Genesis* (ca. 1160/1200), die zeitlich bereits an die hochmittelalterlichen ‚Bilderbibeln‘ heranreicht⁸. Insgesamt bleibt es jedoch bei einem mehr oder weniger gleichberechtigten Nebeneinander von Bild und Text. Gerade der *Ashburnham Pentateuch* aus dem 5. Jahrhundert bietet auch enge Anknüpfungspunkte in der Anwendung von Inschriften – kurze, den Bildern integrierte Texte, die knapp das jeweils Dargestellte benennen.

Ähnlich eng scheinen die Parallelen der ‚Bilderbibeln‘ zu den Bildseiten karolingischer Bibelhandschriften, wie der *Grandval-Bibel* (ca. 840)⁹, der *Vivian-Bibel* (dat. 845/6)¹⁰ oder der

- 2 London, British Library, Ms. Cotton Otho B. VI; vgl. KURT WEIZMANN/HERBERT L. KESSLER, *The Cotton Genesis*, British Library Codex Cotton Otho B. VI. Princeton 1986 (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 1).
- 3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. theol. gr. 31; WILHELM VON HARTEL/FRANZ WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*. Wien 1895 (Beilage zum Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 15/16); HANS GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*. Farblichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. Cod. Vindob. Theol. Gr. 31. Wien 1931; OTTO MAZAL, *Kommentarband zur Wiener Genesis*. Frankfurt a. M. 1980; BARBARA ZIMMERMANN, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention. Wiesbaden 2003 (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe B: Studien und Perspektiven, 13).
- 4 Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Pal. graec. 431; *Josua-Rolle*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Graecus 431 der Biblioteca Apostolica Vatican, Kommentar von OTTO MAZAL. Graz 1984 (Codices Vaticanis Selecti, 43).
- 5 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. nouv. acq. lat. 2334; OSCAR VON GEBHARD (Hrsg.), *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*. London 1883; DOROTHY VERKERK, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*. Cambridge 2004.
- 6 Oxford, Bodleian Library, Ms. Junius XI; vgl. I. GOLLANCZ, *The Caedmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry*. Oxford/London 1927.
- 7 London, British Library, Ms. Cotton Claudius B. IV; vgl. C. R. DODWELL/PETER CLEMOES (Hrsg.) *The Old English Illustrated Hexateuch*. Kopenhagen 1974 (Early English Manuscripts in Facsimile, 18); BENJAMIN C. WITHERS, *The Illustrated Old English Hexateuch*, Cotton Claudius B. IV. *The Frontier of Seeing and Reading in Anglo-Saxon England*. Cambridge 2001.
- 8 Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, Ms. 6/19; vgl. HELLA VOSS, *Studien zur illustrierten Millstätter Genesis*. München 1962 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 4); ALFRED KRACHER (Hrsg.), *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*. Graz 1967.
- 9 London, British Library, Add. Ms. 10546 (Tours); vgl. FLORENTINE MÜTHERICH/JOACHIM E. GAEHDE, *Karolingische Buchmalerei*. München 1976, 72–74.
- 10 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. I (Tours); vgl. MARCEL DURLIAT, *Die Kunst des frühen Mittelalters*. Freiburg i.Br. u. a. 1987, Abb. 106.

Bibel von S. Paolo fuori le Mura (ca. 870)¹¹: Texthandschriften mit vereinzelt, in mehrere Register gegliederten Bildseiten, deren Trennstreifen nicht selten kurze erläuternde Beischriften tragen. Die Dominanz des Bibeltextes im Buchganzen bleibt jedoch mit der nur sporadischen Einbeziehung von Bildseiten kaum angetastet.

Ob, und – falls ja – inwieweit die hier zu untersuchenden ‚Bilderbibeln‘ auf entsprechende, bereits im Westen verbreitete Traditionen rekurrieren, werden erst ausführliche vergleichende Studien beantworten können, ebenso, ob es unmittelbare oder mittelbare Wechselwirkungen mit entsprechenden byzantinischen Traditionen gab.

III.

Wer von ‚Bilderbibeln‘ spricht, muss – das wurde bereits eingangs deutlich – zwangsläufig auch vom Phänomen der sog. ‚Psalter-Proömien‘ (gelegentlich auch als ‚Präfationszyklen‘ bezeichnet) sprechen, was die Sache weder leichter noch klarer macht.¹² ‚Psalter-Proömien‘ sind in ihrer visuellen Erscheinung den ‚Bilderbibeln‘ eng verwandte Bilderfolgen vergleichbaren Inhalts, die in einem zusammenhängenden Konzeptions- und Produktionsprozess in Codices dem Psaltertext vorgebunden sind. Der von Elisabeth Klemm eingeführte Terminus ‚Psalter-Proömium‘ beruht auf der Übertragung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs auf ein Phänomen der bildenden Kunst, ohne dass die Analogien sonderlich erschöpfend wären.¹³ Denn außer der Tatsache des dem-Text-Vorausgehens haben die betreffenden Bilderfolgen mit literarischen Proömien nichts gemeinsam.

Die Verwandtschaft zwischen den ‚Bilderbibeln‘ und den ‚Psalter-Proömien‘ ist allerdings so eng, dass für die überlieferten ‚Bilderbibeln‘ in der Literatur häufig eine ursprüngliche Konzeption oder Verwendung als ‚Psalter-Proömium‘ behauptet wird. An gesicherten Kriterien, die eine Zuordnung von Bilderzyklen zum einen oder zum anderen Typus erlaubten, mangelt es bisher. Das von Philippe Büttner angeführte Argument, ‚Psalter-Proömien‘ reichten – im Kontrast zu den ‚Bilderbibeln‘ – in ihrer alttestamentlichen Thematik chronologisch nicht über den Tod Davids hinaus, um so gewissermaßen die Vorgeschichte des Psalters von den Anfängen der Menschheit bis zum königlichen Psalmendichter zu vergegenwärtigen, wäre weiter zu prüfen.¹⁴ Dies bereitet jedoch schon aufgrund der oft fragmentarischen Überlieferung Schwierigkeiten.

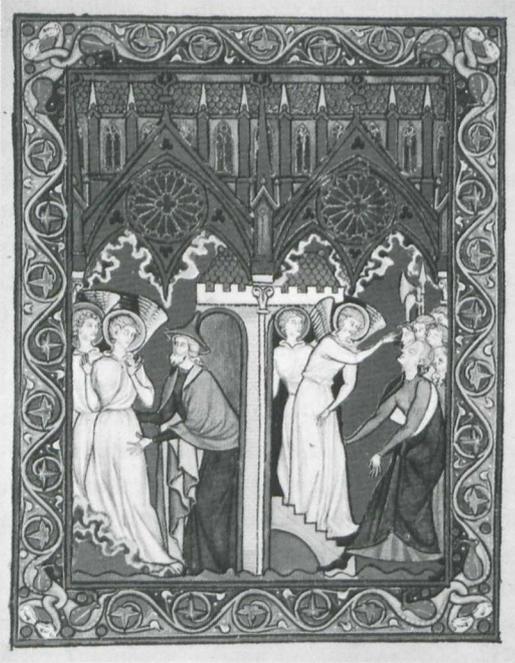
Doch kurz zur Geschichte der ‚Psalter-Proömien‘, soweit dieses Phänomen in seiner westlichen Tradition bisher im Überblick zu fassen ist: Nach der singular überlieferten, in England

11 Rom, Basilika S. Paolo fuori le Mura; vgl. DURLIAT, Kunst (wie Anm. 10), Abb. 107–108.

12 Vgl. dazu: PHILIPPE BÜTTNER, Bilderzyklen in englischen und französischen Psalterhandschriften des 12. und 13. Jahrhunderts: Visuelle Realisationen persönlich gefärbter Heilsgeschichte?, in: Hans-Rudolf Meier u. a. (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Berlin 1995, 131–154 (mit weiterer Lit.); außerdem: HARVEY STAHL, Picturing Kingship. History and Painting in the Psalter of Saint Louis. University Park, Pennsylvania 2008, 133–154.

13 ELISABETH KLEMM, Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet. Wien 1973 (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen, 2).

14 BÜTTNER, Bilderzyklen (wie Anm. 12), 148, Anm 34.



1 *Psalter Ludwigs des Heiligen* (ca. 1254/70), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 10525, f. 8r

geschaffenen Bilderfolge des *Tiberius-Psalters* aus der Mitte des 11. Jahrhunderts¹⁵ entwickelten sich ‚Psalter-Proömien‘ in der westlichen Tradition seit dem frühen 12. Jahrhundert, beginnend mit dem *Albani Psalter* (ca. 1120–1130),¹⁶ in England und seit dem späten 12. Jahrhundert auch auf dem französischen Festland.

Über die Funktionen dieser, den Psalter begleitenden Bilderfolgen ist in der Literatur viel spekuliert worden, zumal nur in einigen Fällen Näheres über die Auftraggeber bzw. Rezipienten zu erfahren ist. Ohne hier näher auf die Forschungsdiskussion eingehen zu können, sei bemerkt, dass mir die das Phänomen übergreifenden Beobachtungen und Thesen von Philippe Büttner besonders plausibel erscheinen.¹⁷ Dieser stellt fest, dass die Handschriften sich, soweit ermittelbar, an hochrangige Persönlichkeiten sowohl weltlichen als auch geistlichen Standes richteten und dass dabei ein relativ großer Frauenanteil erkennbar ist. Eine primär theologische Ausrichtung sei dabei grundsätzlich nicht ersichtlich.

Um das Jahr 1200 habe sich aus den zunächst sehr vielfältigen Möglichkeiten der Sinnstiftung durch Bilder innerhalb der ‚Psalter-Proömien‘ eine Methode der visuellen Deutung von Geschichte entwickelt, die wesentliche Gesichtspunkte der eigenen Gegenwart in die Szenerien der Heilsgeschichte hinein projizierte. Zu den bekannteren Beispielen zählen auf englischer

15 London, British Library, MS Cotton Tiberius C. VI.; vgl. ELZBIETA TEMPLE, *Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066*. London 1976 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 2), Kat.-Nr. 98.

16 Hildesheim, St. Godehard, ein Blatt in Köln, Museum Schnütgen; OTTO PÄCHT U. A., *The St. Albans Psalter*. London 1960; GEORGE ZARNECKI (Hrsg.), *English Romanesque Art 1066–1200*. London 1984, Kat.-Nr. 17.

17 BÜTTNER, *Bilderzyklen* (wie Anm. 12).

Seite zum Beispiel die dem in Canterbury entstandenen *Eadwine-Psalter* zuzuordnenden Einzelblätter (ca. 1155–1160)¹⁸, auf französischer Seite der noch vor 1200 entstandene *Ingeborg-Psalter*, wohl aus Noyon, Laon oder Soissons.¹⁹

In den Handschriften, die unmittelbar mit der kapetingischen Monarchie in Verbindung zu bringen sind, wie dem *Psalter Ludwigs des Heiligen* (um 1254/70 [Abb. 1]²⁰ und dem *Isabella-Psalter* (1253/1270)²¹, sei dies bis hin zu einer quasi-typologischen Methode gesteigert worden, in der an die Stelle des Antitypus Christus das zeitgenössische Königtum getreten sei – eine These übrigens, die sich durch einen Vergleich zur *Bible moralisée* bestätigen ließe.²² Demgegenüber erscheint eine Orientierung der Bilderzyklen an der Liturgie oder Andachtspraxis, wie von Kristine Edmondson Haney, ausgehend vom *Winchester-Psalter* (vor 1161)²³ behauptet, eher abwegig oder allenfalls in Einzelfällen überlegenswert.²⁴

Obwohl eine die ‚Psalter-Proömien‘ und die vermeintlich textungebundenen ‚Bilderbibeln‘ übergreifende Untersuchung durchaus nahe läge, möchte ich im Folgenden die so genannten *Psalter-Proömien* weitgehend unberücksichtigt lassen, sie allenfalls dort heranziehen, wo sie unter Bild-Text-Gesichtspunkten eine markante Ergänzung zu den hier primär behandelten Kandidaten für ‚Bilderbibeln‘ bieten. Damit soll die Gruppe der zumindest potentiell von einem größeren Textcorpus unabhängigen Bilderzyklen überhaupt als solche gefasst werden, auch wenn zukünftige Untersuchungen manche von ihnen als ursprüngliche oder intendierte ‚Psalter-Proömien‘ erweisen sollten. Die Tatsache, dass sie heute ohne größere Textzugabe existieren

18 New York, Pierpont Morgan Library, M. 724 und London, Victoria and Albert Museum, Ms. 661. KOERT VAN DER HORST U. A. (Hrsg.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Westrenen 1996, 238–239, Kat.-Nr. 29.

19 FLORENS DEUHLER, *Ingeborg-Psalter*. Berlin 1967; STAHL, *Kingship* (wie Anm. 12), 133–154.

20 Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 10 525, ca. 1254/1270, Frankreich. 130 Szenen auf 78 Blättern. Rückseiten der Miniaturen frei, einregisrig, jedoch häufig vertikal unterteilt. Vgl. *Scènes de l'Antien Testament illustrant le Psautier de Saint Louis*. Reproduction des 78 enluminures à pleine page du manuscrit latin 10 525 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Introduction et commentaires de MARCEL THOMAS. Graz 1970; KUMIKO MAEKAWA, *Narrative and Experience. Innovations in Thirteenth Century Picture Books*. Frankfurt a. M. u. a. 2000; HARVEY STAHL, *Picturing Kingship. History and Painting in the Psalter of Saint Louis*, University Park, Pennsylvania 2008.

21 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 300; SYDNEY C. COCKERELL, *A Psalter and Hours Executed before 1270 for a Lady Connected with St. Louis, Probably His Sister Isabelle of France* (...). London 1905; ROBERT BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles*. Berkeley 1977, Kat.-Nr. 211 und S. 132–136; FRANCIS WORMALD/PH. M. GILES (Hrsg.), *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge 1982, Bd. 1, 281–284.

22 Vgl. dazu ULRICH REHM, *Kunst im Dienst des ‚Heiligen Kriegs‘. Alttestamentliche Bilderzyklen unter Ludwig IX. von Frankreich*, in: Jörg Jarnut u. a. (Hrsg.), *Emotion, Gewalt und Widerstand. Spannungsfelder zwischen geistlichem und weltlichem Leben in Mittelalter und Früher Neuzeit*. München 2007 (Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn, 9), 47–59.

23 London, British Library, MS Cotton Nero C. IV.

24 KRISTINE EDMONDSON HANEY, *The Winchester Psalter. An Iconographic Study*. Leicester 1986; vgl. auch: GEORGE HENDERSON, „Abraham genuit Isaac“. *Transitions from the Old Testament to the New Testament in the Prefatory Illustrations of Some 12th-Century English Psalters*, in: *Gesta* 26 (1987), 127–139.

bzw. dass die ihnen zugeordneten Texte ihnen womöglich nicht ursprünglich zugewiesen sind, soll damit vorläufig ernst genommen werden.

Ziel dieses Vorgehens ist es, eine erste Grundlage zur Untersuchung der Frage zu erarbeiten, auf welchen Voraussetzungen die visuelle und textgebundene Rezeption von Bilderzyklen basiert, die ohne engeren Textzusammenhang stehen, um so längerfristig Rückschlüsse auf die intendierte Aussage- und Wirkungsabsicht und das Zielpublikum ziehen zu können.

Dabei wird die These vertreten, dass der Terminus ‚Bilderbibel‘ (und ebenso das englische Pendant ‚Bible Picture Book‘) den betreffenden Bilderzyklen insofern nicht gerecht wird, als diese grundsätzlich nicht die Bibel als solche oder einzelne Bibeltexte illustrieren, sondern eine sehr selbständige visuelle Vergegenwärtigung von jüdischer bzw. christlicher Geschichte leisten, die sich – notwendigerweise – zu einem guten Teil auf biblische Quellen stützt. Dabei spielen – das liegt von vornherein nahe – besonders die historischen Bücher der Bibel eine maßgebliche Rolle. Hinzu kommen nicht selten Szenen der nachbiblischen Ära, zumeist aus den Viten bestimmter Heiliger. Die Szenenauswahl kann von Zyklus zu Zyklus, sofern dazu bisher ein Urteil möglich ist, sehr unterschiedlich sein. Ich vermeide deshalb im Folgenden den unglücklichen Begriff der ‚Bilderbibel‘ und spreche, da ‚Bilderbuch‘ im Deutschen zu sehr mit ‚Kinderbuch‘ assoziiert wird, von ‚Picture Books‘ bzw. ‚Livres d’Images‘ oder schlicht und einfach von Bilderfolgen oder -zyklen.

IV.

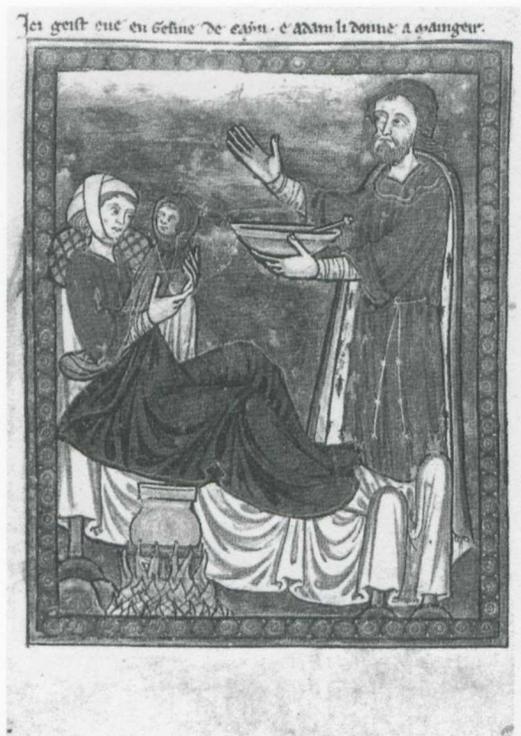
Obwohl das Phänomen solcher Bilderzyklen für die Fragen nach dem Anteil der Bilder an der mittelalterlichen Kultur hoch brisant ist und zahlreiche künstlerisch herausragende Denkmäler dazu zählen, sind die Bilderfolgen in ihrer Überlieferungsbreite und in ihrem jeweiligen Gesamtumfang oft wenig bekannt. Zwar existieren von den besonders bedeutenden Beispielen mehr oder weniger aufwändige Faksimile-Ausgaben mit zum Teil ausführlichem wissenschaftlichem Kommentar;²⁵ viele der betreffenden Handschriften sind jedoch nur in Auszügen publiziert und bei weitem zu wenig erschlossen. Vor allem jedoch mangelt es an übergreifenden und vergleichenden Untersuchungen zu dem Phänomen der hier untersuchten Bilderzyklen als solchem. Erst aus dem gründlichen Erfassen der Denkmäler in ihrer ganzen Überlieferungsbreite und der vergleichenden Analyse der Handschriften heraus ließen sich grundlegende Hypothesen zum historischen Verständnis entwickeln, wie zu den Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen, der Auftraggeberschaft, den Adressaten, den Intentionen und nicht zuletzt zum Verhältnis von Bild und Text.

Einzig die 2000 erschienene Arbeit von Kumiko Maekawa tritt mit dem Anspruch einer übergreifenden, auf das 13. Jahrhundert begrenzten Untersuchung zu ‚Picture Books‘ auf. Sie ist allerdings von vornherein auf die Frage nach Neuerungen in der Bildnarration zugespielt.²⁶ Dabei differenziert sie nicht weiter zwischen ‚Picture Books‘ und ‚Psalter-Proömien‘.

Weitere Zugriffe auf das Phänomen der ‚Picture Books‘ als solcher sind zumeist Bestandteil von Untersuchungen zur bildlichen Umsetzung biblischer Themen im Mittelalter, wie der auf

25 Diese werden jeweils zu den betreffenden Handschriften genannt.

26 MAEKAWA, Narrative (wie Anm. 20).



2 *Rylands Bible Picture Book* (1. H. 13. Jh.),
Manchester, John Rylands University
Library, Ms. French 5, f. 7v

das 13. Jahrhundert fokussierte Aufsatz von Nigel Morgan von 1992 oder das das gesamte englische Mittelalter in den Blick nehmende Buch von C. Michael Kauffmann von 2003.²⁷ Darüber hinaus sind es vereinzelt Aufsätze zu jeweils einzelnen Bilderzyklen, in denen gelegentlich auch übergreifende Überlegungen formuliert werden. Hier ist unter den jüngeren vor allem der Beitrag von Caroline S. Hull zum *Rylands Bible Picture Book* aus dem Jahr 1995 zu nennen [Abb. 2].²⁸

Von der Hauptthese Hulls ausgehend, möchte ich mich dem Problem des Verhältnisses von Bild und Inschrift zuwenden. Den Beobachtungen der Autorin zufolge, die sich auf eine Auswahl von Handschriften, überwiegend des 13. Jahrhunderts, stützt, waren die Inschriften der ‚Bible Picture Books‘ zumeist ein sekundärer Bestandteil der Handschriftenproduktion, der bei der Planung und Vorbereitung des *layout* kaum oder gar nicht berücksichtigt worden war. Zumeist seien die Inschriften erst nach Fertigstellung der Bilder hinzugefügt worden, entweder unmittelbar anschließend oder mit einem gewissen zeitlichen Abstand. Hull folgert daraus, eine Bildlektüre ohne schriftliche Kommentierung hätte die Kompetenz der mittelalterlichen

27 NIGEL MORGAN, *Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England*, in: Bernard S. Levey (Hrsg.), *The Bible in the Middle Ages*. New York 1992 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 89), 149–198; C. MICHAEL KAUFFMANN, *Biblical Imagery in Medieval England 700–1500*. London/Turnhout 2003.

28 CAROLINE S. HULL, *Rylands MS French 5: the Form and Function of a Medieval Bible Picture Book*, in: *Bulletin of the John Rylands Library* 77 (1995), 3–24.

Almelech et duo
et Noemi. Ruth.
p.



Quo filij Noemi .s. olo
et helion . et due uxores e
orabites .s. opha et rut
Ruth. p.

oroni sue i regi
no maib elime
lech pte et duo et
fily. ovalon et ce
lion. Ruth. p.

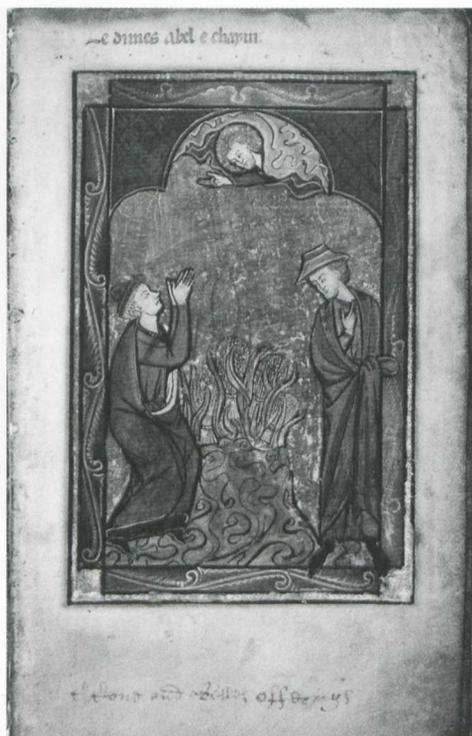


Remansit uidue. Noemi
et due et nris. opha et
ruth. Ruth. p.

Ruth. spicat qd
collegit rurens
i domu ostendit
noem seruu sue.
Ruth. ij.



Ruth collig spicas p me
res i agro pcc sangnet
mri sui mortu. Ruth. i



4 *Murthly Hours* (ca. 1260/80), Edinburgh, The National Library of Scotland, Ms. 21 000, f. 1r

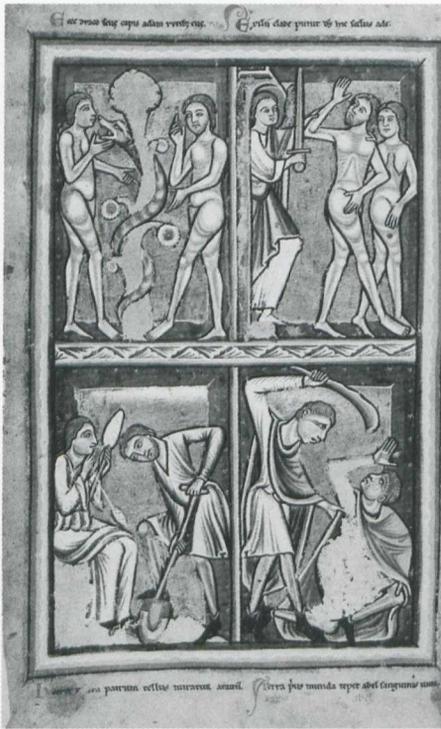
Rezipienten überfordert.²⁹ Ein Verständnis des jeweils Dargestellten allein aufgrund seiner bildlichen Präsenz und ohne eine ausdrückliche wörtliche Benennung sei kaum möglich gewesen. Die Existenz der Inschriften wäre demnach die Konsequenz eines Unvermögens.

So provokant diese These mangelnder Bildkompetenz gerade für kunsthistorische Mediävisten sein mag, und so wohltuend der darin enthaltene Widerspruch gegen die allseits rezitierte Auffassung von den Bildern als Bücher der Illiteraten ist,³⁰ es fragt sich doch, warum angesichts dieses angeblichen Unvermögens die Inschriften nicht von vornherein stärker in die Konzeption der Handschriften einbezogen worden sein sollen.

Zunächst ist allerdings festzuhalten, dass solche Thesen auf sehr wackeligen Beinen stehen, solange keine ausführlichen übergreifenden Untersuchungen über das Phänomen der ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ und ihrer historischen Funktionen, wie bereits oben angesprochen, vorausgegangen sind. Da dies im Rahmen eines Tagungsbeitrags nicht zu leisten ist, muss auch ich mich im Folgenden darauf beschränken, einige, auf exemplarischen Beobachtungen fußende Hypothesen zu formulieren, denen eine ausführlichere Begründung folgen müsste. Dabei beschränke ich mich auf eine Auswahl der bisher weithin bekannten englischen und französischen Handschriften aus einem Entstehungszeitraum von etwas über

29 HULL, Rylands MS (wie Anm. 28), 20–21.

30 Hull (ebd.) beruft sich hier auf die Beiträge von LAWRENCE G. DUGGAN, Was Art Really the „Book of the Illiterate“?, in: *Word & Image* 5 (1989), 227–251; CELIA M. CHAZELLE, Pictures, Books and the Illiterate. Pope Gregory I’s Letters to Serenus of Marseilles, in: *Word & Image* 6 (1990), 138–152.



- 5 *Den Haager Fragment* (Ende 12. Jh.), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek / Nationale Bibliotheek van Nederland, Ms. 76 F. 5, f. 2v
- 6 *Chicago Bible Picture Book* (Mitte 13. Jh.), Chicago, Art Institute, Ms. 1915 533, f. 3r

ehundert Jahren, vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, ergänzt um einen kurzen Ausblick auf die Fortentwicklung des Phänomens bis in das 3. Viertel des 14. Jahrhunderts.

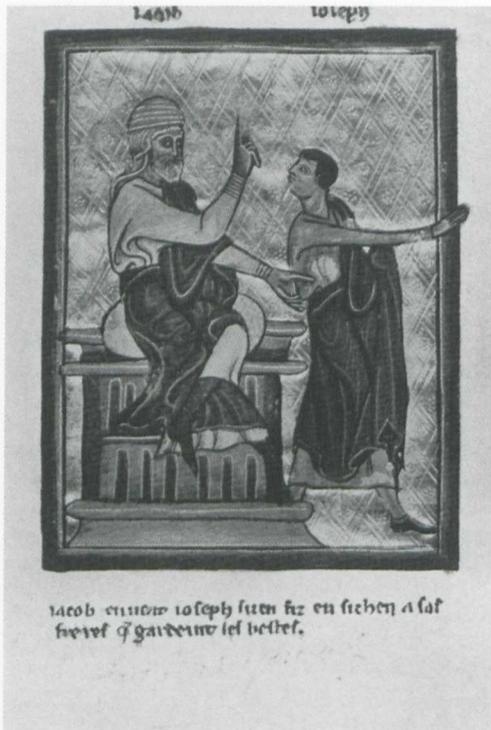
Einen gewissen Sonderfall stellt hier einerseits das *Münchener Fragment* dar [Abb. 3], bei dem zumindest die Nähe zu zeitgenössischen ‚Psalter-Proömien‘ kaum zu leugnen ist; zum anderen der fragmentarische, in England produzierte Bilderzyklus der *Murthly Hours*, um 1260/80 entstanden [Abb. 4 u. Farbabb. 9].³¹ Dieser wurde offenbar im Auftrag einer bisher unbekanntenen englischen Bestellerin mit einem andernorts, in Paris, hergestellten Stundenbuch kombiniert, und es ist nicht auszuschließen, dass er von vornherein dafür ausersehen war.

31 Zum *Münchener Fragment* vgl. unten Anm. 52; *Murthly Hours*: Edinburgh, The National Library of Scotland, Ms. 21 000, ca. 1260/80, England. Dem in Paris entstandenen Stundenbuch für den Gebrauch durch eine Dame in England gehen 23 *folia* mit ganzseitigen Miniaturen und freien Rückseiten voraus, die von drei englischen Buchmalern in den 1260er bis 1280er Jahren geschaffen wurden (ff. 1r–23r). Die ursprüngliche Bestimmung dieses Zyklus ist ungewiss. Alt- und neutestamentliche Szenen. Vgl. JOHN HIGGITT, *The Murthly Hours. Devotion, Literacy and Luxury in Paris, England and the Gaelic West*. London/Toronto 2000 (*The British Library Studies in Medieval Culture*).

V.

Die überwiegende Anzahl der früheren Beispiele von Bilderzyklen besagter Art, also jener des späten 12. und 13. Jahrhunderts, ist sehr aufwändig und kostbar gestaltet. Die meisten sind reich mit Blattgold und Ultramarin ausgestattet. Oft sind die Hintergründe durchweg mit Blattgold gestaltet (*Den Haager Fragment*³², Ende 12. Jh. [Abb. 5]; *Rylands Bible Picture Book*³³, 1. Hälfte 13. Jh. [Abb. 2]; *Chicago Bible Picture Book*³⁴, Mitte 13. Jh. [Abb. 6]; *Murthly Hours*³⁵, um 1260/80 [Abb. 4 u. Farbabb. 9]), zum Teil auch mit punzierten Musterungen versehen (*Baltimore Bible Picture Book*³⁶, 2. Viertel 13. Jh. [Abb. 7]). Im *Morgan Bible Picture Book*³⁷,

- 32 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek/Nationale Bibliotheek van Nederland, MS 76 F.5 (ehemals anc. cod. AA.261), Ende 12. Jahrhundert, Saint-Omer (Pas-de-Calais). 46 *folia*, Rückseiten der ganzseitigen Miniaturseiten frei bzw. nachträglich mit unterschiedlichen Texten beschrieben. Miniaturen mit Blattgoldgrund. Alt- und neutestamentliche Szenen sowie Szenen aus Heiligenviten. Inschriftentexte bei LÉOPOLD DELISLE, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*. Paris 1880, 207–216; vgl. auch NIGEL MORGAN, *Early Gothic Manuscripts*, Bd. 1–2. London/Oxford 1982–1988 (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles), hier Bd. 2, 78; ANTON LEGNER (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Köln 1985, Bd. 3, 76–77, H 4; HULL, *Rylands MS* (wie Anm. 28), 3–24, hier 9–10; WALTER CAHN, *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century*. London 1996 (A Survey of Manuscripts Illuminated in France), Bd. 1–2, hier Bd. 2, 165–166, Nr. 138, Bd. 1, Abb. 336–338, Taf. XVI; ALISON STONES, *Le Livre d'image de Madame Marie*. Paris 1997, 22; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 206.
- 33 Manchester, John Rylands University Library, MS French 5), erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, Nordfrankreich (Picardie?). Pergament, 48 *folia*, 145 mm x 185 mm, ganzseitige Miniaturen (ohne Register-einteilung), jeder *folio* nur einseitig genutzt; je zwei Miniaturen und zwei leere Seiten im Wechsel; kurze Textzeilen, französisch (wohl Picardie), oberhalb der Miniaturen, zum Teil unterhalb fortgesetzt. Alttestamentlicher Bilderzyklus: Genesis bis Exodus 2,21 (Verheiratung Mose mit der Tochter des Priesters von Madian). Vgl. ROBERT FAWTIER, *Manchester. The John Rylands Library. Manuscript 5. Bible historiée toute figurée*, in: *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures* 1, Paris 1924, 34–76; HULL, *Rylands MS* (wie Anm. 28); STONES, *Livre* (wie Anm. 32), 22; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 206.
- 34 Chicago, Art Institute, MS 1915 533, Mitte des 13. Jahrhunderts, Nord-Ost-Frankreich oder Flandern. 58 ganzseitige Miniaturen mit alt- und neutestamentlichen Szenen sowie Szenen aus der Vita des hl. Apostels Thomas; Rückseiten der Miniaturen frei; je zwei einander gegenüberliegende Miniaturen und zwei Leerseiten. Vgl. MORGAN, *Old Testament* (wie Anm. 27), 149–198, hier 157, Anm. 24; HULL, *Rylands MS* (wie Anm. 28), 3–24, hier 9, 22 u. Abb. 5; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 206.
- 35 Edinburgh, The National Library of Scotland, Ms. 21 000, ca. 1260/80, England. Vgl. Anm. 31.
- 36 Baltimore, Walters Art Gallery, MS 106; Paris, Musée Marmottan, Sammlung Wildenstein, Nr. 113, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, England. Einzelblätter. Vgl. HANS SWARZENSKI, *Unknown Bible Pictures by W. de Brailles and Some Notes on Early English Bible Illustrations*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 1 (1938), 55–69 (alle Miniaturen der Walters-Handschrift abgebildet); ERIC G. MILLAR, *Additional Miniatures by W. De Brailles*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 2 (1939), 106–109; MORGAN, *Early Gothic Manuscripts* (wie Anm. 32), hier Bd. 1, Nr. 71, 117 u. Abb. 232–235; DERS., *Old Testament* (wie Anm. 27), 149–198, hier 156–157, 160, 170, Abb. 5–6 u. 9–10; HULL, *Rylands MS* (wie Anm. 28), 3–24, hier 8; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 206.
- 37 New York, Pierpont Morgan Library, MS 638; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 2294; Los Angeles, J. Paul Getty Museum (ehemals Köln, Sammlung Ludwig), 83. MA. 55, ca. 1244/1254, Frankreich. 346 Episoden vom Beginn des Buchs Genesis bis zur Hinrichtung Schebas nach dem 2. Buch Samuel 20; vgl. *A Book of Old Testament Illustrations of the Middle of the Thirteenth Century Sent by Cardinal Bernard Maciejowski to Chah Abbas the Great, King of Persia, Now in the Pierpont Morgan Library at New York, Described by SYDNEY C. COCKERELL, with an Introduction by MONTAGUE RHO-*

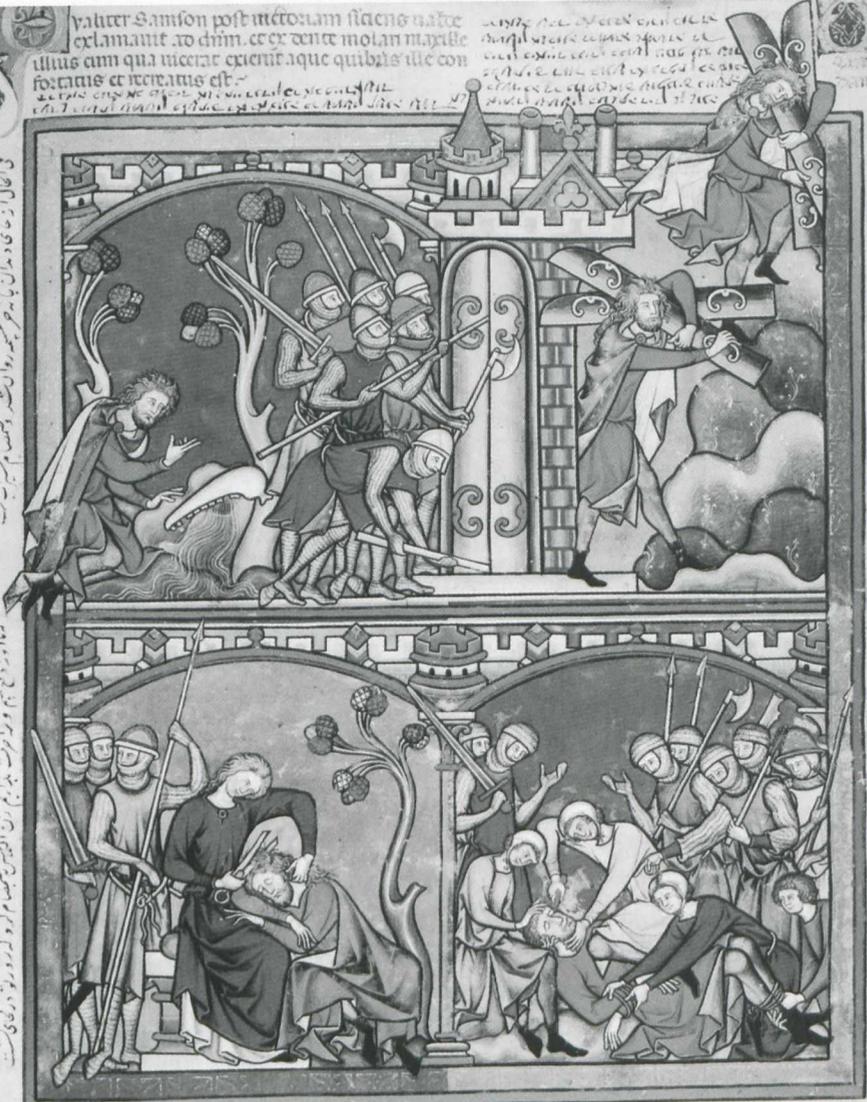


7 *Baltimore Bible Picture Book* (2. V. 13. Jh.),
Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 106, f. 14r

um 1244/55, wechseln farbige Bildgründe mit goldenen ab, während zahlreiche Bildmotive vergoldet sind [Abb. 8 u. Farbabb. 10]. Ähnliches ist bereits im von vornherein unvollendet gebliebenen *Berliner Fragment*³⁸, ca. 1170, zu beobachten [Abb. 9].

DES JAMES, and Notes on the Armour by CHARLES J. FFOULKES (The Roxburghe Club). Cambridge 1928; SYDNEY C. COCKERELL/JOHN PLUMMER, *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*. New York 1969; HARVEY STAHL, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures*, Pierpont Morgan Library, M 638, Diss. Phil. New York University 1974; DERS., *Old Testament Illustration during the Reign of Saint Louis. The Morgan Picture Book and the New Biblical Cycles*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo* (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte). Bologna 1979, 79–93; JANET BACKHOUSE, Rezension zu Robert Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of St. Louis*, in: *Burlington Magazine* 121, June 1979, 390; STONES, *Livre* (wie Anm. 32), 22; *Die Kreuzritterbibel, The Morgan Crusader Bible, La Bible des Croisades*. Pierpont Morgan Library, New York, M 638; Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. nouv. acq. lat. 2294; J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 83. MA. 55, Kommentar: DANIEL H. WEISS U. A., Luzern 1999; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 206–207; WILLIAM NOEL/DANIEL WEISS, *The Book of Kings. Art, War, and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*. London 2004.

- 38 Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A6, ca. 1170, Maasgebiet. 10 *folia*. Alttestamentliche (ff. 1r–6v) und neutestamentliche (ff. 7r–10v) Szenen. Vgl. KLEMM, *Miniaturenzyklus* (wie Anm. 13); HANS SWARZENSKI, *Mosaner Psalter-Fragment*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78 A6 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin. Graz 1974; TILO BRANDIS (Hrsg.), *Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden 1975, Kat.-Nr. 59, 77–78; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 205.



valiter Samson post interitum filiarum nate
 exclamant. ad dnm. et ex tunc in iudice
 illius cum qua uicerat exierit. aque quibus ille con
 fortatus et recreatus est.

valiter cum sa
 mson post interitum
 filiarum nate
 exclamant. ad dnm.
 et ex tunc in iudice
 illius cum qua uicerat
 exierit. aque quibus
 ille confortatus et
 recreatus est.

valiter cum sa
 mson post interitum
 filiarum nate
 exclamant. ad dnm.
 et ex tunc in iudice
 illius cum qua uicerat
 exierit. aque quibus
 ille confortatus et
 recreatus est.

و مصصم ام از کوه در درون آن و دشمنان
 مینمان این زمان با آن کوه زنده و دشمنان
 هم در اصله نه و در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون

و دشمنان مصصم ام از کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون

valiter cum Samson captus amore Dalile
 et blandiens eius uicinis. apuisti sibi. quat
 fortitudo eius est in capillis. illa pax corrup
 ta pphulstinos capillos sibi abstulit.

valiter Samson puauis et capillis et
 iuribus ab amici puauit aculis ab ho
 stibus suis.

دشمنان را در خانه میان کرده و با او چون مصصم ام کوکاب رفت آن زمان
 مغرور شد و دوستی بر او بست و دشمنان را از او گرفتار آید و مصصم ام
 گرفتار مصصم ام در درون آن کوه در درون آن کوه در درون

و دشمنان مصصم ام از کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون
 و در اصله آن کوه در درون آن کوه در درون



9 Berliner Fragment (ca. 1170), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A6, ff. 1v–2r

Häufig ist das Pergament geradezu verschwenderisch genutzt, indem die Rückseite jeweils frei bleibt (*Den Haager Fragment*³⁹ [Abb. 5]; hier wurden die ursprünglich freien Rückseiten erst später mit Text beschrieben); im gebundenen Zustand folgen so entweder auf jeweils zwei leere Seiten zwei diptychonartig nebeneinander stehende Bildseiten (*Rylands Bible Picture Book*⁴⁰ [Abb. 2]; *Chicago Bible Picture Book*⁴¹) oder auf eine bebilderte recto-Seite folgt jeweils eine leere verso-Seite (*Murthly Hours*, [Abb. 4 u. Farbabb. 9])⁴². Im ‚Psalter-Proömium‘ des *Psalter Ludwigs des Heiligen*⁴³ wurden die jeweiligen Rückseiten der Bildseiten lediglich für die kurzen Beischriften genutzt, die vom Umfang her genauso in die Marginalia der Bildseiten gepasst hätten [Abb. 1]. So kommt es in diesem Fall zu einer merkwürdigen Trennung von Bild und Text, von der zukünftig zu überlegen sein wird, ob sie auch für ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ denkbar wäre.

Die überwiegend sehr kurzen Beischriften haben im Erscheinungsbild einen zumeist marginalen Charakter und beschränken sich in der Regel auf eine kurze Benennung des jeweiligen Themas. Im Fall von ganzseitigen Bildern stehen sie meistens unmittelbar oberhalb des Bildes

39 Vgl. Anm. 32.

40 Vgl. Anm. 28.

41 Vgl. Anm. 34.

42 Vgl. Anm. 31.

43 Vgl. Anm. 20.

(*Chicago Bible Picture Book*⁴⁴ [Abb. 6]; *Murthly Hours*⁴⁵ [Abb. 4 u. Farbabb. 9]) und setzen sich, wo der Text etwas länger ausfällt, gelegentlich unterhalb fort (*Rylands Bible Picture Book*⁴⁶ [Abb. 2]); oder sie sind, so im Fall des *Baltimore Bible Picture Book*⁴⁷ [Abb. 7], unterhalb angeordnet, während oben Platz für Kurztitel oder Personenbenennungen bleibt.

Bei zweiregistrigen Bildern steht die Beischrift zum oberen Bild zumeist oberhalb, die zum unteren Bild jeweils unterhalb der gesamten Bildzone (*Baltimore Bible Picture Book*⁴⁸ [Abb. 7]). Zum Teil wurden die Textelemente zusätzlich auf die Rahmungen und die Bildfelder selbst verteilt; dabei handelt es sich zumeist um Personenbenennungen oder wörtliche Rede (*Berliner Fragment*⁴⁹ [Abb. 9]). Wo die Register in sich noch einmal unterteilt sind, sind die Beischriften in szenenbreite Textkolumnen gesetzt (*Den Haager Fragment*⁵⁰ [Abb. 5]; *Morgan Bible Picture Book*⁵¹ [Abb. 8 u. Farbabb. 10]). Bei der dreiregistrigen Aufteilung des *Münchener Fragments*⁵², um 1200/10, mit jeweils zwei Szenen pro Register stehen die Inschriften am jeweils linken und rechten Registerrand [Abb. 3].

Überwiegend sind die Beischriften volkssprachlich, bei der hier berücksichtigten Auswahl also französisch bzw. anglo-normannisch. Lateinische Beischriften wie im *Münchener Fragment*⁵³ [Abb. 3] sind die Ausnahme. Die nachträglichen lateinischen Beischriften des *Morgan Bible Picture Book*⁵⁴ sind wahrscheinlich ein Begleitumstand des Exports der Handschrift nach Italien [Abb. 8 u. Farbabb. 10]. Erst im 17. Jahrhundert kamen die weiteren Beischriften hinzu: 1608 übergab der polnische Kardinal Bernhard Maciejowski die Handschrift an Schah Abbas den Großen, den König von Persien. In diesem Zusammenhang wurden die persischen, wohl etwas später auch die judeo-persischen Inschriften hinzugefügt.

Die These, dass den Inschriften im Produktionsprozess eine sekundäre Rolle zu, ist nicht ohne weiteres zu belegen und lässt sich auch nicht für alle Beispiele bestätigen. Der marginale Charakter der Schrift könnte durchaus von vornherein so vorgesehen gewesen sein. In den *Murthly Hours*⁵⁵ sind die Beischriften in jedem Fall in eine ordentlich vorgezogene Zeilenlineatur eingetragene [Abb. 4 u. Farbabb. 9]. Und im *Münchener Fragment*⁵⁶ sind die Beschriftungen am linken und rechten Rand offensichtlich von vornherein geplant [Abb. 3].

44 Vgl. Anm. 34.

45 Vgl. Anm. 31.

46 Vgl. Anm. 33.

47 Vgl. Anm. 36.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Anm. 38.

50 Vgl. Anm. 32.

51 Vgl. Anm. 37.

52 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, um 1200/10, Oxford (?). 46 ganzseitige Miniaturen mit zumeist sechs Szenen. Alttestamentliche Szenen. Vgl. KAUFFMANN, *Imagery* (wie Anm. 27), 151–156 (mit Abb.); MIRIAM GEPP, *Der christologische Zyklus im englischen Psalter München*, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835 und seine Quellen (Diss. phil. Augsburg in Vorbereitung).

53 Vgl. Anm. 52.

54 Vgl. Anm. 37.

55 Vgl. Anm. 31.

56 Vgl. Anm. 52.

Im 14. Jahrhundert sieht die Konzeption der ‚Picture Books‘, das sei hier – zumindest knapp – zum Vergleich bemerkt, in manchen Gesichtspunkten deutlich anders aus, und das gilt, so weit erkennbar, genauso für die ‚Psalter-Proömien‘. Bei ebenfalls hochstehender künstlerischer Qualität ist der Materialaufwand erheblich reduziert. Es handelt sich zumeist um Feder- oder Pinselzeichnungen, die gelegentlich farblich laviert sind (*Queen Mary's Psalter*⁵⁷, Anfang 14. Jh.; *Holkham Bible Picture Book*⁵⁸, um 1320/30; *Egerton Genesis*⁵⁹, 3. Viertel des 14. Jh.).

Der Umfang des Textanteils ist zumeist höher als bei den früheren Beispielen, und die Texte erscheinen etwas weniger marginalisiert. Auch wenn sich in der *Egerton Genesis*⁶⁰ die Texte zum Teil den Bildmotiven unterordnen, so ist doch offensichtlich von vornherein Platz gelassen worden, um sie unterzubringen. Im *Queen Mary's Psalter*⁶¹ sind die Rahmungen offenbar erst entstanden, nachdem die Inschriften ausgeführt waren.

Die Bilderzyklen sowohl der ‚Picture Books‘ wie auch der ‚Psalter-Proömien‘ des 14. Jahrhunderts sind offenbar sehr viel stärker als die früheren auf eine Rezeption hin angelegt, die auf ein Wechselspiel zwischen Bild und Text baut. Dies zeigt sich besonders beim *Queen Mary's*

57 London, British Library, Royal MS 6 2 B. VII, Anfang 14. Jahrhundert, England. 118 Seiten mit Federzeichnungen (ff. 1v–66v), beidseitig, mit zumeist zwei Registern pro Seite und Schriftfeldern jeweils unterhalb jeder Szene mit französischen Beischriften. Alttestamentliche Szenen. Vgl. *Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century* Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum, with Introduction by GEORGE WARNER. London 1912 (Taf. 1–118); KAUFFMANN, *Imagery* (wie Anm. 27), 218–220; NATALIE CROHN SCHMITT, *Continuous Narration in the Holkham Bible Picture Book and Queen Mary's Psalter*, in: *Word & Image* 20 (2004), 123–137; ANNE RUDLOFF STANTON, *Queen Mary and her Psalter. A Gothic Manuscript in Tudor England*, in: Janet T. Marquardt / Alyce A. Jordan (Hrsg.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*. Newcastle upon Tyne 2009, 18–38.

58 London, British Library, Add. MS 47 682, um 1320/30, England, zumeist zwei Bilder pro Seite, insgesamt 231. Schöpfung bis Noah (ff. 2r–9r), Genealogie, Inkarnation, Wirken und Passion Christi (ff. 10r–38r); Weltenende und Jüngstes Gericht (ff. 39r–42v). Vgl. *The Holkham Bible Picture Book. Introduction and Commentary* by WILLIAM O. HASSALL. London 1954; T. A. J. BURNETT, *The Undeciphered Inscriptions on the Holkham Bible Picture Book*, in: *The British Museum Quarterly* 26 (1962), 26–27; CLAUDIUS M. KAUFFMANN, *Art and Popular Culture. New Themes in the Holkham Bible Picture Book*, in: David Buckton (Hrsg.), *Studies in Medieval Art and Architecture*, presented to Peter Lasko. Dover 1994, 46–69; Textedition: FREDERIK P. PICKERING, *The Anglo-Norman Text of the Holkham Bible Picture Book*. Oxford 1971 (*Anglo-Norman Texts*, 23); MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 207; KAUFFMANN, *Imagery* (wie Anm. 27), 231–242; SUSANNE H. KOLTER, *Sintflut und Weltgericht: Beobachtungen zum Fünfzehn-Zeichen-Zyklus im 'Holkham Bible Picture Book'*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31 (2004), 61–82; SCHMITT, *Continuous Narration* (wie Anm. 57), 123–137; KATHRYN A. SMITH, *Accident, Play, and Invention: Three Infancy Miracles in the Holkham Bible Picture Book*, in: Susan L'Engle (Hrsg.), *Tributes to Jonathan J. G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*. London u. a. 2006, 357–369.

59 London, British Library, Egerton MS 1894, 3. Viertel des 14. Jahrhunderts, Durham. 20 *folia* mit Zeichnungen zum Alten Testament, zumeist 4 Szenen pro Seite. Genesis. Vgl. MONTAGUE RHODES JAMES, *Illustrations of the Book of Genesis*. Oxford 1921; ERIC G. MILLAR, *The Egerton Genesis and the M. R. James Memorial MS*, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to Antiquity* 87 (1938), 1–5; WEITZMANN/KESSLER, *Cotton Genesis* (wie Anm. 2), 25; HULL, *Rylands MS* (wie Anm. 28), 3–24, hier 13 u. Abb. 6; MAEKAWA, *Narrative* (wie Anm. 20), 207; MARY COKER JOSLIN/CAROLYN J. WATSON, *The Egerton Genesis*. London 2001 (*The British Library Studies in Medieval Culture*); KAUFFMANN, *Imagery* (wie Anm. 27), 220–225.

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. Anm. 57.

*Psalter*⁶², dessen Texte zum Teil rhythmisiert und gereimt sind. Teilweise werden dabei Dialoge in wörtlicher Rede formuliert, die den dargestellten Figuren gewissermaßen eine Stimme verleihen.

Offensichtlich rechnen diese Handschriften mit einem größeren Lesepublikum ihrer Rezipienten. Ob dies mit einem Anwachsen der Lesekompetenz oder mit einem grundlegenden Wechsel der Funktionen und des Zielpublikums zu tun hat, wird zu untersuchen sein.

Leichter lässt sich für die ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ der früheren Jahrhunderte vermuten, dass sie sich an ein hochprivilegiertes Publikum weltlichen oder geistlichen Standes richteten, dem keine allzu große Lesekompetenz abverlangt wurde. Doch mit welcher Absicht?

VI.

Wenden wir uns dem frühen Beispiel des *Den Haager Fragments*⁶³ zu, das gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Saint-Omer entstand. Es handelt sich um eine Folge ganzseitiger Miniaturen mit Blattgoldgründen. Während der Bilderzyklus als ganzer bisher nur wenig Beachtung gefunden hat [Abb. 5], zählt das erste Blatt zu den heute vermutlich berühmtesten seiner Zeit: Die Stadtansicht Jerusalems auf fol. 1r [Abb. 10] fehlt in kaum einer der jüngeren Publikationen zur Kunstgeschichte romanischer Zeit, vor allem aber zur Geschichte der Kreuzzüge.

Mit dem ausführlichen Stadtplan mit allen wichtigen Pilgerheiligtümern ist nicht allein das wesentliche Ziel der mittelalterlichen Kreuzzüge visualisiert. Am unteren Bildrand kämpfen zudem die beiden bedeutendsten Kreuzzugsheiligen, der hl. Georg und der hl. Demetrios zu Pferd im Zeichen des Kreuzes gegen ein heidnisches Heer. Die Bildunterschrift richtet mit dem *Planctus Jerusalem* einen moralischen Appell an die zeitgenössischen Betrachter.

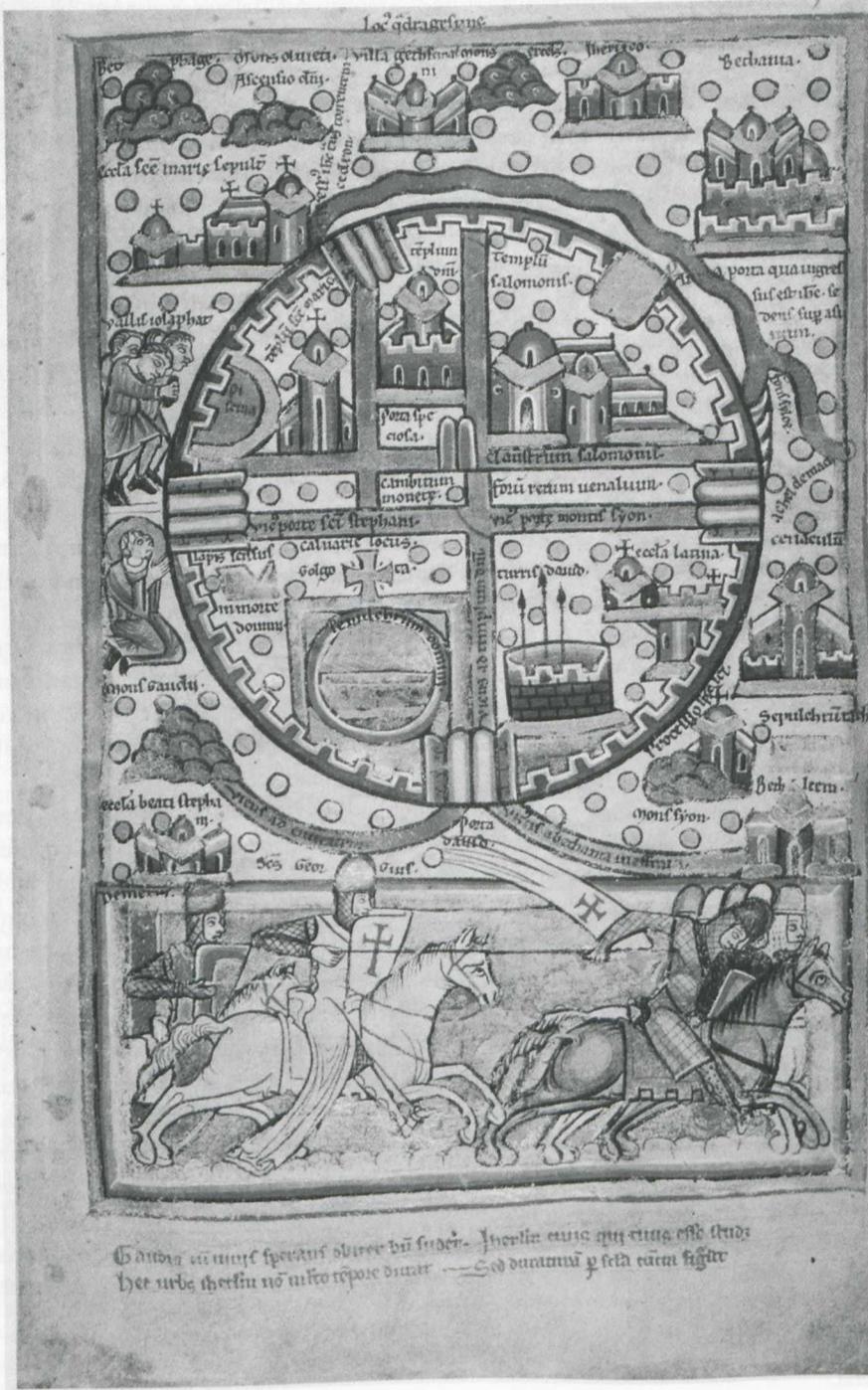
Die Ansicht Jerusalems, umgeben von wesentlichen Pilger- und Gedächtnisstätten des Heiligen Landes, als Auftakt zu einem biblischen Bilderzyklus deutet darauf hin, dass es hier, wie vielleicht bei den ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ überhaupt, weniger um eine bildliche Umsetzung einzelner Bücher des Alten Testaments, ergänzt um Verweise auf die neutestamentlichen Schriften und auf Heiligenlegendarien geht, sondern darum, dem Bild Jerusalems und des Heiligen Landes ein visuell erfahrbares, historisches Gesicht zu verleihen. Es geht darum, die Heilige Stadt mit dem Tempel Salomos, dem Turm Davids, dem Tempel Mariens und der Grabeskirche Christi sowie das Heilige Land mit seinen zahlreichen alttestamentlichen Gedächtnisorten und Kultstätten christlicher Heiliger in ihren historischen Dimensionen zu vergegenwärtigen.

Analog zur Darstellung von Georg und Demetrios im *Den Haager Fragment*⁶⁴ geht es darüber hinaus um eine Aktualisierung biblischer Geschichte: So wie diese in den zeitgenössischen Kostümen der Kreuzritter auftreten und so gewissermaßen als historische Präfigurationen der Kreuzritterheere fungieren, so wird auch das alttestamentliche Königtum und die Kriegsgeschichte des Volkes Israel als Präfiguration der eigenen historischen Gegenwart interpretiert.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Anm. 32.

64 Vgl. Anm. 32.



10 Den Haager Fragment (Ende 12. Jh.), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek / Nationale Bibliotheek van Nederland, Ms. 76 F 5, f. 1r

Das Repertoire an christlichen Heiligen konnte in den Bilderzyklen, je nach regionaler Herkunft, ohne weiteres ergänzt werden.

Die Funktion ist eine doppelte: eine identifikatorische einerseits und eine legitimatorische andererseits. Die Geschichte Jerusalems und damit des Volkes Israels soll durch die affektive Wirkung der Bilder als Bestandteil der eigenen Geschichte erlebt werden. Und zugleich fungiert die Geschichte des Volkes Israels als Präfiguration für die eigene, zeitgenössische Geschichte – nicht zuletzt für die seinerzeit herrschende Ideologie des Heiligen Krieges.

In diesem Zusammenhang ist von besonderem Interesse, dass manche der betreffenden Bilderzyklen des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts im unmittelbaren Umfeld der jeweils aktuellen Kreuzzugspolitik entstanden.

Im Fall der in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts entstandenen *Pamplona Bibel*⁶⁵, die hier – wegen ihrer von den hier berücksichtigten Handschriften abweichenden Herkunft – nicht ausführlicher berücksichtigt wird, ist die Auftraggeberschaft durch Sancho VII., König von Navarra, gesichert, der erheblich zum Zurückdrängen maurischer Herrschaft in Spanien beitrug und politisch internationalen Kontakt, etwa zu Richard Löwenherz, suchte. Im Fall des *Morgan Bible Picture Book*⁶⁶ [Abb. 8 u. Farbabb. 10] und ebenso des *Psalters Ludwigs des Heiligen*⁶⁷ [Abb. 1] ist die Nähe zur Kreuzzugspolitik des französischen Königs schon durch die oft benannten engen Parallelen zu den Fensterzyklen der Sainte-Chapelle in Paris offensichtlich.⁶⁸

Dementsprechend ist es kein Zufall, wenn in manchen Bilderzyklen des 12. und 13. Jahrhunderts bevorzugt gerade diejenigen Szenen zur Darstellung kommen, in denen es um Amtshandlungen der Könige, insbesondere Sauls und Davids, geht, sowie um die unter deren Herrschaft geführten Kriege. Vermutlich sind es Handschriften für männliche Auftraggeber oder Adressaten, in denen besonders die kriegerischen Aspekte eine Rolle spielen. Es bleibt weiterhin – gerade auch im größeren Überblick – zu untersuchen, ob und inwieweit sich die Szenenwahl und deren Gestaltung im Detail durch das Geschlecht der jeweiligen Auftraggeber oder Adressaten auswirkte. Die grundsätzliche identifikatorische und legitimatorische Funktion ist jedoch vermutlich unabhängig vom Geschlecht der historischen Rollenmodelle.

Die Bilder stellen etwas dar, das auch ohne das jeweils präzise Wissen um die textlichen Grundlagen des Dargestellten erfasst werden kann und vermutlich auch erfasst werden sollte.

65 Amiens, Bibliothèque Communale, MS lat. 108; vgl. ROBERT FAWTIER, Manchester. The John Rylands Library. Manuscript 5. Bible historiée toute figurée, in: Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures 1, Paris 1924, 34–76; OTTO PÄCHT, A Giottesque Episode in English Mediaeval Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 6 (1943), 51–70; FRANÇOIS BUCHER, The Pamplona Bibles, 1197–1200 A.D. Reasons for Changes in Iconography, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Berlin 1967 (Epochen europäischer Kunst), 131–139; FRANÇOIS BUCHER, The Pamplona Bibles. A Facsimile Compiled from two Picture Bibles with Martyrologies Commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194–1234), Amiens Manuscrit Latin 108 and Harburg MS. I.2, lat. 4° 15. New Haven/London 1970, Bd. 1–2; URSULA SCHUBERT, Die Auffindung des Mosesknaben im Nil durch die Pharaonentochter sowie die Darstellung der vierten Plage in den beiden Pamplona-Bibeln im Licht der jüdischen Ikonographie, in: Martina Pippal u. a. (Hrsg.), Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag. Köln 1994 (Aachener Kunstblätter 60, 1994), 285–292; HULL, Rylands MS (wie Anm. 28), 3–24, hier 7, Anm. 13, 14–15 u. 21–23; MAEKAWA, Narrative (wie Anm. 20), 205.

66 Vgl. Anm. 37.

67 Vgl. Anm. 20.

68 Vgl. insbesondere NOEL/WEISS, Book of Kings (wie Anm. 37).

Die Inschriften sichern die Möglichkeit, die Bilder auf ihr jeweils gewähltes historisches Thema zurückzuführen.

Um zu der eingangs referierten These von Hull zurückzukommen: Es ist kaum zu bestreiten, dass es immer wieder zu Missverständnissen bei der Identifizierung der jeweiligen Sujets gekommen sein mag. Das hat m. E. jedoch weniger mit mangelnder Bildkompetenz der Adressaten zu tun, als vielmehr mit den damals herrschenden kulturellen Funktionen des Mediums Bild. Es gibt nämlich innerhalb der hier untersuchten Bilderzyklen eine bildliche Aussageabsicht jenseits der Repräsentation bestimmter biblischer oder legendarischer Ereignisse. Und dafür reichte es weitgehend aus zu wissen, dass man sich mit seinen visuellen Erfahrungen im Bereich der alttestamentlich jüdischen oder der christlichen Geschichte bewegt.

VII.

Am nächsten kommt man der Funktion der Inschriften der ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ des 13. Jahrhunderts m. E. mit einer Formulierung, die das Bild-Text-Verhältnis in einem ganz anderen Medium, nämlich dem der spätantiken Bildausstattung einer Klosteranlage, erläutert. Es sei gleich vorweg gesagt, dass es für den hiesigen Zusammenhang keinerlei Rolle spielt, ob diesen Formulierungen irgendein dokumentarischer Wert zukommt, oder ob sie eine rein literarische Funktion besitzen.

Es handelt sich um die Worte des heiligen Paulinus (Meropius Pontius Anicius Paulinus, 353–431) in dessen fiktiver Führung durch die Klosteranlage des hl. Felix zu Nola in Carmen 27. Hier begründet Paulinus, warum es ihm als ein nützliches Werk erschienen war, die Gebäude des hl. Felix mit heiliger Malerei (*pictura sancta*) zu bespielen.⁶⁹ Die Landbevölkerung nämlich werde durch die spektakuläre Erscheinung dieses mit vielen Farben getränkten Schattenbildes (*fucata coloribus umbra*) in starke Erregung versetzt. Dieses farbige Schattenbild, so Paulinus weiter, werde oberhalb der Bildzone durch Tituli zum Ausdruck gebracht, damit der Buchstabe aufzeige, was die Hand (des Malers) entfaltet habe – *quae super exprimitur titulis, ut littera monstret quod manus explicuit* (...).

Die Formulierung *exprimitur* bezieht sich sicher auf die sprachliche Ausdrucksmöglichkeit, die es erlaubt, visuelle Eindrücke ins Verbale zu übertragen. Die Entfaltungstätigkeit der Malerhand (*explicuit*) bestand offenbar in der Konkretisierung der dargestellten *historiae*, also in der visuellen Ausformulierung von Bildpersonal und -handlung. Indem solche Bilder ihre Betrachter in Staunen und Begeisterung versetzen, vermögen sie, laut Paulinus, von negativen Empfindungen abzulenken, zum Beispiel vom Hungergefühl während des Fastens. Doch den Bildern

69 Carmen 27, 580–591: *propterea uisum nobis opus utile totis Felicis domibus pictura ludere sancta, si forte adtonitas haec per spectacula mentes agrestum caperet fucata coloribus umbra, quae super exprimitur titulis, ut littera monstret quod manus explicuit, dumque omnes picta uicissim ostendunt releguntque sibi, uel tardius escae sint memores, dum fraga oculis ieiunia pascunt, atque ita se melio stupefactis inserat usus, dum fallit pictura famem; sanctasque legenti historias castorum operum subrepat honestas exemplis inducta piis* (...); Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Carmina. Ed. GULIELMUS DE HARTEL. Prag u. a. 1894 (CSEL, 30), 288; vgl. auch DUGGAN, Book of the Illiterate (wie Anm. 30), 227–251, hier 229; ARWED ARNULF, Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter. München/Berlin 1997, 47–50.

wird durchaus mehr zugetraut. Angeregt durch die positiven Beispiele (*exemplis piis*), mit denen die Betrachter in den Bildern konfrontiert werden, sind sie dazu angehalten, sich selbst in den Vergleich zum Dargestellten zu setzen und sich gegebenenfalls moralisch zu bessern.

Paulinus sieht es also offensichtlich nicht als größere Schwierigkeit an, den beabsichtigten moralischen Appell der Bilder zu verstehen – auch ohne Schrift. Die Schrift hat vor allem eine deiktische Funktion (*monstret*), nämlich die, auf die konkreten Namen und Fakten der jeweiligen *historiae* zurückzuverweisen und sie, wie für das Bildprogramm von Nola bezeugt, eventuell in einen weiteren Sinnzusammenhang zu stellen.⁷⁰

Es geht also nicht primär darum, mit Hilfe der Tituli eventuellen Missverständnissen oder gar völligem Unverständnis der Bilder zu begegnen, sondern vielmehr darum, dem Dargestellten durch eine Verknüpfung mit dem Medium Schrift eine höhere Autorität zu verleihen. Die primär auf die Sinne und Affekte ausgerichtete kulturelle Technik der Malerei wird um das maßgeblich auf Verstand, Wissenschaft und Glaubensvermittlung gerichtete Medium der Schrift ergänzt. Das heißt, der Schrift kommt eine Funktion zu, die der Rezeption ihres Inhalts voraus geht – eine durchaus bildhafte Funktion.

Diese bildhafte Funktion ist im Fall der Inschriften der ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ des 13. Jahrhunderts deutlich reduziert durch den marginalen Charakter der Beischriften. Allenfalls die zentrierte Positionierung oberhalb der Bilder, wie im *Chicago Bible Picture Book*⁷¹ [Abb. 6], oder der Zierinitialenschmuck bei den lateinischen Beischriften des *Morgan Bible Picture Book*⁷² [Abb. 8 u. Farbabb. 10] reichen vermutlich an die gestalterische Prägnanz heran, wie die monumentalen Tituli der Spätantike sie ausgezeichnet haben mag.

Deutlich ist in jedem Fall der deiktische Charakter der Inschriften, entweder durch „ici“ etc. oder, wie im Fall des *Münchener Fragments*⁷³ [Abb. 3], durch Verweise auf biblische Textstellen – selbst dort, wo die Darstellungen über den Bibeltext hinausgehen.

Was allerdings uneingeschränkt für die ‚Picture Books‘ und ‚Livres d’Images‘ gelten kann, ist, dass die Bilder in einer zumeist sehr eigenständigen, oft bühnenhaften Weise die jeweilige Bildhandlung entfalten und damit Exempla vor Augen stellen, mit denen sich die Betrachter in Bezug setzen können – auch ohne präzise Kenntnis der Namen und Fakten des jeweils dargestellten Ereignisses.

Dass hier alttestamentlich jüdische und christliche Geschichte in Bildern und nicht rein textlich präsentiert wird, liegt m. E. kaum an der mangelnden Lesefähigkeit der Adressaten, sondern an der kulturellen Zuordnung der Medien Bild und Schrift, wie sie im Text des Paulinus zur Sprache kommt. Die identifikatorische und legitimatorische Absicht konnte durch die Entfaltung der jeweiligen Personen und Handlungen im Bild über die Ansprache der Affekte besonders wirksam erreicht werden – wirksamer vielleicht als man es damals dem Medium des Textes zutraute.

70 FRANZ WICKHOFF, Das Apsismosaik in der Basilika des Hl. Felix zu Nola (Reconstruction), in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 3 (1889), 158–176; GÜNTER BANDMANN, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster 5 (1952), 1–21, hier v. a. 6–8; JOSEF ENGEMANN, Zu den Apsistituli des Paulinus von Nola, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 17 (1974), 21–46; ARNULF, Versus (wie Anm. 69), 55–60.

71 Vgl. Anm. 34.

72 Vgl. Anm. 37.

73 Vgl. Anm. 52.

VIII.

Ziel der vorangehenden Überlegungen war es, eine nur schwer greifbare Denkmälergruppe, die so genannten ‚Picture Books‘ bzw. ‚Livres d’Images‘ des 12. und 13. Jahrhunderts zur jüdischen und christlichen Geschichte als solche zumindest vorläufig zu fassen und diese auf prägnante Gesichtspunkte des Bild-Text-Verhältnisses hin zu untersuchen. Ob eine scharfe Trennung zwischen dieser Gruppe von Handschriften und den so genannten ‚Psalter-Proömien‘ zu treffen sein wird, bleibt ungewiss – ebenso, ob man überhaupt wird davon ausgehen können, dass eine Überlieferung ganz unabhängig von einem Textcorpus als grundsätzlich beabsichtigt vorausgesetzt werden darf.

Festgehalten werden kann, dass die betreffenden Bilderzyklen keine Illustrationen der Bibel oder einzelner biblischer Bücher darstellen, sondern dass sie eine selbständige visuelle Vergegenwärtigung von alttestamentlich jüdischer und christlicher Geschichte leisten. Dass dies nicht im Medium des Textes geschieht, liegt wahrscheinlich nicht an der mangelnden Lesefähigkeit der Adressatinnen und Adressaten, sondern daran, dass das identifikatorische Potential mit Blick auf die jeweils eigene Gegenwart und die eng damit verknüpfte legitimatorische Funktion (zum Beispiel mit Blick auf die Kriegsideologie des 12. und 13. Jahrhunderts) nach damaliger Auffassung im Bild wirkungsvoller geleistet werden konnte als auf reiner Textbasis.

Offensichtlich glaubte man dennoch, nicht auf Textanteile verzichten zu können, so minimal diese auch sind. In erster Linie wollte man wohl mit Hilfe von Schrift den stärker auf die Sinne und Affekte gerichteten Bildern eine zusätzliche Autorisierung verleihen. Dementsprechend ist die Funktion der Beischriften – jenseits ihres Inhalts – eine stark bildhafte.

Bildnachweis

Abb. 1: Paris, Bibliothèque Nationale de France; Abb. 2: Manchester, John Rylands University Library; Abb. 3: München, Bayerische Staatsbibliothek; Abb. 4 u. Farbabb. 9: Edinburgh, The National Library of Scotland; Abb. 5 u. 10: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek; Abb. 6: Chicago, Art Institute; Abb. 7: Baltimore, Walters Art Gallery; Abb. 8 u. Farbabb. 10: New York, Pierpont Morgan Library; Abb. 9: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.