

Die Rupertsberger ›Scivias‹-Handschrift Überlegungen zu ihrer Entstehung

VON LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

Die illuminierte Rupertsberger ›Scivias‹-Handschrift gehört zu den wenigen erhaltenen Prachthandschriften des 12. Jahrhunderts. Daß sie gleichwohl in den letzten fünfzig Jahren in der Kunstgeschichte nur wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, ist zunächst eine Folge des zutiefst bedauerlichen, vielleicht aber doch noch nicht endgültigen Verlusts des Originals in den Wirren von 1945.¹ Glücklicherweise ist das Werk in einer sehr präzise auf Pergament handgemalten Faksimilierung überliefert, die in den Jahren 1927–1933 in der Abtei St. Hildegard in Eibingen hergestellt wurde.² Dank seiner Herkunft ist diesem notgedrungen zum ›Ersatz-Original‹ gewordenen Kodex im Unterschied zu jeder phototechnisch geschaffenen Nachbildung auch eine spirituelle Dignität eigen. Dem geschulten Auge verraten allerdings die Miniaturen des gemalten Faksimiles trotz aller Genauigkeit ihre Entstehungszeit. Korrigierende Vergleichsmöglichkeiten bieten die von Hildegard Schönfeld 1979 herausgegebene schwarz-weiße Wiedergabe einer vor siebzig Jahren vorgenommenen photographischen Dokumentation des verschollenen Originalmanuskriptes³ sowie die im Rheinischen Bildarchiv vorhandenen Aufnahmen.

Allein die fehlende Aura des Originals vermag jedoch die Zurückhaltung des Faches wohl nicht zu erklären. Ein weiterer Grund für die Scheu der Wissenschaft dürfte nämlich gerade in der Besonderheit der Handschrift liegen, gilt sie doch als Werk ohne Vergleichbarkeit, deren Miniaturen, ähnlich dem Text der Visionen, die sie verbildlichen, als originäre Schöpfungen verstanden werden. Diese nicht zu bezweifelnde Einmaligkeit ist gerade eine der Botschaften, die uns das Werk selbst vermitteln will. »Die Eigenart des Visionstextes«, schrieb jüngst Keiko Suzuki, die sich zum ersten Mal mit der besonderen Struktur der Bilder auseinandergesetzt hat, »der die Absolutheit und die Originalität der Vision zum Ausdruck zu bringen versucht, spiegelt sich auch in den Miniaturen ...«⁴

Das wird sich auch in unserer Betrachtung bestätigen. Allerdings wird es sich dabei um einen etwas anderen Begriff von Originalität handeln. Während nämlich nach unserem heutigen Verständnis ein Gegenstand die Aura der Einmaligkeit nur

verdient, wenn es sich um eine vorher nie gesehene Schöpfung handelt – deshalb auch die Schwierigkeit im Umgang mit dem in seiner Art wohl einmaligen Faksimile des 20. Jahrhunderts –, so ist dieser Begriff von Originalität eine dem mittelalterlichen Denken fremde Vorstellung. Das Alte, die Tradition verleiht dem Neuen erst die nötige Tiefe und ein ihm gebührendes Ansehen. Um eine Neuschöpfung kann es sich auch dann handeln, wenn Vertrautes verwendet wird. Beispielsweise ließ ein Zeitgenosse Hildegards, Abt Sugerius, durch eine bisher nie gesehene Kombination von Althergebrachtem in St. Denis einen Neubau schaffen, der für den in jener Zeit üblichen Begriff von Unvergleichbarkeit steht.

Das Anliegen der vorliegenden Studie⁵ ist es, die Miniaturen des Rupertsberger Kodex' aus ihrer kunstgeschichtlich formalen Isolation zu befreien. Obwohl aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts außerordentlich wenige und überdies von den verschiedensten Strömungen geprägte Kunstwerke überliefert sind, wird sich uns dennoch ein komplexes System von Formen und Gattungen eröffnen, mit dem die Miniaturen in Bezug gesetzt werden können. Allerdings wird das romantische Bild einer Seherin, die sozusagen noch unter dem Eindruck ihrer Vision den Pinsel führt, immer mehr zurücktreten müssen. Dafür aber werden wir einen Einblick in eine Gestaltungsarbeit gewinnen, die nur dank eines ungewöhnlich großen Wissens um die Möglichkeiten bildlicher Formen und profunder Kenntnisse von der jeweiligen Bedeutung dieser Vorlagen geleistet werden konnte. Parallel zu den Intentionen des Textes wurde hier planvoll gleichsam eine Enzyklopädie des Bildwissens zusammengestellt, auf daß sie dem Zeitgenossen die Macht der Visionen vermittele und ihn zur Auslegung des Texts anleite.

Zu Konzeption und Entstehungszeit

Der ›Liber Scivias‹ ist uns noch in zehn Handschriften überliefert,⁶ wovon lediglich zwei mit Illustrationen versehen sind. Während es sich bei der mit lavierten Federzeichnungen ausgestatteten sogenannten Salemer Handschrift⁷ um ein Werk handelt, das erst an der Schwelle vom 12. zum 13. Jahrhundert entstanden sein kann, wird der Rupertsberger Band in der Regel noch in die Lebenszeit der Autorin datiert.⁸ Gewichtige Gründe für seine Einordnung in die Zeit zwischen 1160–1180 hat bereits 1911 Louis Baillet⁹ vorgebracht, was 1956 durch die Forschungen von Marianna Schrader und Adelgundis Führkötter¹⁰ weitere Unterstützung gefunden hat. Baillet glaubt wegen einer Korrektur¹¹ und der über die Rahmen der Miniaturen greifenden Rubrizierungen¹² auf eine enge Zusammenarbeit sowohl von Schreibern

als auch Malern schließen zu können. Das wichtigste Beweisglied ist hierbei die Schrift in den Miniaturen selbst, die mit Gewißheit einem der Schreiber des Textes zugeordnet werden kann. Während Baillet nur aufgrund indirekter paläographischer Vergleiche vor allem mit trierischen Handschriften zu einer Datierung kam, wollen Schrader/Führkötter¹³ den bedeutendsten Schreiber (Hand A) sowie einen weiteren (Hand C), dem ein Schriftband in den Miniaturen (fol. 86v) zuzuschreiben ist, mit zwei Kräften identifizieren, die sie in den ältesten Güteraufzeichnungen und dem Nekrolog des Rupertsbergs wiederfinden.¹⁴ Daraus schließen die Autorinnen, der Rupertsberger ›Scivias‹ sei in einer dort ansässigen klösterlichen Schreibstube¹⁵ entstanden. Hildegard selbst hat in der »protestificatio« (Vorrede)¹⁶ angegeben, sie habe 1141 die Visionen erlebt, als sie 42 Jahre und 7 Monate alt gewesen sei. In der Rupertsberger Handschrift ist die Angabe der sieben Monate über eine Rasur von jener Hand geschrieben, in der Schrader/Führkötter den Korrektor sehen.¹⁷ Da die Autorinnen hieraus folgern: »Die zusätzliche Monatsangabe kann natürlich nur von Hildegard persönlich stammen«,¹⁸ und Miniaturen wie Schrift zusammen entstanden sind, liegt die Annahme nahe, Hildegard selbst sei auch für die Bilder verantwortlich gewesen.

Schauen wir uns zunächst diese Argumentation nochmals etwas genauer an. Tatsächlich scheinen zwei Schreiber des ›Scivias‹-Bandes Ähnlichkeiten mit jenen Kräften aufzuweisen, die auch im ältesten Güterverzeichnis und dem Nekrolog des Rupertsbergs Einträge vorgenommen haben. Hieraus könnte sich allenfalls eine Datierung in die Zeit vor 1195 zwingend ergeben.¹⁹ Da die ersten Eintragungen des Nekrologs ausschließlich Mönche und Konversen aufführen, die wahrscheinlich die Abtei auf dem Disibodenberg betreffen und wohl schon vor der Gründung von Rupertsberg angelegt worden waren, bleibt die Zuordnung zu dem Frauenkloster ebenfalls fraglich. Noch unsicherer ist die Grundlage beim Versuch, die erwähnte Konkretisierung von Hildegards Lebensalter auf sie selbst zurückzuführen: Weshalb, wenn Hildegard selbst an der Herstellung dieser Handschrift oder auch bloß an deren Oberaufsicht beteiligt war, mußte denn überhaupt eine Korrektur angefügt werden? Sie gerade dürfte ja über ihr Alter, in dem sie die Vision erfuhr, am wenigsten Zweifel gehegt haben. Die Rasur spricht doch im Gegenteil für eine Unsicherheit, die erst durch eine Verbesserung beigelegt werden konnte. Hier wäre also ebensogut an eine nachträgliche Konkretisierung zu denken, die vielleicht sogar den ganz anderen Zweck verfolgte, auf diese Weise die Autorität des Textes zu erhöhen.

Die Beobachtungen sowohl von Baillet, Schrader/Führkötter wie auch jüngst von Suzuki belegen insbesondere, daß Text und Bilder im Aufbau des Kodex eng

aufeinander bezogen sind, daß also das, was man heute Layout nennt, für diese Handschrift sehr genau geplant worden sein muß. Außerdem können diese Autoren zeigen, daß der Text vor der Miniatur angelegt worden ist, die Rubrizierung aber nach den Bildern erfolgte. Ferner können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß der Korrektor (Hand C) ebenfalls nach, vielleicht auch noch in der Illustrationsphase tätig gewesen ist, konnte er doch die Inschrift (fol. 86) nur auf den Rotulus schreiben, wenn im Bild zumindest die Umrisse des Schriftbandes schon vorgegeben waren. Da nun aber eine ganze Reihe von Bildern vorkommen, in denen die Rotuli leer geblieben sind,²⁰ darf man sogar präzisierend annehmen, der Schreiber habe diese Arbeit erst in die fertiggestellten Miniaturen unternommen. Solche Hinweise lassen Suzukis in der Nachfolge der bisherigen Forschung gezogenen Schluß, »die Entstehung von Text und Bild fällt in die Regierungszeit Hildegards auf dem Rupertsberg«,²¹ keineswegs als gesichert erscheinen.

Zur Frage nach der Mitwirkung Hildegards

Noch weniger ist zu klären, inwieweit bei diesem Kodex Hildegard selbst an der Gestaltung beteiligt war oder sie zumindest beeinflußt hat, was selbstverständlich scheint, wenn davon ausgegangen wird, er sei zu ihren Lebzeiten in der Schreibstube der Abtei Rupertsberg entstanden.²² In dieser Frage argumentiert Schomer primär von den Bildern, von ihrem innovatorischen Gehalt her. Ihre Einmaligkeit und ihre über den Visionstext hinausweisenden Aussagen geben ihm die Gewißheit, ein Werk Hildegards vor sich zu haben.²³ Noch Jahrzehnte später ist aber auch ein ganz anders gearteter Autor wie Clausberg, der zu Recht die Mißachtung des Werkes in den repräsentativen Überblickswerken der Nachkriegszeit bemängelte, der Meinung, die bildliche Ausstattung mit ihrer »scheinbar wildwüchsigen Imagination« habe die »Autorin höchstwahrscheinlich selbst« geleitet.²⁴ Nur mit Zurückhaltung haben Führkötter/Carlevaris in ihrer Textausgabe von 1978 die Auffassung einer so weitgehenden Mitwirkung Hildegards bei den Miniaturen wiedergegeben.²⁵ Diese Vorsicht teilen sie mit Christel Meier, die, soweit ich sehe, bisher als einzige Stimme betont, es sei davon auszugehen, »daß sie [die Bilderzyklen] nicht unter der unmittelbaren Anleitung der Autorin geschaffen wurden ...«. ²⁶ Suzuki wiederum versteht die Bilder als unmittelbare Umsetzung der »visionären Allegorien Hildegards«, ²⁷ da sie nur in den Visionstexten, nicht in deren Auslegung (auditis) die Grundlage für den Bildinhalt annimmt und deshalb glaubt, Hildegard selbst dürfte für dieses Bildkonzept verantwortlich sein.²⁸

Das Ausmaß der Mitarbeit der Seherin an dieser Handschrift hängt selbstverständlich auch von den Annahmen über ihre Entstehungszeit und ihren Entstehungsort ab. Gewißheit herrscht einzig darüber, daß das Manuskript nach dem Abschluß der Aufzeichnung der Visionen im ›Liber Scivias‹,²⁹ also nach 1151 abgeschrieben worden sein muß. Es sind sich auch alle Autoren darin einig, daß es sich beim Rupertsberger Kodex nicht um die Erstfassung handeln kann. Von paläographischer Seite sind diesen Fragen Baillet und sein Koautor de Puniet nachgegangen. Letzterer ordnet die Handschriften aufgrund trierischer Vergleichsstücke in die Zeit von 1160–1180 ein.³⁰ Zu diesen Stücken gehören die 1186 geschriebenen ›Miracula s. Matthiae‹ des Lambertus aus St. Eucharius – St. Matthias in Trier,³¹ ferner die im selben Kloster zwischen 1131 und 1150 geschriebene ›Auffindung und Wunder des hl. Matthias‹³² sowie die ›Gesta Alberonis‹ des Balderich, die zwischen 1160 und 1180 kopiert wurden.³³ Die Autoren möchten in der Schrift des Kodex eine Arbeit aus diesem Trierer Kloster sehen.³⁴ Ebenso werden von ihnen die Miniaturen anhand der Waffen und Kostüme sowie wegen der auch von Baillet rekonstruierten engen Beziehung zwischen Schrift und Bild in denselben Zeitraum eingeordnet.³⁵

Die damit denkbar gewordene Möglichkeit, die Entstehung der Miniaturen in einem Männerkloster anzunehmen, wird auch bei Führkötter³⁶ und jüngst bei Suzuki³⁷ erwogen, wobei zu bemerken ist, daß über Nonnenmalerei im Mittelalter nur sehr vage Kenntnisse vorliegen. Außer den paläographisch begründeten Datierungsversuchen von Baillet und Schrader/Führkötter, die sich dem Datum 1160–1180 weitgehend anschließen, gibt es eine Reihe von kunsthistorischen Versuchen, die Miniaturen und Initialen der Handschrift zeitlich näher einzukreisen. Eine ausführliche Vergleichsbasis liefert allerdings nur Hiltgart Keller in ihrer 1933 noch anhand des verschollenen Originals verfaßten Dissertation. Sie mißt dem Rupertsberger Aufenthalt des Chorherren Wibert von der Abtei Gembloux eine so große Bedeutung bei, daß sie diesen Zeitraum von 1175–1181 auch als Entstehungszeit der Illuminierung vorschlägt.³⁸ Sie tritt auch entschieden für die Mitwirkung des Rupertsberger Klosters an den Miniaturen ein, habe doch Wibert in einem Brief vom Klosterleben berichtet und von der Tätigkeit der Nonnen »scribendis libris«,³⁹ was als Beleg sowohl für das Schreiben als auch das Ausstatten von Büchern gelten könne.⁴⁰ Weitere, etwas früher gelegene Datierungen der Bebilderung werden von Otto für die Zeit gegen 1165⁴¹ und von Suzuki mit »nach 1168«⁴² vorgeschlagen.

Zur Rekonstruktion des Arbeitsablaufs

Will man einen erneuten Versuch unternehmen, sich in dieser Frage Klarheit zu verschaffen, muß zunächst vom Arbeitsvorgang ausgegangen werden, soweit er sich trotz des fehlenden Originals noch rekonstruieren läßt. Ohne Zweifel handelt es sich hier nicht um das Autograph des ›Liber Scivias‹, kann doch eine derart komplexe Planung eines Manuskriptes, wie es hier vorliegt, nicht in der Erstabschrift vorgenommen worden sein. Das Layout des Manuskriptes mußte ja bereits vor der Schrift festgelegt worden sein, denn nur so war zu vermeiden, daß größere Textpartien verlorengehen oder den erst nach der Schrift einzusetzenden Bildern nicht genügend Raum belassen würden.⁴³ Für Initialen und Bilder scheint eine gemeinsame Planung getroffen worden zu sein, greift doch nur in einem einzigen Fall (fol. 225v; **ABB. 1**) die Initiale in den Bereich des Bildfeldes hinein.⁴⁴

In der letzten Miniatur, die offenkundig nicht sämtliche Stadien der Bearbeitung durchlaufen hat, können wir ungefähr ermessen, wie viele Schritte zur Herstellung dieser Ausstattung notwendig waren. Hiltgart Keller vermochte noch am Original zu erkennen, daß bereits in einer ersten Entwurfszeichnung die Figurenkonzeption mit brauner Tinte weitgehend festgelegt wurde. Wahrscheinlich erfolgte zunächst wohl eine Skizze mit der ungefähren Formenverteilung und Ausdehnung der Miniatur.⁴⁵ Nicht mehr zu entscheiden ist derzeit, ob in dieser Entwurfshand die alle Miniaturen prägende Kraft zu sehen ist, wie Keller meint,⁴⁶ oder ob im Gegenteil die Zeichnungen von zwei verschiedenen Leuten stammen, wie Baillet annimmt.⁴⁷

Im nächsten Schritt sind um diese entworfenen Formen im Hintergrund die großen Farbflächen mit Deckfarben und vor allem mit Gold angelegt worden. Für die Figuren sind ebenfalls erste Farbschichten in einer lavierenden Arbeitsweise aufgetragen worden. Nur summarisch angegeben ist die Faltenführung – dies das Ausarbeitungsstadium der letzten Miniatur (fol. 229; **ABB. 2**) –, während die Lichter auf den Stoffen durch den blanken Grund gebildet werden. Hell erscheinen die Gesichter mit ihren in den Umrissen immer gleichartig festgelegten Zügen.⁴⁸ Eine durchgehende Linie, von der inneren Silhouette des Halses aufsteigend, zieht sich über Wangen, Schläfen zum viel zu hoch angesetzten Ohr bis zur äußeren Wangenkontur und zum Hals hin. Mit feiner Feder und rötlich-brauner Tinte wurden anschließend die Kinnlinie und die relativ eng zusammenstehenden Gesichtspartien markiert. Für die Haare wurden nur skizzenhaft die ungefähren Angaben der späteren Frisur angedeutet. An Farben sind in dieser Miniatur Blau, Grün, ein Mennigrot sowie Gold und Silber angebracht worden. Ein zartes, lavierend aufgetragenes

Ocker färbt innen den Mantel Mariens wie auch die Mitra und die kragenartige Umbordung der Kasel des Geistlichen⁴⁹ im unteren Medaillon auf der rechten Seite. Ob in dieser Miniatur ursprünglich nicht eine stärkere Vermischung der Farben geplant gewesen ist, bleibt ungewiß; jedenfalls wäre mit mindestens zwei zusätzlichen Deckfarbenschichten zu rechnen. Es fehlen nahezu alle Angaben für die Haartracht; in den Gesichtern bezeichnet lediglich ein zarter Tupf Rot die Münder, und die Gewänder sind ohne Binnenstruktur geblieben.

In ausgearbeiteten Miniaturen, wie beispielsweise in der Darstellung des Tages der großen Offenbarung (fol. 225; **ABB. 3**), läßt sich ein wesentlich komplizierterer Kolorierungsablauf erkennen. Über die lichten Farben, Ocker und helles Grün, wurde mit einem dunkleren Ton eine dichte Binnenstruktur aufgetragen. Dabei wurde sogar, besonders gut etwa am Knie des Menschensohns zu erkennen, mit einem komplexen Muster von dunklen und begleitenden hellen, weißen Höhungen gearbeitet. In dieser Darstellung sind die Gesichter mit einem Mennigrot eingefärbt und mit Weißhöhungen modelliert, während die Haare mit einem dunklen Braun ausgearbeitet sind.

Im Vergleich zu dieser vollendeten Miniatur wird nun deutlich, daß im letzten Bild alle mit Weiß vermischten Farben fehlen, also etwa die im Tag der großen Offenbarung intensiv eingesetzten Violett- und Grüntöne. In einer der byzantisierenden Schraffurtechnik nicht unähnlichen Weise wurde meist just über diese weißgrundigen Deckfarben die Gewandstruktur eingezeichnet. Weiße Muster, die von dunklen kürzeren Strichen begleitet sind, charakterisieren das Faltenornament etwa an der Beinpartie der Gotteskräfte (fol. 161v; **ABB. 4**). Diesem noch vor der letzten Konturierung erfolgenden Arbeitsschritt wird in fast allen Bildern der Handschrift eine große Bedeutung zugemessen; die Binnenstruktur der Figuren wird überwiegend von seinen nahezu flächenüberspannenden Mustern geprägt. Fehlen diese Angaben – wie eben bei der letzten Illustration –, so wandelt sich das Erscheinungsbild einer Miniatur grundsätzlich. Die abschließende Ausarbeitung nun konzentriert sich nicht allein wie üblich auf die Nachkonturierung – eine Überarbeitung, die auch das letzte Bild erfahren hat –, sondern in manchen Darstellungen wurden die Umrisse mit einer fein aufgetragenen, begleitenden Weißhöhung oder mit zarten weißen Tupfern noch zusätzlich betont, so beispielsweise im Eingangsblatt (**ABB. 5**).

Wenn auch der Arbeitsprozeß heute nicht mehr bis in die letzten Feinheiten nachzuvollziehen ist,⁵⁰ so lassen diese Beobachtungen doch erkennen, daß wir es mit einem komplexen und vor allem professionell zu steuernden Ablauf zu tun haben. Der uneinheitliche Eindruck, den die Bilder vermitteln, ist nicht auf wech-

selnde Malerhände zurückzuführen, sondern auf die unterschiedlichen Ausarbeitungsstadien. So können manchmal die Weißhöhungen fehlen, oder es kommt zu Schwankungen bei der Abschlußkonturierung. Wir können mit großer Wahrscheinlichkeit eine Hand annehmen, die für die Grundkonzeption aller Miniaturen zuständig gewesen ist, und zugleich die Mitwirkung weiterer, wechselnder Kräfte vermuten. Gleichwohl ist, wenn wir uns die Kompliziertheit des Verfahrens bewußt machen, der Gesamteindruck ein sehr harmonischer. Gerade damit gibt sich das Atelier als professionell zu erkennen. Vergleichbare Bemühungen, komplexe Arbeitsabläufe auf verschiedene Kräfte zu verteilen und dennoch durch eine übergreifende Planung und nachträgliche Supervision zu vereinheitlichen, sind bisher nur in Handschriften aus Großproduktionen beobachtet worden. Eine solche Unternehmung muß beispielsweise jener Werkstatt möglich gewesen sein, aus der die Wormser Bibel stammt.⁵¹

Professionalität verrät sich nun nicht allein durch die Herstellungsweise, sondern ebenso sehr durch die von den Malern eingebrachten Kenntnisse an Formen. Allein schon die sehr unterschiedlichen Formate der Bilder zeigen eine Breite an Illustrationserfahrung, wie sie nur wenige der damals tätigen Werkstätten nachweisen konnten. Insbesondere in einer Zeit, die zu einer zunehmenden Normierung der Ausstattung tendierte,⁵² wären bei einer Prachthandschrift mit Deckfarben, Silber und Gold durchgehend ganzseitige Miniaturen zu erwarten, wie sie etwa in der Helmarshausener Buchmalerei üblich waren.⁵³ Diese vertraute und von der Planung her auch unkomplizierteste Lösung wurde jedoch im illuminierten ›Scivias‹-Kodex lediglich in sechs Beispielen gewählt.⁵⁴ Häufiger wurden ganzseitige, in mehrere Register geteilte Bilder verwendet,⁵⁵ die einem für Prunkhandschriften seltenen Erzählprinzip folgen. Dieses findet sich viel eher in zeitgenössischen Federzeichnungshandschriften, etwa in Regensburg⁵⁶ oder auch im Schwäbischen,⁵⁷ und vor allem kommt es bei narrativen Zyklen vor, bei Heiligenlegenden oder auch Kommentaren. Ebenso ungewöhnlich ist die spaltenbreite, über die ganze Seite sich hinziehende Bildanordnung.⁵⁸ Die häufige Teilung in zwei Register oder auch die Kombination mit einer Initiale⁵⁹ ist wiederum aus Bibelhandschriften mit vergleichbaren einkolumnigen, ganzseitigen Miniaturen bekannt.⁶⁰

Erstaunlich sind jedoch nicht so sehr diese immer noch konventionellen Layoutkonzepte, sondern die Vielfalt der angebotenen Lösungen. Einander gegenüberliegende Bilder auf einer Doppelseite scheinen geradezu mit dem Konzeptionswechsel zu spielen.⁶¹ Neben Bildern, welche sich dem Schriftspiegel anpassen, sind Miniaturseiten gestaltet worden, in denen die Darstellungen in die Blattränder hineinragen⁶² oder sogar im unteren Teil der rechten Kolumne in die linke hineingrei-

fen.⁶³ Eine entsprechende Gegenläufigkeit in der Erzählstruktur lassen insbesondere jene Beispiele erkennen, in denen auf einer Doppelseite die Miniaturen zusammen zu sehen sind. Suzuki hat hierbei zu Recht beobachtet, daß die gewählten Formate inhaltlichen Anliegen entsprechen.⁶⁴ Zunächst allerdings ist der Eindruck vorherrschend, mit diesen so unterschiedlichen Bildformaten sei eine gattungsübergreifende Ausstattung angestrebt worden. Es geht hier um die Verschmelzung von Mustern, die aus der Bibelillustration, aus narrativen Heiligenzyklen und liturgischen Büchern bekannt waren, aber auch aus Kommentaren, also aus exegetischen Werken. Schon mit der Wahl des Formats scheint ja ein enzyklopädischer Anspruch angemeldet zu werden, der dann auch durch die Bilder selbst seine Bestätigung findet.

Zur kunsthistorischen Einordnung

Obwohl wahrscheinlich mehrere Kräfte an der Ausstattung beteiligt waren und, wie wir schon anhand der Bildformate gesehen haben, eine Vielzahl von Kenntnissen vorausgesetzt werden können, ist die Formensprache sowohl der Miniaturen als auch der Initialen relativ einheitlich. Diesem Stil wollen wir uns nun zuwenden, um wenigstens von kunsthistorischer Seite zu versuchen, die Entstehungsumstände der Handschrift etwas genauer zu umreißen und zugleich auch einen Eindruck davon zu bekommen, welche Anregungen den Malern von ihrer Herkunft her überhaupt zur Verfügung gestanden haben können.

Bereits Hiltgart Keller hat darauf hingewiesen, daß der Stil der Illustrationen wie auch der Initialen enge Beziehungen zu mittelrheinischen und kölnischen Handschriften aufweist.⁶⁵ Einer der wichtigsten Verweise ist in dem wahrscheinlich um 1160 entstandenen, einst in Wiesbaden verwahrten Visionswerk der Elisabeth von Schönau zu sehen.⁶⁶ Die Nähe wird nachvollziehbar, wenn wir die hl. Ursula und eine ihrer Gefährtinnen, welche im Binnenfeld der Initiale ›U‹ (fol. 117; **ABB. 8**) dieser Handschrift stehen, mit den Gotteskräften in der Vision III, 3 (**ABB. 6**) vergleichen. Am nächsten verwandt scheint das Formelrepertoire, mit dem die Gewänder strukturiert sind. Gemeinsam sind die weichen Hakenfalten, mit denen etwa die Oberschenkel umschrieben werden, die allerdings in der Rupertsberger Handschrift mit einem kräftigen kurzen Begleitstrich vertieft werden. Ähnlich fallen auch die weichen Stoffe über die schlanken Beine zu Boden und schwingen in einer leicht um die Füße der Gestalten mäandernden Faltenwelle aus. Vergleichbar sind auch die Frauentypen, deren Unterkörper zwar im Rupertsberger Kodex gelängter ist,

während der Oberkörper eher kürzer erscheint. Dennoch wirken sie massiv, nicht zuletzt wegen ihren rundlichen Schultern und dem über Kopf, Hals bis zu den Ellbogen und schließlich sogar bis zum Boden führenden, geschlossenen Umriß. Die rundlichen Gesichter mit den eng am Kopf und den Schultern anliegenden Haaren, der breiten, etwas massigen Kinn- und Wangenpartie sowie die unter kurzen Brauen weitgeöffneten Augen stimmen ebenso überein.

Nehmen wir aber als zweites Vergleichsstück noch die Vision der Elisabeth von Schönau (fol. 83v; **ABB. 9**) hinzu, so wird auch der Unterschied deutlich. Wurde bei den beiden Märtyrerinnen der Gewandaufbau durch die ornamentalisierende Musterung vereinheitlicht, so läßt die Darstellung der Visionärin in der Schönauer Handschrift eine parzellierende Arbeitsweise erkennen. Im Rupertsberger ›Scivias‹ erscheinen die Gestalten der Gotteskräfte hochgewachsener, und ihre Gewänder wirken im Verhältnis zu den darunter liegenden Körpern mit diesen zugleich enger verbunden, wie aber etwa an den Saumpartien auch stärker gelöst. Diese Elemente allerdings sind Anzeichen für eine jüngere Stilstufe, die aber in ihrer Haltung dennoch grundsätzlich verwandt bleibt.

Nicht nur die figürliche Gestaltung im Schönauer Kodex, sondern auch die Initialen weisen Übereinstimmungen mit dem Rupertsberger Band auf. In der Initiale ›F‹ (fol. 84) der ersten Handschrift (**ABB. 10**) findet sich eine zwar kompliziertere, aber zugleich altertümlichere Verwandte der Initiale ›P‹ (fol. 139) der zweiten (**ABB. 6**). Aus dem Buchstabenstamm löst sich in beiden Varianten die Ranke, die relativ stämmig gestaltet ist. Während in der Schönauer Handschrift nur am unteren Ende ein Blatt den Übergang zum gespaltenen Buchstabenschaft überdeckt, umfängt im Rupertsberger ›P‹ dieselbe Form auch den oberen Abschluß. Eigentümlich lebendige Ranken winden sich um den Schaft und füllen das Polster; die dreiblättrigen Enden scheinen wie mit kleinen abgespreizten Zehen am Buchstaben zu kleben, sich um ihn zu schlingen und zugleich die jeweils vorderste Zehe entdeckungsfreudig in die Luft zu recken. Diese deutlich räumlichere Auffassung des Blattwerks im Rupertsberger Kodex zeugt wie die genannten veränderten Proportionen der Figuren, ihre kompaktere Körperlichkeit und freiere Gewandentwicklung, von einem weiteren Einfluß und dient gleichzeitig als Anhaltspunkt für eine jüngere Datierung.

Mit der Schönauer Handschrift hängt nämlich eine Reihe von weiteren Objekten zusammen, die auf ähnliche Weise auch mit dem Rupertsberger Kodex verwandt sind. Diese Gruppe von Vergleichsstücken steht offenbar in Verbindung mit Andernach, wie etwa das in Darmstadt aufbewahrte Sakramentar, das für Maria Laach hergestellt worden war.⁶⁷ In seiner Ausstattung sind drei recht unterschiedli-

che Stile zum Tragen gekommen,⁶⁸ von denen der eher maasländisch ausgerichtete, der sich gegen 1190 im sogenannten Gebetbuch der Hildegard von Bingen⁶⁹ fortsetzt, in unserem Kontext von geringer Bedeutung ist. Die anderen beiden Stilidiotome sind hingegen für unsere Untersuchung durchaus relevant. Die Variante dieses mittelrheinischen Lokalstils in der Verkündigung und Geburt (fol. 7v; **ABB. 11**) kann die Verwandtschaft mit der Sprache der Rupertsberger Miniaturen bestätigen. So sind in der Vision I, 4 (fol. 22; **ABB. 7**) nicht nur die massiven Figuren vergleichbar sowie die uns schon vom Kodex der Elisabeth von Schönau vertrauten Gesichter mit ihren massigen Kinn- und Wangenpartien, sondern auch die Zeichnung der Falten mit den doppelten, spitzwinkligen Linien am Bettuch und dem verkürzten Wirbel des Schultergelenks sind hier wie dort ähnlich. Vergleichbar sind wiederum die etwas stämmigen Proportionen der Gestalten und ihr wuchtiges Stehen.

Eine auffällige Eigenart der Rupertsberger Miniaturen, nämlich die breit ausladenden Sockelpartien bei sitzenden Gestalten, findet im Darmstädter Sakramentar ebenfalls eine analoge Formulierung. Im Blatt der Maiestas und der Geißelung (**ABB. 12**) ragen die Oberkörper der beiden sitzenden Figuren über einem breiten, überdimensionierten Unterkörper auf. Am auffälligsten ist diese Proportionsverschiebung im Eingangsbild der Rupertsberger Handschrift (**ABB. 5**). Sowohl Volmar als auch Hildegard scheinen mit zarten, etwas zurückversetzten Oberkörpern gleichsam über einem mächtigen Sockel zu agieren, der durch ihre in weitausschwingende Gewänder gehüllten Beine gebildet wird. In keinem Beispiel wird zugleich die wesentlich jüngere Entstehungszeit der Rupertsberger Handschrift deutlicher als in diesen Sitzfiguren: Als seien sie Vorboten des Muldenfaltenstils der Jahrhundertwende, sind bei den Rupertsberger Figuren die schwer wirkenden Falten in den Stoffen schon ein wenig um die darunter liegenden Körper in Schwingung geraten.

Auch die Art der Faltengestaltung ist in den Miniaturen des Sakramentars und denen des Rupertsberger ›Scivias‹ unterschiedlich, sind doch bei letzterem die byzantinisierenden, mit Weißhöhungen eingezeichneten Faltenmuster reicher und ornamentaler aufgefaßt. In dieser Hinsicht scheinen sich die Rupertsberger Bilder weiter von dem lokalen Idiom zu entfernen und stärker jenem Kölner Einfluß zu folgen, den Plotzek auch für die bisher genannten mittelrheinischen Handschriften geltend gemacht hat. Eine mehr zeichnerische Variante dieses Andernacher Stils kennt das mit einiger Sicherheit aus dem dortigen Augustinerinnenkloster stammende ›Speculum virginum‹ in Köln.⁷⁰ In der Darstellung der Tugendleiter (**ABB. 13**) finden wir nicht nur die uns schon bekannten Proportionen der Figuren und Gesichter des ähnlichen Typs, sondern auch das Faltenrepertoire mit den dop-

pelt geführten Hakenfalten an den Oberschenkeln. Vergleichen wir hierzu die Gotteskräfte, vor allem den Frieden – »mit dem Gesicht eines Engels«⁷¹ – in Visio III, 6 (ABB. 4) mit den Jungfrauen des ›Speculum virginum‹, so läßt sich dasselbe Repertoire der doppelt geführten Haarnadelfalten am Oberschenkel erkennen, die sich aus einem einzelnen Strang entwickeln, wie sie in flüchtigerer Form auch die Beinpartie in der Federzeichnung charakterisieren.

Im Zeichenstil entspricht das ›Speculum virginum‹ wie auch das Darmstädter Sakramentar dem Kölner Evangelistar aus St. Aposteln.⁷² Die Gewänder der beiden Apostel Petrus und Johannes (ABB. 15) sind durch ein parzellierendes Muster von Falten strukturiert, wie wir sie auch noch im Rupertsberger Kodex finden. In manchen Bildern wird dieses System, so etwa in Visio II, 2 (ABB. 16), so scharf herausgearbeitet, daß die Gewänder in einzelne Parzellen unterteilt scheinen.

Paradebeispiel für diese streng artikulierte Variante des byzantinisierenden Faltenstils ist in Köln das Evangeliar von St. Pantaleon, eine Handschrift aus der Zeit um 1140.⁷³ Am hl. Pantaleon (ABB. 17) ist das bestimmende Stilelement am Muster der Binnenstruktur abzulesen, die von doppelten Haarnadelfalten, deren Enden gar noch durch einen kurzen Querstrich vertieft sind, von Querstegen und von eiförmigen Wirbeln an den Gelenkstellen bis hin zu spitzwinkligen Parzellen geprägt ist. Zwar ist keineswegs jede der Rupertsberger Miniaturen einheitlich von diesen Motiven bestimmt, gehören sie doch zu jener Arbeitsstufe, die nicht überall gleichartig durchgeführt wurde. Für unseren Interpretationsansatz bedeutsam ist jedoch, daß diese Formeln in einigen Beispielen, etwa in den Darstellungen der Synagoge und vor allem der trinitarischen Lichtgestalt (ABB. 16), sehr prominent eingesetzt worden sind, wodurch der Eindruck entsteht, sie hätten hier nicht nur gestalterische Aufgaben.

Über den Vergleich mit dem Evangeliar aus St. Pantaleon mag deutlich geworden sein, daß in den Rupertsberger Miniaturen die ganz ähnlichen Formeln eine andere Wertigkeit erhalten. So erfahren wir Gestalten wie die Gotteskräfte (ABB. 4) als mächtige Volumina, obwohl die Oberfläche ihrer Gewänder mit denselben Formeln überzogen ist wie das Gewand des hl. Pantaleon (ABB. 17). Dienen diese Motive in der Kölner Handschrift dazu, den Körper der Gestalt aufzulösen, so scheinen sie in der Rupertsberger Miniatur zum Muster geworden zu sein, ohne daß dadurch die Geschlossenheit der Körper gestört würde. Alle Gewänder haben, wie wir dies schon an den Sitzfiguren beobachten konnten, an Monumentalität gewonnen, sind gleichsam von innen heraus mit Bewegung erfüllt und haben gemeinsam mit dem Körper ein greifbares Volumen erhalten. Damit verraten sie wiederum ihr jüngeres Stilverständnis als die bisherigen Vergleichsstücke.

Ausblick: Varianten des Stils und ihre Bedeutung

Anhand der bisherigen Vergleiche haben wir immerhin erfahren, daß die Rupertsberger Miniaturen in einem autochthonen, mittelrheinischen Stil, der wohl den Werken aus Andernach ebenfalls eigen ist, verwurzelt sein müssen und zugleich aber über diese hinausgehende kölnische Einflüsse verarbeitet haben. Kölnisches scheint eine Art Referenzstil zu bilden, werden doch so altertümliche Formen wie diejenigen des Evangeliars von St. Pantaleon geradezu auffällig zitiert.

Der Verdacht, die Altertümlichkeit dieser Handschrift sei ihr bewußt als Zitat beigefügt, bestätigt sich auch an den Initialen. Auf der Eingangsseite wird für den Buchstaben ›E‹ ein Typ von Spaltleisteninitialie gewählt, der in der übrigen Handschrift nicht wieder vorkommt. Vom Querbalken geht aus einer knorpligen Verdickung auf beide Seiten je eine einfache Ranke ab, deren Enden sich als zusammengerollte Blättchen um den Buchstabenkörper winden, und um die Gelenkstelle ist eine wulstige Schnalle in der Art der Ranken geschlungen. Diese Zierelemente sind zwar dreidimensional erfahrbar, nehmen aber keinerlei räumliche Bewegung wahr, sondern dehnen sich als symmetrische Ranken im Hohlraum des jeweiligen Buchstabens aus. Damit wird jener Initialtypus aufgegriffen, der insbesondere für die süddeutsche Buchmalerei des ersten Jahrhundertviertels, vor allem in den Zwiefaltener Handschriften, so prägend war. Eine von der Ranke her sogar kompliziertere Version kennt beispielsweise die Zwiefaltener Handschrift mit dem Apokalypsenkommentar des Haimo von Auxerre (ABB. 18).⁷⁴

Daß aber auch wesentlich jüngere Initialtypen vertraut sind, hat die Vergleichbarkeit der Initialie ›P‹ (fol. 139; ABB. 6) mit dem Wiesbadener Kodex der Elisabeth von Schönau (ABB. 10) gezeigt. Stilistisch ist nun allerdings die Rupertsberger Initialie einiges jünger als die Schönauer. Nur ihre Grundzüge teilt sie mit dem mittelrheinischen Kodex, die Art der Rankenführung jedoch läßt einen weiteren Einfluß erkennen. Während in der Schönauer Handschrift die Ranke weitgehend flächig bleibt, wölben sich die Blätter des Rupertsberger Buchstabens im Raum und haben ein reges Eigenleben gewonnen. Licht und Schatten modellieren Blätter und Blütenkelch, um den sich die gefiederten, an ihren Spitzen wiederum nach außen sich reckenden Blätter zu schmiegen scheinen. Vergleichbar räumliche und fleischige Ranken kennt wiederum die Kölner Buchmalerei, so etwa die Flavius Josephus-Handschrift aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts (ABB. 19).⁷⁵

Während wir für den Lokalstil eine Bindung an mittelrheinische Handschriften rekonstruieren können, ergibt sich aus diesen Beispielen keine Herleitung des Zeitstils. Es sind zudem nur wenige mittelrheinische Arbeiten des letzten Viertels



OST HEC
 uidi. & ecce
 omnia elemta
 & omis crea
 ture duro
 motu & cul
 sa sunt. ignis
 aer: & aqua erui
 perunt. & terram moueri fece
 runt. fulgura & tonitrua con
 crepuerunt. montes. & silue ce
 ciderunt. ita ut omne qd mor
 tale erat uitam exalaret. Et
 omnia elemta purgata snt. ita
 ut qcqd uicis sordidum fuerat
 tali m euanesceret qd amplius
 n appareret. Et audiui uocem ma
 ximo clamore p totu orbe terrarum
 uociferante & dicente. Quos filii ho
 minu qui in terra iaceret. surgite omis.
 Et ecce omnia ossa hominu in qcunq;
 loco terrarum erant uelut i uno mo
 mento aggragata. & sua carne obtec
 ta sunt. & omis homines integris
 mbribus & corporib. suis in sexu suo sur
 rexerunt. boni in claritate fulgentes.
 & mali in nigredine apparentes. ita
 ut & opus cuiq; in ipso apte uide
 ret. Et quidam ex eis i fide signati
 erant. quidam aut non. ita ut

1. Der neue Himmel und die neue Erde
 Liber Scivias, Visio III, 12;
 Kopie ehem. Rupertsberger Kodex, fol. 225v.
 Abtei St. Hildegard, Eibingen.

dicitione diabolicarū artū.

x Q^od de ineffabili grā sua corde & ore
d^s incessabiliter laudandus ē.

xi Q^od symphonia i unanimitate & con
cordia pferenda ē.

xii Q^od uerbum corp^s symphonia auct^r
sp^sm. & armonia diuinitatē uerbū.
ū humanitatē filiū designat.

xiii Q^od p symphoniā rationalizat^r i cor
penti anima excitat^r ad iuglandū.

xiiii Q^od symphonia dura corda emollit.
& humore p punctionis inducit. &
sp^sm sc^m adiuocat.

xv Q^od fidelis omī deuotione icessantē
uubilare debet.

xvi Verba datus de eadem re.



2. Die Chöre der Seligen

„Liber Scivias, Visio III, 13; Kopie ehem.

Rupertsberger Kodex, fol. 229.

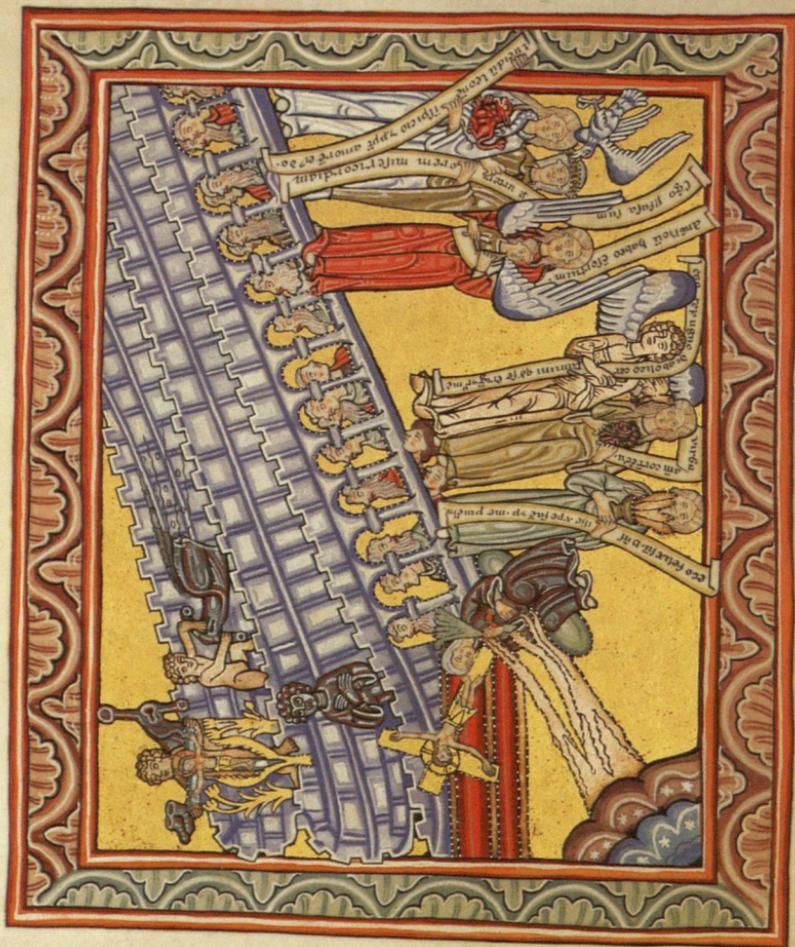
Abtei St. Hildegard, Eibingen.

no ululatu absorbet.
xvii **E** uangelium de eodem.
xv **Q**uom dēnta. & sol. & luna. & stelle

fi
finito iudicio i meli mutant. ⁊ nox
non erit.
fi
xvi. **V**erba uobis de eodem.



3. Der Tag der großen Offenbarung
Liber Scivias, Visio III, 12; Kopie ehem.
Rupertsberger Kodex, fol. 225.
Abtei St. Hildegard, Eibingen.



4. Die dreifache Mauer

Liber Scivias, Visio III, 6; Kopie ehem.

Rupertsberger Kodex, fol. 161v.

Abtei St. Hildegard, Eibingen.



Ecce quadra-
gesimo tercio
temporalis cur-
sus mei anno
cum celesti uisi-
oni magno ti-
more ⁊ tremu-
la intentione inhererem uidi maxi-
mū splendore. in quo facta ē uox
de celo ad me dicent. **O** homo fragi-
lis ⁊ cinis cineris ⁊ putredo putredū-
nis. dic ⁊ scribe q̄ uidet ⁊ audis. Sed
quia tumida es ad loquendū ⁊ simplex

ad exponendum ⁊ indocta ad scriben-
dum ea dic ⁊ scribe illa n̄ scdm̄ of homi-
nis. nec scdm̄ intellectum humanę ad-
inuentiois nec scdm̄ uoluntate huma-
nę compositionis s; scdm̄ id quod ea in
celestib; desup̄ in mirabilib; di uidet ⁊ au-
dit. ea sic edisserendo p̄ferent. quemadmo-
dum ⁊ auditor uerba p̄ceptois sui p̄cipi-
ent. ea scdm̄ tenore locutionis illi. ipso uo-
lente. ostendente. ⁊ p̄cipiente p̄parat. Sic
ḡ ⁊ tu o homo. dic ea q̄ uidet ⁊ audis. ⁊ tē-
be ea non scdm̄ te. nec scdm̄ aliu homi-
nem s; secundū uoluntate scientis uiden-
tis ⁊ disponentis omnia in secretis myste-
riorum suorum. **E**t iterū audiui uocē
de celo michi dicentē. **D**ic ḡ mirabilia
hec. ⁊ scribe ea. hoc modo edocta ⁊ dic.

Factum ē in millesimo centesimo
quadragesimo p̄mo filii di ih̄u x̄
incarnationis anno. cū q̄draginta duoz
annoz septe q; m̄sum eēn maxime conuul-
sionis igneū lum̄ ap̄to celo ueniens. totū
cerebrū meū t̄nsudat. ⁊ totū cor totūq;
pectus meū uelut flamma n̄ tam ar-
dens s; calens ita inflammauit. ut sol
rem aliquam calefact. sup̄ quam radi-
os suos ponit. **E**t repente intellectum
expositionis libroz uidelicet. psalterii
euuangelii ⁊ alioz catholicoz tam ue-
teris quam noui testamenti uolumi-
num sapiebam. n̄ autē int̄pretatio-
nem uerboz textus eoz. nec diuisione



ost hec u
di. & ecce q̄si
i medio lon
gitudinis
p̄dictę luci
de parti mu
ri designati

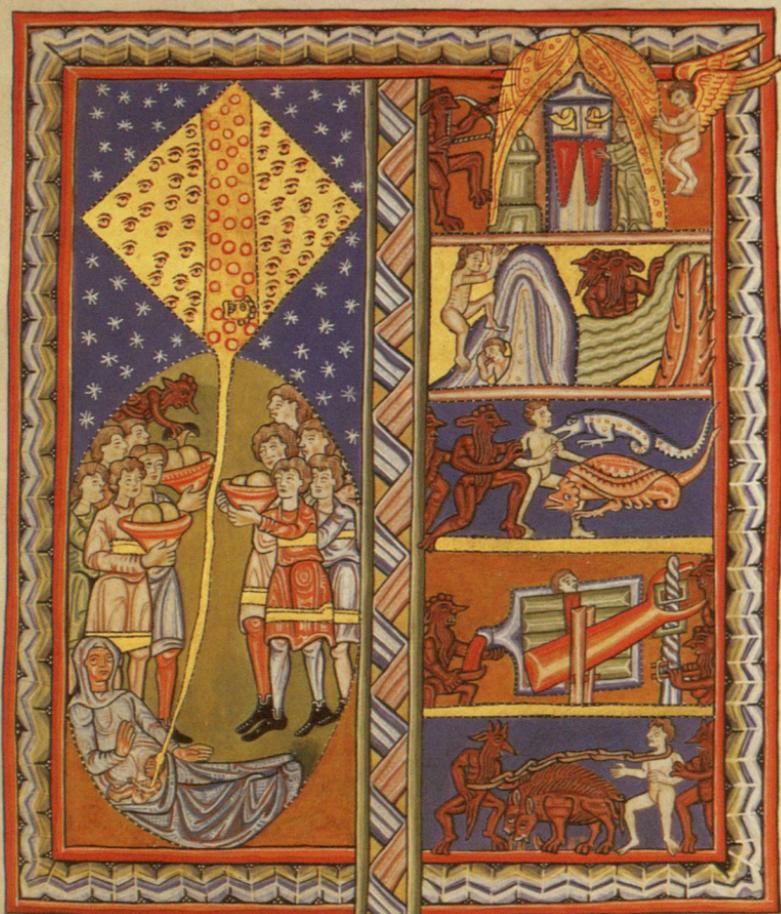
edificiū. Stabat uelut turrif ter
reti coloris. ipsi muro exteri un
posita latitudinis quatuor cu
bitorū. & altitudinis septē cubi
torū. in qua respexi q̄nq; imagi
nes singularit̄. Stantet i singulo
artu. deliup quasi turrifū conum
habentē. quarū p̄ma respiciebat ad
orientē. scđā aut ad aquilonē. t̄cia
ū ad septentrionē. & quarta ad colūp
nā uerbi dī in cui radice abraham
pat̄archa reſidebat. ac q̄nta ad tur
run eccl̄ię & ad illos homines qui i

ipſo edificio huc & illuc diſcurre
bant. Similitudo aut̄ una erat eis
in hoc. Singulę earū uestitę erant
ſolūm q̄si ſingulę uestib; ſericis. &
calciatę calciamentis albis. excepta q̄n
ta que ex om̄i parte armata uide
bat. Scđā ū & t̄cia erant nudo ca
puz diſſoluta coma & alba. caren
tes amictu palliorū. Prima autē
& t̄cia ac quarta in dicitę erat tu
nicis albis. S; diſſimilitudo ex hoc
erat eis. Prima imago geſtabat
i capite ſuo pontificalem infulam.
ſpartis capillis & albis in ducra q̄si
pallio albo. inferi i duab; oriū ipſi
purpura contexto. In dext̄a uero
habebat lilia & alios flores. i ſiniſ
tra aut̄ palma. Et dixit. O dulcis
uita & o dulcis amplexio et̄nę uite.
& o beata felicitas in qua ſūt et̄na

6. Fünf Gotteskräfte im Turm
des Ratschlusses

·Liber Scivias, Visio III, 3; Kopie ehem.
Rupertsberger Codex, fol. 139.
Abtei St. Hildegard, Eibingen.

xxx Verba dī ad homines. qđ diuini p̄cepta obediānt. i malū abiciētes bonū in amore
dei fideliter perficiant. xxxvi De fide catholica. xxxvii Verba ysaię .

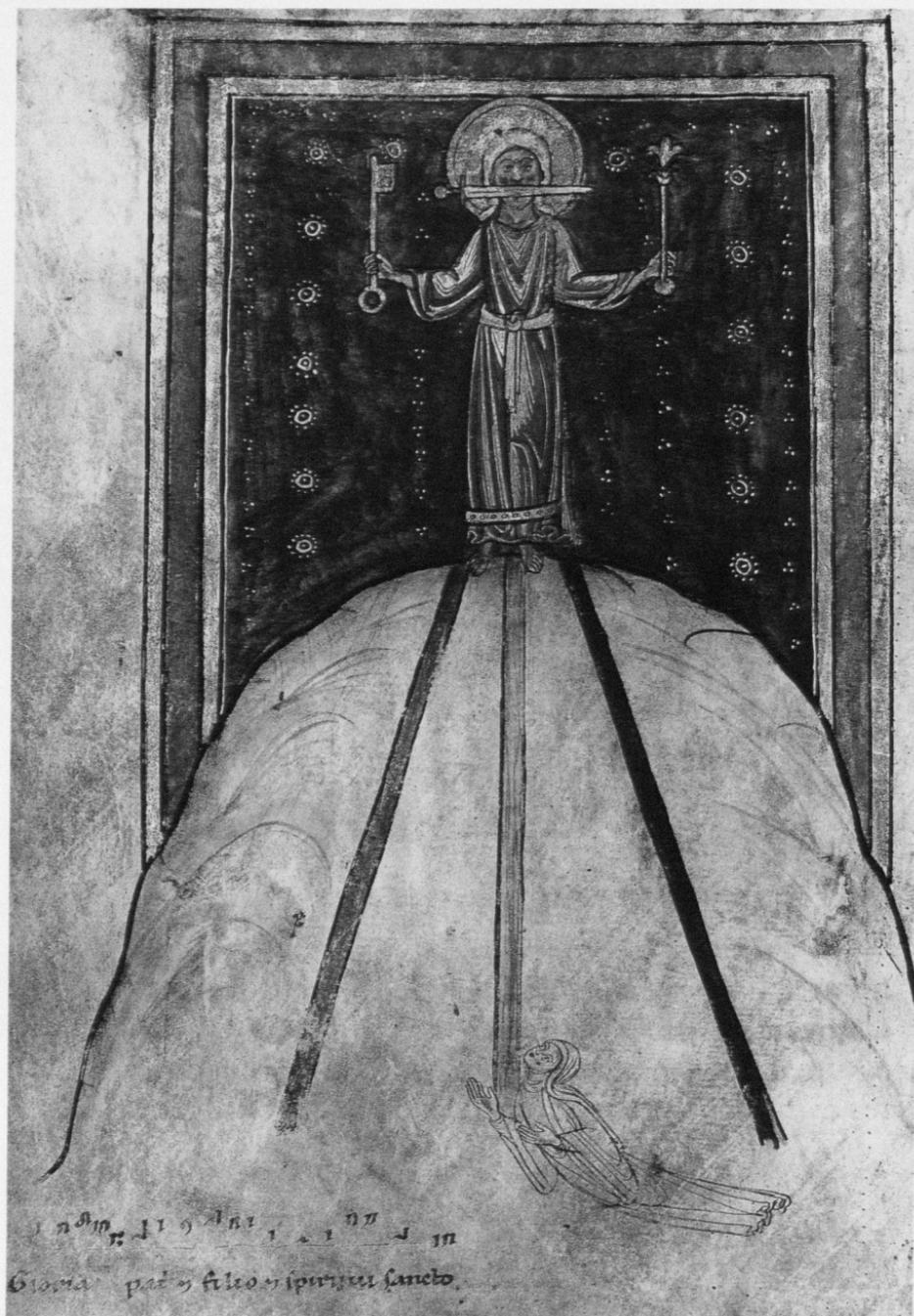


7. Die Seele und ihr Zelt

Liber Scivias, Visio I, 4; Kopie ehem.

Rupertsberger Kodex, fol. 22.

Abtei St. Hildegard, Eibingen.



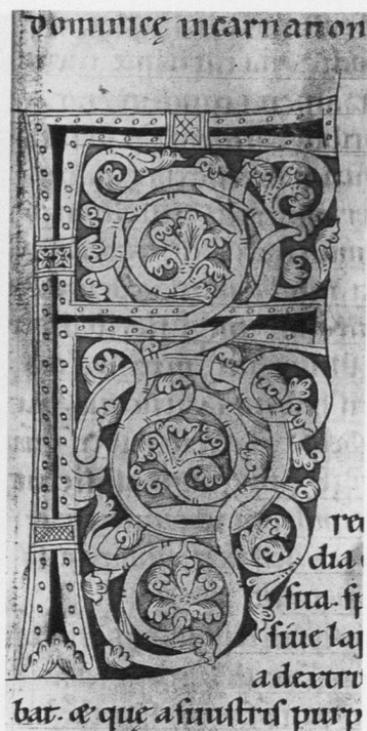
9. Die Vision der hl. Elisabeth von Schönau
Visiones Elisabethae Schonaugensis.
Hessische Landesbibliothek Wiesbaden,
Cod. 3, fol. 83v.
Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln.



8. Initiale U mit der hl. Ursula
und einer Gefährtin

Visiones Elisabethae Schonaugensis.
Hessische Landesbibliothek Wiesbaden,
Cod. 3, fol. 117.

Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln.



10. Initiale F

Visiones Elisabethae Schonaugensis.
Hessische Landesbibliothek Wiesbaden,
Cod. 3, fol. 84.

Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln.

18. Initiale E

Haimo Autissiodorensis: Commentarius in
apocalypsin.

Württ. Landesbibliothek Stuttgart,
Cod. theol. et phil. 2° 217, fol. 120v.

Foto: Bildarchiv Foto Marburg.



11. Verkündigung und Geburt Christi

Sakramentar aus Maria Laach.

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs. 891, fol. 7v.



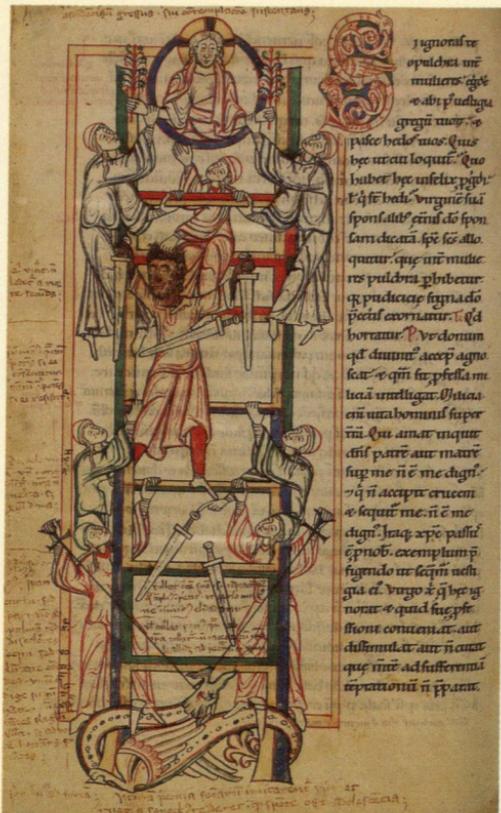
12. Maiestas und Geißelung

Sakramentar aus Maria Laach.

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs. 891, fol. 8.



14. Der Turm der Kirche
 »Liber Scivias, Visio III, 9; Kopie ehem.
 Rupertsberger Kodex, fol. 192.
 Abtei St. Hildegard, Eibingen.



13. Tugendleiter

'Speculum Virginum.

Historisches Archiv der Stadt Köln,
W 276a, fol. 78v.

Foto: Renate J. Deckers-Matzko,
Heidelberg.

15. Apostel Petrus und Johannes Evangelistar.

Historisches Archiv der Stadt Köln,
W 244, fol. 13.

Foto: Renate J. Deckers-Matzko,
Heidelberg.



16. Die wahre Dreiheit
in der wahren Einheit

„Liber Scivias“, Visio II, 2; Kopie ehem.

Rupertsberger Kodex, fol. 47.

Abtei St. Hildegard, Eibingen.



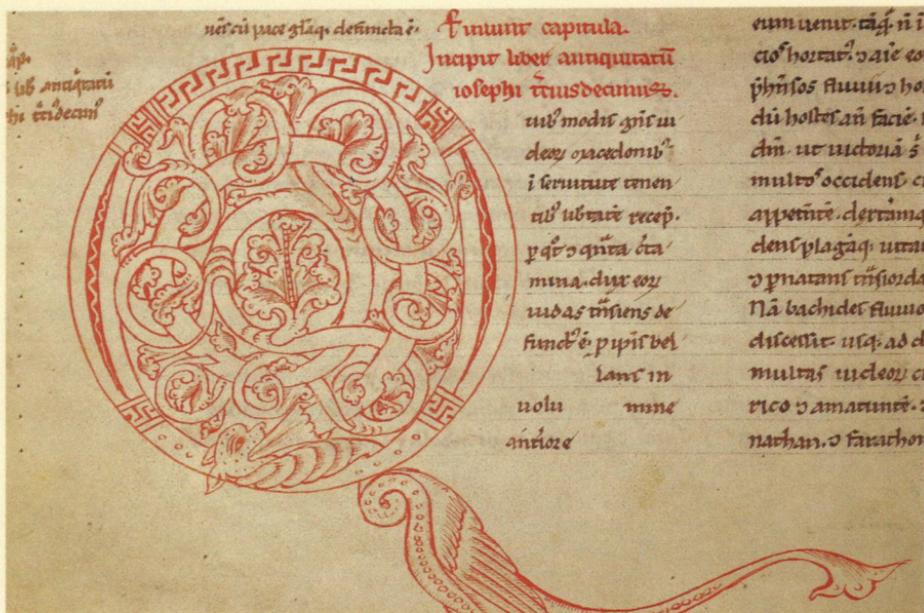
17. Hl. Pantaleon

Evangeliar aus St. Pantaleon.

Historisches Archiv der Stadt Köln,

W 312a, fol. 10v.

Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.



19. Initiale Q mit Drachen

Flavius Iosephus: »Antiquitates Judaicae
und »Bellum Judaicum.

Historisches Archiv der Stadt Köln,
W 276, fol. 109v.

Foto: Renate J. Deckers-Matzko,
Heidelberg.



20. Hl. Gereon

2. Siegel von St. Gereon (um 1180).
Historisches Archiv der Stadt Köln,
St. Gereon U3/107.

Foto: Renate J. Deckers-Matzko,
Heidelberg.

des 12. Jahrhunderts überliefert.⁷⁶ An der unvollendeten Darstellung der letzten Miniatur (Abb. 2) war deutlich geworden, wie in den anderen Bildern die merkwürdige Diskrepanz zwischen dem byzantinisierenden Muster der Faltenbildung und der Auffassung von Körper und Gewand damit zusammenhängen muß, daß diese Faltenformeln gleichsam als Muster auf die Gewänder aufgesetzt wurden. Einen ähnlich musterhaften Gebrauch solcher Byzantinismen kennt beispielsweise auch die Buchmalerei aus dem Skriptorium von Helmarshausen in den 80er Jahren.⁷⁷ Viele Elemente, wie beispielsweise die um die Füße der Gotteskräfte mäandernden Gewänder (Abb. 6), die geschlossene Körper-Gewand-Bildung vor allem von Sitzfiguren, aber auch die räumliche Gestaltung der Rankeninitialen sprechen dafür, daß wir hier jenen Stil vor uns haben, der kurz vor der Umbruchzeit um 1190 anzusetzen ist.⁷⁸

Vom Stilistischen her müssen wir infolgedessen eine Entstehungszeit dieser Handschrift bald nach dem Tode Hildegards im Jahre 1179 in Erwägung ziehen. Ergänzende Hinweise liefern uns einige kulturgeschichtliche Details. So könnten auf die vorgeschlagene Datierung auch die Rüstungen hindeuten, wenngleich sie – genau wie andere Motive in den Bildern – nur vage Anhaltspunkte liefern. Das lange Panzerhemd etwa der Victoria (Abb. 6) ist zwar, insbesondere mit einem darunter hervorlugenden Hemd (Abb. 14), eine Rüstung, die in der gesamten zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts getragen wurde. In die Zeit um 1170–1200 weisen dagegen die spitzen Helmformen.⁷⁹ Das jüngste Element allerdings scheint der Schild zu sein, der nicht mehr dem mandelförmigen normannischen Typus entspricht. Am nächsten verwandt scheinen Schildformen, die in einer Reihe von Kölner Siegeln vorkommen, so etwa im Siegel des Kanonikerstiftes St. Gereon (Abb. 20).⁸⁰

Geschaffen wurden die Miniaturen somit zweifellos von einem Atelier, das von der mittelhheinischen, vielleicht Andernacher Tradition geprägt ist. Vom Zeitstil her übernimmt es jedoch Anregungen der kölnischen Buchmalerei. Soweit die Arbeitsabläufe heute noch zu rekonstruieren sind, muß es sich um Kräfte handeln, die zweifellos nicht nur diese Handschrift allein hergestellt haben, denn sie verfügen über ein ausgefeiltes Organisationssystem und eine breite Kennerschaft. Mit ihren Ausstattungskonzepten nehmen sie Bezug auf verschiedene andere Gattungen, wodurch sie zu neuen Bildkonzepten gelangen. Ob die Betonung des Traditionellen damit zusammenhängt, daß hier ältere Künstler tätig waren – dafür sprechen so altertümliche Zitate wie die Zwiefaltener Initialen – oder daß dem Werk noch eine besondere Altehrwürdigkeit verliehen werden sollte, läßt sich anhand einer rein formalen Untersuchung nur vermuten. Immerhin würde ja für eine Entstehung der Handschrift kurz nach dem Tode Hildegards auch die Annahme sprechen, daß

gerade zu diesem Zeitpunkt Interesse bestanden haben könnte, eine Bilderhandschrift als Äquivalent des Textes zu gestalten und dabei die Bilder als die noch von Hildegard bestätigte Veranschaulichung ihrer Visionen erscheinen zu lassen.

¹ Ehem. Wiesbaden, HLB: Hs. 1.

² Für die Möglichkeit, das Manuskript einzusehen, sei der Abtei sehr gedankt. Schwester Philippa Rath und Schwester Scholastica Steinle, die mein Interesse an der Handschrift geweckt und mich bei meiner Arbeit tatkräftig unterstützt haben, sei hier mein innigster Dank ausgesprochen. Ebenso zu danken habe ich meiner Mitarbeiterin, Frau Dr. Helga Kaiser-Minn, für ihre Unterstützung eines Hildegard-Seminars und besonders Herrn Christoph Winterer M.A., der mir bei der Materialbeschaffung und mit Gesprächen zur Seite gestanden hat.

³ *Hildegard von Bingen, Scivias. Die Miniaturen vom Rupertsberg*, hrsg. von Hildegard Schönfeld, unter Mitarbeit von Wolfgang Podehl, Bingen/Rh. 1979. Der Ausgabe liegen 1925 durch die Nassauische Landesbibliothek Wiesbaden angefertigte Photoplaten zugrunde. Eine weitere Photokopie wurde in den dreißiger Jahren von der Abtei Maria Laach erstellt, wie Maura Böckeler OSB im Anhang der von ihr bearbeiteten ›Scivias‹-Ausgabe vermerkt (WW, Böckeler, 410).

⁴ Keiko Suzuki, *Zum Strukturproblem in den Visionsdarstellungen der Rupertsberger ›Scivias‹-Handschrift*, in: Sacris Erudiri. Jaarboek voor Godsdienstwetenschappen 35 (1995), 221–291, bes. 223.

⁵ Dieser Beitrag beschränkt sich auf die formalen Probleme der Miniaturen, zu deren Inhalten eine größere Studie geplant ist.

⁶ Zusammenstellung siehe *Echtheit*, 42.

⁷ Heidelberg, UB.: Cod. Salem X, 16; Renate Kroos, *Visionen der Hildegard von Bingen (Scivias)*, in: Reiner Hausserr (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, Stuttgart 1977, 4 Bde., bes. I, Nr.732, 553f; siehe auch *Cimelia Heidelbergensis*, hrsg. von Wilfried Werner, Wiesbaden 1975, 53–57.

⁸ Albert Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein i.T. 1953, 79, nimmt an, der Band sei im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts »wahrscheinlich noch unter Anleitung der Verfasserin (gest. 1178 sic.) auf dem Rupertsberg geschrieben und ausgemalt.«

⁹ Louis Baillet OSB, *Les miniatures du ›Scivias‹ de Sainte Hildegarde conservé à la bibliothèque de Wiesbaden*, in: *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 19 (1911), 49–149 und Taf. IV–XI, bes. 143.

¹⁰ *Echtheit*, 44 und 58.

¹¹ Zu der Korrektur fol. 130v siehe Baillet, *Les miniatures ...*, (s. Anm. 9), 132, Anm. 1; Suzuki, *Zum Strukturproblem ...*, (s. Anm. 4), 229, Anm. 21, bemerkt dazu richtig, daß die eine rasierte Zeile am Ende der ersten Spalte auf dieser Seite – im Gegensatz zu den Behauptungen von Baillet – keineswegs vom Schreiber C, der mit der zweiten Spalte fortfährt, nachgetragen wird. Es scheint also hier nur Zeile 49 von III, 2, 1 zu fehlen (Sc, CC,

349), was lediglich belegt, daß die Schrift vor der Miniatur angelegt worden sein muß, da diese sonst nicht genügend Platz gehabt hätte.

¹² Fol. 203v und fol. 229. Daß hier die Rubrizierung nach der Miniatur erfolgt ist, belegt zwar deren spätere Entstehung, liefert aber noch keinen Hinweis auf den Ablauf.

¹³ *Echtheit*, 44.

¹⁴ Ebd. 28; vgl. auch Taf. V. Ob die von ihrer Intention her doch unterschiedlichen Texte bei generell sehr verwandten Schriften überhaupt so weitgehende Schlüsse erlauben, müßte einem weiteren paläographischen Urteil unterstellt werden.

¹⁵ Ebd. 58.

¹⁶ Sc, CC, protestificatio, Z. 24.

¹⁷ Sc, CC, protestificatio, Z. 26; dazu s. Einleitung, ebd., XIX.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ *Echtheit*, 30 und 41.

²⁰ Fol. 130v, 192, 203v, 225, 229.

²¹ Suzuki, *Zum Strukturproblem...*

(s. Anm. 4), 230.

²² Hiltgart L. Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien in Handschriften aus dem Kreise der Hiltgart von Bingen*, Diss. phil., Frankfurt a.M. 1929/Stuttgart 1933, 145, denkt an eine »Entstehung der Bilder auf dem Rupertsberg unter den Augen der Hiltgart selbst ...«

²³ Josef Schomer, *Die Illustrationen zu den Visionen der hl. Hildegard als künstlerische Neuschöpfung*, Diss. theol., Bonn 1937, 59.

²⁴ Karl Clausberg, *Mittelalterliche Weltanschauung im Bild, z.B. die Visionen der Hildegard von Bingen, oder: Mikrokosmos – Makrokosmos ›reconsidered‹ und auf den neuesten (Ver-)Stand gebracht*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hrsg. von

dems. u. a., Gießen 1981 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, 11), 237–258, bes. 240.

²⁵ Sc, CC, XXXV.

²⁶ Christel Meier, *Zum Verhältnis von Text und Illustration im überlieferten Werk Hildegards von Bingen*, in: FS, 160.

²⁷ Suzuki, *Zum Strukturproblem...*

(s. Anm. 4), 238.

²⁸ Ebd., 239.

²⁹ Christel Meier, in: *Verf. Lex²*, Sp. 1258.

³⁰ Pierre de Puniet, in einem Einschub in Baillet, *Les miniatures ...* (siehe Anm. 9), 133–139, bes. 137f.

³¹ Trier, SB.: Hs. 1375; Abb. s. Anton Chroust, *Monumenta Palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters*. 1. Abt., 2. Ser., 6. Lfg., Wien 1911, Taf. 1b.

³² Trier, Priesterseminar: Hs. 98; Abb. s. ebd., 1. Abt., 2. Ser., 5. Lfg., Wien 1910, Taf. 9a.

³³ Trier, SB.: Hs. 1387; Abb. s. ebd., 1. Abt., 2. Ser., 6. Lfg., Wien 1911, Taf. 1a.

³⁴ Dazu Baillet, *Les miniatures ...* (siehe Anm. 9), 139 und 146.

³⁵ Ebd., 139–143.

³⁶ Sc, CC, XXXVI.

³⁷ Suzuki, *Zum Strukturproblem...*

(s. Anm. 4), 233.

³⁸ Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien ...* (s. Anm. 22), 145.

³⁹ Ep, 66A, Epistola XXXVIII, Z. 59.

⁴⁰ ›Scribere‹ im Sinne von schreiben, zeichnen und entwerfen; s. auch Hartmut Hoffmann, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich* (MGH 30, 1), Stuttgart 1986, 64ff; allerdings äußert Hoffmann dennoch eher Zweifel an der Identität von Schreibern und Malern.

- ⁴¹ Rita Otto, *Zu einigen Miniaturen einer Sciviashandschrift des 12. Jahrhunderts*, in: *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 67/68 (1972/73), 128–137, bes. 128.
- ⁴² Suzuki, *Zum Strukturproblem...* (s. Anm. 4), 232.
- ⁴³ Christopher de Hamel, *Scribes and Illuminators*, London 1992, 48ff; Aliza Cohen-Mushlin, *The Making of a Manuscript. The Worms Bible of 1148* (Wolfenbütteler Forschungen, 25), Wiesbaden 1983, 166ff.
- ⁴⁴ Im Faksimile ist die Buchstabenkontur unter der Abschlußkontur des Bildrahmens gezeichnet. Die Kontur des Buchstabens entspricht obendrein mit ihrer unsicheren, breiten Feder den groben Umrissen im Bild, und zwar sowohl der Medaillons als auch des Rahmens, während die interne Zeichnung der Figuren einen versierteren und ruhigeren Eindruck macht.
- ⁴⁵ Da in allen Miniaturen die ersten Farbschichten ausgeführt wurden, war diese Erstkonzeption wohl auch für Keller nicht mehr zu sehen. Zum Arbeitsablauf s. Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven/London 1992, 45.
- ⁴⁶ Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien ...* (s. Anm. 22), 128f.
- ⁴⁷ Baillet nimmt insgesamt 7 Hände an; dazu ders., *Les miniatures ...* (s. Anm. 9), 122ff.
- ⁴⁸ Dazu siehe auch Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien ...* (s. Anm. 22), 128; allerdings scheint nach dem heutigen Befund diese Markierung bereits nach dem ersten Farbauftrag zu erfolgen. Unter diesem wären selbstverständlich noch weitere Angaben zu finden, die aber nicht mehr durchscheinen.
- ⁴⁹ Dazu Joseph Braun S.J., *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg i.Br. 1907, 211.
- ⁵⁰ Die Bilder des Originals bestätigen die verschiedenen Schritte, nicht aber deren Reihenfolge.
- ⁵¹ Cohen-Mushlin, *The Making ...* (s. Anm. 43), 181ff.
- ⁵² Alexander, *Medieval Illuminators ...* (s. Anm. 45), 97.
- ⁵³ Dazu Ekkehard Krüger, *Die Schreib- und Malwerkstatt der Abtei Helmarshausen bis in die Zeit Heinrichs des Löwen*, Diss. phil., Marburg, Darmstadt/Marburg 1972.
- ⁵⁴ Fol. 14, 38, 47, 66, 192 – hier als Querformat –, 225.
- ⁵⁵ Fol. 22, hier gar die Kombination einer durchgehenden Spalte in der linken Kolumne und fünf Register in der rechten Spalte; fol. 25 drei Register, die beiden oberen zweispaltig; fol. 51 vierspaltig in zwei Registern; fol. 214v zwei Register; das obere zweispaltig, das untere über beide Spalten greifend.
- ⁵⁶ Dazu etwa München, BSB.: Clm 14159; Abb. s. Ausstellungskatalog *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, Nr. 38.
- ⁵⁷ Stuttgart, WLB: cod. hist. 2° 415; dazu s. Sigrid von Borries-Schulten, *Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Teil 1, Provenienz Zwiefalten* (Katalog der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2), Stuttgart 1987, Kat. Nr. 64.
- ⁵⁸ Fol. 2, 4, 60, 86v, 116, 123, 145v, 203v, 225v.
- ⁵⁹ Fol. 86v, 116, 123, 203v, 225v.
- ⁶⁰ Vgl. Admonter Riesenbibel, Wien, ÖNB.: Cod. sn. 2701, fol. 68v/69; Abb. s. Walter Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, Abb. 120f.

⁶¹ Fol. 24v, 25: Das einspaltige, kleine Bild steht neben dem dreiregistrigen ganzseitigen; fol. 115v, 116: Dem einspaltigen Bild, das im unteren Drittel von der rechten Kolumne übergreifend zum zweisepaltigen wird, steht das einspaltige zweiregistrige gegenüber; fol. 122v, 123: Das einspaltige Bild, das die untere Hälfte der rechten Spalte einnimmt, wird durch das einspaltige, über die ganze Seite sich erstreckende in der linken Kolumne beantwortet; fol. 138v, 139: Das linke Bild greift am unteren Rand des Schriftspiegels über beide Spalten, wogegen das rechte Bild die nämliche Stelle am oberen Rand einnimmt; fol. 145v, 146: Dem linken ganzseitigen Bild in der rechten Kolumne antwortet auf der rechten Seite ein Querformat, das beide Spalten am oberen Rand des Schriftspiegels einnimmt.

⁶² Vor allem die Querformate, die über beide Kolumnen greifen, ragen in die Blattränder hinein, z. B. fol. 139, 146. Ganz ungewöhnlich ist fol. 153, eine eigentlich einspaltige Darstellung unter dem Schriftblock, wofür beide Spalten im unteren Teil freigelassen wurden; das Bild greift über den Rahmen und über das Interkolumnium in die linke Spalte hinein.

⁶³ Dabei wird sogar die Leserichtung mißachtet; dazu fol. 178 und 229. Stark wechselnde Formate kennen wiederum insbesondere die Riesenbibeln, so etwa die Bibel von Michaelbeuern; Abb. s. Cahn, *Die Bibel ...* (s. Anm. 60), Abb. 114ff.

⁶⁴ Suzuki, *Zum Strukturproblem...* (s. Anm. 4), 284ff.

⁶⁵ Zu den Initialen s. Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien ...* (s. Anm. 22), 131–136 und 136–144 zu den allgemeinen Vergleichen.

⁶⁶ Wiesbaden, HLB.: Cod. 3 (verschollen);

dazu s. Joachim M. Plotzek, *Zur rheinischen Buchmalerei im 12. Jahrhundert*, in: Ausstellungskatalog *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, II, Köln 1973, 305–332, bes. 330. Plotzek vermutet in dieser Handschrift den Ausgangspunkt für den Rupertsberger Kodex; dagegen sieht Keller, *Mittelrheinische Buchmalereien ...* (s. Anm. 22), 143, nur eine allgemeine Vergleichbarkeit.

⁶⁷ Darmstadt, HLB.: Hs 891; dazu Kroos: Kat. Nr. 749, in: *Die Zeit der Staufer* (s. Anm. 7), I, 577f; – s. auch Leo Eizenhöfer/Hermann Knaus, *Die liturgischen Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt* (Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, 2), Wiesbaden 1968, Nr. 2, 38–43. – Die Handschrift war für Maria Laach bestimmt, ihre Beziehungen zu dem in Andernach hergestellten ›Speculum virginum‹ (Köln, HASTK.: W 276a; dazu weiter unten) lassen eher ein dortiges Skriptorium vermuten; Kroos, ebd., 578, weist darauf hin, daß vorläufig der Entstehungsort ungewiß bleibe.

⁶⁸ Albert Boeckler, *Beiträge zur romanischen Kölner Buchmalerei*, in: *Mittelalterliche Handschriften. Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen*. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering, Leipzig 1926, 15–28, bes. 20; s. auch Plotzek, *Zur rheinischen Buchmalerei ...* (s. Anm. 66), 329.

⁶⁹ München, BSB.: Clm 935; dazu Elisabeth Klemm, *Das sogenannte Gebetbuch der Hildesgard von Bingen*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74 (1978), 29–78.

⁷⁰ Köln, HASTK.: W 276a; dazu Jutta Seyfarth, *Speculum virginum*, CC CM, 5,

60*–63*; s. auch Joachim Vennebusch: *Die theologischen Handschriften des Stadtarchivs Köln*, Teil 4, Köln/Wien 1986, 157f. Die Handschrift stammt wohl aus dem Augustinerinnenkloster St. Maria in Andernach; Seyfarth, ebd., 62*, betont die von Boeckler, *Beiträge ...*, (s. Anm. 68), 20 festgestellte Händidentität des Illustrators dieser Handschrift mit der ersten Hand des Darmstädter Sakramentars.

⁷¹ Sc, CC, 436, Z. 178.

⁷² Köln, HASTK.: W 244; Günter Gattermann (Hrsg.), *Handschriftencensus Rheinland*, II (Schriften der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, 18), Wiesbaden 1993, 1220; s. auch Plotzek, *Zur rheinischen Buchmalerei ...* (s. Anm. 66), 328.

⁷³ Köln, HASTK.: W 312a; s. Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae*, II, Köln 1985, E 76, 291.

⁷⁴ Stuttgart, WLB.: Cod. theol. et phil. 2° 217; dazu siehe v. Borries-Schulten, *Die romanischen Handschriften ...* (s. Anm. 57), Nr. 30, 54f. – Ebenfalls altertümlich ist die Initiale »P«, fol. 225v, deren flache Ranke mit den leicht gefiederten Blättern an Initialen aus der ersten Jahrhunderthälfte gemahnt, besonders aus Kölner oder Lütticher Arbeiten, so etwa Darmstadt, HLB.: Hs 330, fol. 105v; dazu *Bibelhandschriften*, beschr. v. Kurt H. Staub; *Ältere theologische*

Texte, beschr. v. Hermann Knaus (Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, 4), Wiesbaden 1979, Nr. 7, 30f, beschr. v. Kurt H. Staub.

⁷⁵ Köln, HASTK.: W 276; s. dazu Vennebusch, *Die theologischen Handschriften ...* (s. Anm. 70), 155f; zum Initialstil siehe Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae*, II, Köln 1985, 312.

⁷⁶ Das Trierer »Speculum virginum« setzt eher die kölnisch-maasländische Variante des Maria Laacher Sakramentars fort; dazu Trier, Bistumsarchiv: Ms. 132; Bonn, RhLM.: Inv. Nr. 15326–28 und Hannover, Kestnermuseum: Inv. Nr. 3984; s. dazu Seyfarth, *Speculum virginum ...* (s. Anm. 70), 71*–75*; Abb. in: *Die Zeit der Staufer* (s. Anm. 7), II, Abb. 187–189.

⁷⁷ Dazu etwa Ausstellungskatalog *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, I, München 1995, G 79, 580.

⁷⁸ Eine der frühesten Veränderungen zeigt sich in einem Evangeliar aus dem Trierer Domschatz: Hs. 142; dazu ebd., I, G 78, 577f.

⁷⁹ Ortwin Gamber, *Die Bewaffnung der Stauferzeit*, in: *Die Zeit der Staufer* (s. Anm. 7), III, 113–118, bes. 115.

⁸⁰ Köln, HASTK.: St. Gereon U3/107; s. Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae*, II, D 46 um 1180 (vor 1220), 49.