

Christine Jakobi-Mirwald

INITIALE, RANDDEKOR, MINIATUR: DIE AUSSTATTUNGSORTE
IN DER GOTISCHEN BUCHKUNST

EINLEITUNG – GEÄNDERTE AUFGABEN

Die Geschichte des Buches ist voller Zufälle und Merkwürdigkeiten, die sich erst bei genauerer Rückschau erschließen. Dass wir heute blättern und nicht spulen, ist unter anderem einem antiken Handelsmonopol geschuldet. Der spätantike und vor allem christliche Wunsch nach mehr Übersichtlichkeit im Text hatte, über die Entwicklung von Initialen und Zierschriften, letztendlich unsere Groß- und Kleinschreibung zur Folge, deren Gesetzmäßigkeiten gelegentlich an Übersichtlichkeit zu wünschen übrig lassen. Wir haben heute einen Beschreibstoff in früher unvorstellbaren Massen zur Verfügung, der den Namen eines exklusiven, heiklen antiken Materials trägt, mit dem Papyrus aber genetisch nichts zu tun hat. Unsere Bücher- und genormten DIN-Formate sind rechteckig, weil Schafe und Kühe, bzw. deren Häute, rechteckig sind. Unsere heutigen Bücher ähneln in ihrer Ausstattung auf den ersten Blick eher antiken als mittelalterlichen Vorgängern; so typisch mittelalterliche Erscheinungen wie Initialen und Bordüre sind in der Zwischenzeit gekommen und gegangen. Und für die Benennung dessen, in dem man seit bald zwei Jahrtausenden blättern kann, waren nicht diese Blätter namensgebend, sondern, zumindest im Lateinischen (codex) und Germanischen (Buch, book), die Holzdeckel.

Dieser Blick ins Kuriositätenkabinett der Buchgeschichte wird im folgenden Aufsatz auf die Ausstattungselemente im gotischen Buch gelenkt, denn auch dort gibt es noch Merkwürdigkeiten genug. Zuerst soll allerdings eine in der Kunstgeschichte immer wieder diskutierte Frage – „wann ist Gotik“ – noch einmal unter die Lupe genommen werden. Bei der Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Buch kommen vier große herstellungsgeschichtliche Einschnitte zu Hilfe, die primär völlig stilunabhängig sind, die sich aber nicht unerheblich auf die Erscheinungsform des Buches ausgewirkt haben. Einen davon erleben wir gerade mit. Zwar ist der derzeit stattfindende vierte Umbruch – Stichwort „Buch und digitale Medien“ – selbstverständlich ohne Relevanz für die Erscheinung des mittelalterlichen Buches. Aber erstens ist das meiste von dem, was auch ein modernes Buch ausmacht, antikes und mittelalterliches Erbe. Und zweitens lässt eine derartige Schwebesituation interessante Rückblicke auf die älteren Umbrüche zu: Sie zieht sich über einen längeren Zeitraum hin, sie wird kontrovers diskutiert, und sie ist von den Zeitgenossen in ihren Auswirkungen nur schwer einzuschätzen. Bekanntlich hat sich

in den letzten Jahrzehnten durch die elektronische Datenverarbeitung zwar die Herstellungsweise von Büchern verändert, aber das hat deren Aussehen und Ausstattung bislang weniger betroffen – auch wenn die scheinbar leichte Anwendbarkeit der Textverarbeitungsprogramme eine neue Beliebtheit zur Folge hat, die nicht immer begrüßenswerte Ergebnisse zeitigt. Dennoch leisten derzeit die Druckmedien – Buch wie Zeitung – dem Zeitgeist erbitterten Widerstand: ob und wie das elektronische Buch und seine idiosynkratischen Darreichungsformen die traditionelle Buchform modifizieren oder gar verdrängen werden, ist offen. Derzeit verläuft jedenfalls der Einfluss noch in die andere Richtung.

Dieser vierte Wendepunkt in der Geschichte der Buchherstellung ist also möglicherweise derjenige mit den geringsten Folgen für die Erscheinungsform des Buches, seine Auswirkungen betreffen demnach vor allem die Überlieferung (Datensicherung durch Digitalisierung?) und, dies wohl in erster Linie, die Lesegewohnheiten. Die anderen drei haben in unterschiedlichen Anteilen Folgen für Form und Ausstattung, Rezeption, Überlieferung und Verbreitung des Buches gezeitigt, interessanterweise stets mit einem „Katalysator-Element“ von primär kommerzieller Bedeutung. Da diese Einschnitte in die Nähe historischer Epochengrenzen fallen und ganz maßgebliche Auswirkungen auf die Aufgabenstellung der kunsthistorisch relevanten Ausstattung hatten, seien sie hier kurz umrissen.

In umgekehrt chronologischer Folge ist der dritte große Einschnitt in der Buchproduktion, nämlich die Einführung und Durchsetzung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert, einer der Faktoren, die das Ende des Mittelalters markieren (vgl. den Beitrag von Hanno Wijsman in diesem Band).¹ Die mechanischen Reproduktionsmethoden hatten, zusammen mit der Durchsetzung des schneller und billiger herstellbaren Beschreibstoffes Papier (vgl. dazu den Beitrag von Alois Haidinger in diesem Band), einen sprunghaften Anstieg der Buchproduktion zur Folge, ermöglichten auch in bisher nicht dagewesenem Maße die Vervielfältigung von Bildern, und erreichten damit um ein Vielfaches größere Adressatenkreise als zuvor.

Ähnliches gilt für den in unserem Zusammenhang interessanten zweiten großen Einschnitt, der in die Zeit um 1200 fällt, nämlich die Kommerzialisierung der Buchproduktion im Zeitalter der Universitäten, die ebenfalls eine Ausweitung des Benutzerkreises und andere Aufgabenstellungen an die Ausstattung nach sich zog. Dazu gleich mehr.

Zuvor sei noch auf den ersten Einschnitt verwiesen, den Übergang von der Buchrolle zum Codex in der Zeit zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert, also in der Spätantike.² Die Ablösung der Buchrolle durch das Blätter-Buch zog sich von allen vier Einschnitten am längsten hin und hatte die weitestreichenden Folgen. Eine entscheidende Rolle spielte die Abkehr des jungen Christentums von der jüdischen bzw. heidnischen Buchrolle und seine Hinwendung zu den benutzungstechnischen Vorzügen des Codex. Hinzu kam die Einführung des Pergaments, das überall herstellbar war und nicht, wie der ägyptische Papy-

rus, einem Handelsmonopol unterlag – billiger war es freilich nicht.³ Zu den Vorteilen des Codex gehört noch sein gegenüber dem einseitig beschrifteten Rotulus verdoppeltes Fassungsvermögen, der geringere Platzbedarf, die mechanisch geringere Anfälligkeit und ohne Zweifel sein größerer Widerstand gegen Feuer. Der Wechsel von Rolle zu Codex hatte also neben geänderten Lesegewohnheiten, einem neugewonnenen Raum für Buchausstattung und einem geänderten Schrifflayout auch einen maßgeblichen Einfluss auf die Überlieferungsgeschichte; er gehört mit zu den bestimmenden Faktoren in der Übergangszeit von der Antike zum Mittelalter.

Kurz zusammengefasst: Am Ende der Antike veränderte sich die Form des Buches, unterstützt durch ein monopolunabhängiges Medium, und das neue Blätter-Buch setzte ideologische und überlieferungsgeschichtliche Akzente. Zu Beginn jener Epoche, die in der Kunstgeschichte „Gotik“ heißt, verweltlichte und kommerzialisierte sich die Herstellung des Buches, und an deren Ende konnten Bücher mechanisch auf das wesentlich billigere Papier gedruckt werden und erreichten jetzt nicht nur in ihrem Aussehen, sondern auch in ihren Benutzerkreisen annähernd das uns heute bekannte Bild. Wie sich dieses im digitalen Zeitalter ändern wird, wissen wir noch nicht. Wahrscheinlich erweist sich am Ende das jahrhundertalte materielle Buch doch als der sicherere Überlieferungsträger als das Digitalisat.

Dieser Aufsatz befasst sich mit den geänderten Aufgaben in der gotischen Buchmalerei, mit den Ausstattungsorten und ihrer Funktion. Und da in diesem Zusammenhang der um 1200 stattfindende Umbruch durch die Kommerzialisierung der Buchproduktion eine ganz entscheidende Rolle spielt, nehmen wir ihn etwas genauer unter die Lupe. Neue Benutzerkreise verlangen nach anderen Buchtypen, in denen alte Ausstattungselemente übernommen, verändert oder aufgegeben werden. Die Kommerzialisierung der Buchproduktion steht vor dem Hintergrund einer neuen Verweltlichung der Bildung. Die ersten Universitätsgründungen fallen zwar noch ins 11. Jahrhundert (1057 die reine Medizinhochschule Salerno, 1088 Bologna), aber ab der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts findet ein europaweiter Aufbruch statt (ab 1150–70 Paris, 1167 Oxford, 1209 Cambridge, 1218 Salamanca, 1220 Montpellier, 1222 Padua). Fortan wurde es nötig, einen wesentlich größeren Kreis von Benutzern mit Büchern zu versorgen, und zwar auch mit anderen Büchern als bisher.⁴

Man kann sich diese Verschiebung und Ausweitung am Beispiel der Bibel und der biblischen Bücher vor Augen führen.⁵ Bis ins 12. Jahrhundert lag der Wirkungskreis der Bibel ausschließlich im kirchlich-monastischen Bereich. Liturgisch bedeutsam waren Lesungstexte aus Altem und Neuem Testament, die bereits früh in ihrer Abfolge feststanden und eigene liturgische Buchtypen hervorbrachten, mit dem Evangeliar an oberster Stelle der Rangfolge und entsprechend hoher Ausstattungsrelevanz. Aus der ganzen Bibel wurde im Kloster während der Essenszeiten vorgelesen, und im 12. Jahrhundert, einer Blütezeit der monastischen Reform, wurden besonders viele großformatige Bibelbücher für diesen Zweck produziert. Lediglich der Psalter gelangte gelegentlich

auch in die Hände von Laien. Zum Gebrauch der Liturgie entwickelte sich ein Buchtyp, der alle Lesungstexte enthielt und die alten biblischen wie anderen Buchtypen ersetzte: das Missale (für das monastische Stundengebet entsprechend das Brevier). Evangeliare, Lektionare u. a. waren damit zumindest theoretisch überflüssig geworden – eine Entwicklung, die bezeichnenderweise in der „Gotik“ zum Abschluss gelangt.

Die Bibel selbst gewann ab dem Ende des 12. Jahrhunderts als Studientext an Bedeutung, was zwei neue Buchtypen zur Folge hatte. Einerseits entstand die glossierte Bibel, ein Buch, das den Bibeltext mit patristischen und anderen Kommentaren verband und in die *Glossa ordinaria* mündete: meist einzelne Bibelbücher mit hochkomplex eingerichteten Glossenapparaten.⁶ Ein anderes Ergebnis dieses neuen, gleichsam wissenschaftlichen Gebrauchs sind die Taschenbibeln, die sich von heutigen Dünndruckbibeln im Format kaum mehr unterscheiden.

Entsprechend den neuen Nutzerkreisen lag jetzt auch die Herstellung der Bücher nicht mehr ausschließlich in der Hand geistlicher Institutionen, womit eine sich bereits länger anbahnende Entwicklung fortgesetzt wurde. Dem rapide ansteigenden Bedarf antworteten verschiedene Rationalisierungssysteme.⁷ Das bekannteste ist das der *Pecia*; kurz gesagt, der lagenweise erfolgenden Vermietung von Vorlagehandschriften zur Abschrift, sei es durch professionelle Lohnschreiber oder die Studierenden bzw. Gelehrten selbst.⁸ In welchem Maße diese Bücher dann noch Illustration erfuhren, war Frage der Solvenz des Einzelnen.

Spezialisierte, kommerziell arbeitende Hersteller gab es auch schon in den vorigen Jahrhunderten. Gelegentlich tauchen Namen auf, wobei man beim Fehlen genauerer Angaben stets auf der Hut sein muss, um zwischen Stifter, Schreiber oder gar Maler eines Buches zu unterscheiden.⁹ Doch während die Quellenlage im Frühmittelalter wenige Rückschlüsse zulässt, werden eindeutig weltliche, das heißt kommerziell arbeitende Buchmaler im 12. Jahrhundert häufiger fassbar, in Selbstzeugnissen und selbstbewussten Malerbildern (zum Beispiel S. #, Abb. 35: Richard und Jeanne de Monbaston, er offenbar Schreiber, sie Malerin).¹⁰

Die geistlichen Einrichtungen produzieren selbstverständlich weiterhin für den eigenen Bedarf, ziehen jedoch zunehmend Laien heran, und die geänderte Darstellungsweise im weltlichen Buch nimmt Einfluss auf die weiterhin im monastischen Bereich hergestellten Werke.

Eine außerordentlich hübsche Geschichte über die Zusammenarbeit geistlicher und weltlicher Buchhersteller erzählt noch heute eine deutsche Bibel aus dem Nürnberger Katharinenkloster.¹¹ Die Dominikanerinnen entfalteten eine rege Schreibtätigkeit innerhalb der Klostermauern. Viele von ihnen sind namentlich fassbar, darunter die im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts wohl auch als Bibliotheksvorsteherin tätige Kunigund Niklasin, die als Schreiberin dieser Bände zeichnet. Für die Ausmalung wanderten dann die geschriebenen Lagen durch das kleine Türchen, das die Verbindung des abgeschiedenen

Klosters mit der Welt darstellte, und die Niklasin versah den Maler mit detaillierten Anweisungen: auf kleinen Zetteln, die sie unter den freigelassenen Stellen am Rand auf das Pergament nähte und dankenswerterweise hinterher nicht mehr entfernte. Ihre Anweisungen zeigen – außer einem merklichen fränkischen Zungen- oder vielmehr Federschlag – ein sehr geringes Vertrauen in die ikonografischen Kenntnisse des Laienmalers. Auf fol. 191v steht zum Beginn des 1. Chronikbuches *item do mol ein alten man mit ein part der ein czetel oder reymen in der hant hat*.

Neue Konsumentenschichten verlangen anders gestaltete und dann auch völlig neue Texte, und die neu zur Verfügung stehenden Ressourcen veränderten beispielsweise auch die Praktiken privater Frömmigkeit. So entstand das Stundenbuch,¹² ein Buchtyp, dessen zwiespältige Stellung zwischen textlich-inhaltlichem Gehalt und ausstatterischem Überbau in der modernen Faksimilierungspraxis bzw. dem Spannungsverhältnis von wissenschaftlichem Gewinn und bibliophilem Renommierstück ein eigenartiges Echo aussendet.

Ein Zuwachs also auf allen Ebenen: mehr Konsumenten, mehr Hersteller, mehr Buchtypen, mehr Aufgaben der Ausstattung, mehr Möglichkeiten, ein Buch auszustatten. Kein Wunder also, dass im Zusammenhang mit dem einzigen Faktor, der gegenüber den früheren Zeiten geringer wird – nämlich der seither vergangenen Zeit –, der Bestand der erhaltenen mittelalterlichen Bücher explosionsartig zunimmt. Es ist aber auch eine Tatsache, dass, von den genannten Stundenbüchern und anderen vereinzelt Prachtcodices abgesehen, der ausstatterische Aufwand insgesamt abnimmt. Der Anteil von Bilder- und Prachthandschriften am Gesamtbestand geht zurück, und auch die normalen Handschriften begnügen sich mit einfacher, lediglich rubrizierter oder gar keiner Ausstattung. Dieses geänderte Verhältnis ist sicher zudem eine Folge der Überlieferungssituation; da aus früheren Zeiten die Bücher mit dem höchsten Ausstattungsaufwand die besten Überlebenschancen hatten, ist für diese Zeiten ihr Anteil am Erhaltenen größer.

Ausstattung innerhalb von Büchern hat immer zusätzlich eine Funktion. In den prachtvollen Stundenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts steht die bloße Prunkentfaltung bzw. das Erfreuen des Auges im Vordergrund, und der gestaltete Rand hat einen hohen Anteil am Ganzen. Doch auch dort haben Miniaturen illustrative Funktion, eine Aufgabe, die in Roman- oder Chronikhandschriften an Bedeutung zunimmt und in medizinischen oder astronomischen Texten ergänzend zum Text tritt oder ihn in naturwissenschaftlichen Untersuchungen sogar ersetzen kann. Die dritte, anteilmäßig wichtigste Funktion jeder Form von Ausstattung in Büchern ist die Gliederung – beginnend bei den schlichtesten rubrizierten Buchstaben bis hin zur ganzen Bildseite am Anfang einer neuen Textstelle.

Interessant erscheint aus heutiger Sicht, dass diese drei Ausstattungsorte – Miniatur, Initiale und Randdekor – in umgekehrter Reihenfolge ihres chronologischen Auftretens wieder verschwinden. Das moderne Buch ist üblicherweise, wenn überhaupt, mit Illustrationen ausgestattet, die auch im

antiken Buch als erstes ihren Auftritt hatten. Erst mehrere Jahrhunderte später tauchten die Initialen auf, die man heute noch gelegentlich in der gepflegten Typografie antrifft – sieht man einmal von dem oben bereits erwähnten Umstand ab, dass unser gelegentlich etwas dornig reglementierter Gebrauch von Großbuchstaben davon eine direkte Folge ist. Und der Randdekor im engeren Sinne ist im wesentlichen Grunde eine Entwicklung der Gotik, welche er nicht wesentlich überlebt hat.

Für die folgenden Ausführungen wird eine vereinfachende, historisch abgeleitete Gleichsetzung dieser drei Aufgabenbereiche mit den drei Ausstattungsformen vorgenommen, um sie in chronologischer Reihenfolge ihres Auftretens genauer zu betrachten. Demnach eignet der Miniatur primär illustrierende Funktion, die Initiale erwächst aus ihrer Aufgabe, einen Text zu gliedern, und der Randdekor hat qua Bezeichnung die Funktion der Dekoration bzw. Verzierung – eine solche pointierte Darstellung soll freilich nicht implizieren, dass nicht an allen drei Ausstattungsorten auch alle drei Aufgaben anzutreffen sind. Im Folgenden geht es also weniger um inhaltliche, ikonografische und stilistische Fragen, sondern um die Aufgabenbereiche der Buchmaler und ihre medialen Eigenschaften.

1 DIE MINIATUR: ILLUSTRATION

Die Miniatur, genetisch die älteste Ausstattungsform der Buchmalerei, durchläuft in der Zeit ab dem 13. Jahrhundert mehrere grundlegende Veränderungen, die alle miteinander zusammenhängen. Zum einen erfährt sie mit dem Verlassen des bis dahin weitgehend sakralen Umfelds eine gewaltige thematische Ausweitung. Überspitzt gesagt: Es reicht nicht mehr, dass ein Miniatur einen Leben-Jesu-Zyklus oder Szenen aus Heiligenviten umsetzen kann, wenn er fortan Codices des Römischen Rechts, Romane oder gar Turnierbücher ausmalen soll. Für den Kunsthistoriker heißt das, dass er weitaus weniger als bisher mit überlieferten Zyklen oder tradierter Ikonografie wird rechnen können – die selbstverständlich auch zuvor nicht vorausgesetzt war, man denke nur an die im 12. Jahrhundert plötzlich in großem Umfang zu illustrierenden Handschriften des *Decretum Gratiani*: Musterfälle aus dem Kirchen- und Familienrecht waren damals schon neue bildnerische Aufgaben für die Maler.

Auf die geänderten Herstellerkreise wurde bereits eingegangen. Nun bleiben im Fall der frühen Höhepunkte der Buchmalerei, wie den karolingischen und ottonischen Handschriften aus höfischen oder monastischen Herstellungsstätten, Fragen nach den Malern mehr oder weniger Spekulation. Waren sie geistlichen oder weltlichen Stands, Ortsansässige oder Fremde, nur in der Buchmalerei oder ebenso in der Monumentalmalerei tätig, wo wurden sie geschult, wo gingen sie hin: Fragen, deren Beantwortung weder die Quellenlage noch die erhaltenen Vergleichsbeispiele zulassen. In einer Zeit, da Wand- und Tafelmalerie spärlich bis nicht vorhanden ist, greift auch die kunsthistorische

Methode der Stilkritik nicht, und selbst so profilierte Künstlerpersönlichkeiten wie der Maler des Sakramentars Abt Bertholds von Weingarten, das kurz nach 1200 entstand, tauchen gleichsam aus dem Nichts auf und verschwinden wieder.¹³

Etwa ab dem 12. Jahrhundert werden weltliche Maler in Text und Bild fassbar. Und ab dieser Zeit wird immer häufiger belegbar, dass die Hersteller von Buchmalerei auch außerhalb des Buches tätig waren. Das heißt nicht, dass das früher nicht der Fall war, es fehlen nur die Beweise. Sichereren Boden betreten wir ab dem 12. und vor allem ab dem 13. Jahrhundert: mehr Werke innerhalb und zunehmend außerhalb des Buches sind erhalten, und mit stetig wachsendem Anteil des weltlich-kommerziellen Bereichs und der verbesserten Quellenlage (Verträge, Korrespondenzen, Beschreibungen) wissen wir sehr viel mehr über die Maler.

Es gibt jedoch auch einen buchimmanenten Faktor, der eine zunehmende Verzahnung von Buchkunst und Monumentalmalerei belegt, und das ist der Rückgang der historisierten Initiale. In dem Maße, wo sich die naturbeobachtende Abbildung besonders von Architektur und Landschaft innerhalb der Malerei entwickelt, wird die historisierte Initiale als Bildträger ungeeignet und allmählich aufgegeben. Darauf wird im nächsten Kapitel mit einigen Beispielen eingegangen.

Waren also etwa ab dem 8. bis zum 12. Jahrhundert zuerst die Bilder in die Initialen hineingewandert und hatten dort in der Verzahnung von Bild und Anfangsbuchstaben ein Erfolgsmodell der Buchgliederung generiert, so lösen sie sich ab dem 13. Jahrhundert gleichsam wieder heraus, weil das Bild zunehmend Spielraum für naturbeobachtende räumliche Darstellungen beansprucht, den ihm die Restriktionen des Buchstabens nicht mehr bieten.

Dabei kann die Miniatur im Wesentlichen zwei mögliche Wege beschreiben. Zum einen verdrängt sie die Initiale als wichtigstes Gliederungsmerkmal im Text, der allenfalls durch sekundäre Initialen skandiert wird. Solche ganz- oder teilsseitigen Miniaturen haben wieder die gleiche Funktion wie in der Spätantike: Sie können einen Text entweder als auf den Text verteilter Zyklus oder auch als zusammenhängende Bildfolge illustrieren, aber eine der historisierten Initiale vergleichbare direkte Textgliederung umso schlechter leisten, je größer die Miniatur wird – es fehlt die materielle Verbindung von Textanfang und Bild, und ein ganzseitiges Bild kann bestenfalls in der Nähe des zu illustrierenden Textes stehen. Die strenge Gliederung wird aber in den neuen Texten gar nicht vermisst. Weltchroniken, Romanliteratur, auch wissenschaftliche Texte setzen auf den klassischen Miniaturenzyklus, der den Vorteil hat, dass der Maler sich nicht mit den medialen Besonderheiten der historisierten Initiale auskennen muss, sondern im Buch die gleichen Bilder unterbringen kann wie auf Tafel oder Wand.

Dafür bildet der zweite Weg der Miniatur eine noch komplexere mediale Sonderform aus, indem sie sich mit der verbleibenden Initiale und der aus ihr herausgehenden Bordüre zu einem komplexen Gesamtbild zusammenschließt

und die Bordüreseite bildet, die fast ausschließlich in Stundenbüchern anzutreffen ist. Auf diese Ausstattungsform und ihre Genese kommen wir im übernächsten Kapitel zurück.

Hier sei für mögliche Erscheinungsformen der Miniatur eine der berühmtesten Handschriften des Mittelalters herangezogen: die *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry in Chantilly.¹⁴ Bekanntlich ist diese Handschrift in zwei Ausstattungskampagnen entstanden, von denen in diesem Kapitel nur die Bilder der Brüder Limburg aus der Zeit zwischen ca. 1413 und 1416 in Betracht gezogen werden. Die Handschrift wurde zwischen 1485 und 1489 für Herzog Karl I. und Blanche von Savoyen von Jean Colombe und seiner Werkstatt vollendet.

An dieser ebenso bekannten wie ungewöhnlichen Handschrift lassen sich für alle drei Aufgabenbereiche der Ausstattung in augenfälliger Weise die Wege und Richtungen der Entwicklung innerhalb der rund drei Jahrhunderte „gotischer“ Buchmalerei aufzeigen.

Vorauszuschicken sind einige allgemeine Bemerkungen über das Stundenbuch, ein Gebetbuch für die Hand des Laien, das sich durch Herauslösung des sogenannten Kleinen Marienoffiziums aus dem Anhang an den Psalter gebildet hat. Alle Angaben sind als Tendenzen zu verstehen, da sich kaum zwei inhaltlich gleiche Stundenbücher finden lassen; hier sollen auch nur die wichtigsten Elemente genannt werden. Zu Beginn steht in der Regel ein Kalender, das mit Sternzeichen- und Monatsbildern ausgestattet sein kann. Es folgen häufig vier Evangelientexte über das Kommen Christi und die beiden marianischen Gebete *Obsecro Te* und *O Intemerata*. Das Marienoffizium selbst besteht aus verschiedenen Psalm-, Hymnen- und Gebetstexten, mit einem christologischen Zyklus zu den einzelnen Gebetsstunden (Matutin: Verkündigung, Laudes: Heimsuchung, Prim: Geburt, Terz: Verkündigung an die Hirten, Sext: Anbetung, Non: Darbringung im Tempel, Vesper: Flucht nach Ägypten oder Kindermord, Komplet: Marienkrönung). Es schließen sich die beiden kürzeren Offizien des Kreuzes und Heiligen Geists an, die oft je ein Bild erhalten, sowie die Bußpsalmen, typischerweise mit David und Bathseba. Eine Allerheiligenlitanei, ein Totenoffizium mit entsprechenden Bildern (Jüngstes Gericht, Lazarus) zum Totengedenken stehen in der Regel am Ende. Hinzu können andere Texte kommen, wie zusätzliche Psalmen oder Gebetstexte, die fünfzehn Freuden Mariä oder die sieben Bitten an den Heiligen Geist. Hinweise zur Lokalisierung geben die Heiligenfeste im Kalender oder der „Gebrauch“ bestimmter Antiphon- oder Verstexte.

Die Entscheidung für das sehr reiche Stundenbuch des kunstliebenden Büchersammlers Jean de Berry als Beispiel für unterschiedliche Miniaturen fiel zum einen wegen des für ein Stundenbuch recht untypischen, für unsere Fragestellung aber interessanten Layouts weitgehend ohne Bordüreseiten, und zum anderen wegen der auffallenden Vielzahl an Rahmenformen. Schon die bekanntesten Bilder dieses Buches, die Monatsbilder im Kalender (fol. 1v–12v), weisen mit ihrem knapp hochrechteckigen Landschaftsbild und dem

anschließenden Bogenfeld mit astronomischen Angaben und einem Himmelsausblick eine unverwechselbare Form auf. Dabei öffnet sich der Himmel über den beeindruckenden Landschaften mit bäuerlichen Monatsarbeiten oder höfischen Vergnügungen, oft mit benennbaren Burgen oder Schlössern im Hintergrund, jeweils halbkreisförmig unter den Bögen mit komputistischen Symbolen und Tierkreiszeichen, um einen Blick auf den von einer Biga mit Flügelpferden gezogenen Sonnenwagen freizugeben.

Ferner enthält das Buch zwei Darstellungen, die in der Tradition von wissenschaftlichen Schemata stehen und als solche eine bis in die Antike hinabreichende Tradition haben. Der Darstellung des „astronomischen Menschen“ (fol. 14v) mit Körpersäften, Tierkreiszeichen und anderen Anmerkungen steht mit seiner Mandorlaform noch eher innerhalb dieser Tradition. Ungewöhnlicher ist der nachträglich eingefügte Romplan (fol. 141v), der eine vom Norden aus der Vogelperspektive gedachte räumliche Wiedergabe der Stadt als schlicht gerahmtes Rundbild zeigt. Eine Miniatur ohne Entsprechung in anderen Stundenbüchern, zugleich eine Fortsetzung dieser Idee einer perspektivischen Wiedergabe im Rundbild ist die sehr ungewöhnliche, ebenfalls nachträgliche „Vertreibung Adams und Evas“ (fol. 25v), die in einer Mischung aus Medaillon, komplizierten perspektivischen Maßwerkarchitekturen und umgebender Berg- und Meerlandschaft ohne jedes Vorbild ist.

Die übrigen Miniaturen der Brüder Limburg sind zum Teil wieder ganzseitig, wie die Kalenderbilder, und wie diese haben sie gelegentlich halbrunde „Exedren“, am auffälligsten in der dreipassförmigen Marienkrönung auf fol. 60v und vor allem in der Darstellung von Christi Tod auf fol. 153r: Das Bildfeld öffnet sich oben in der Mitte zu einem halbrunden Bogenfeld mit Gottvater, der unmittelbar über dem Kreuz am oberen Bildrand erscheint. Zu den Seiten hin geben zwei weitere Bögen einen größeren Blick auf die Volksmenge frei, und auch die unteren Ecken erhalten offenbar unmotiviert Dreiviertelbögen. Begleitet ist der ungewöhnlicherweise akanthusrankenbesetzte Rahmen von drei Medaillonfeldern mit den Wundern, von denen anlässlich des Todes Christi berichtet wird. Eine komplexe, von Medaillons begleitete Miniatur der Brüder ist auch die Messe des Erzengels Michael (fol. 195r) mit ihrer berühmten Darstellung des *Mont Saint Michel*.

Viele Miniaturen stehen im Verbund einer Textseite, nehmen nur einen Teil einer Spalte ein und sind gelegentlich wieder von etwas abweichender Form. Auffällig sind die beiden komplexeren Layouts zu zwei wichtigen Texten. Zum Mariengebete *O Intemerata* (fol. 22r) steht ein Ensemble aus einem Medaillon mit Marienbild oben in der Mitte, dem links und rechts unten zwei hochrechteckige Bildfelder mit den anbetenden Gestalten einer Sibylle und des Kaisers Augustus zugeordnet sind. Der Text des Ambrosianischen Lobgesangs (*Te Deum*, fol. 37v) enthält im Interkolumnium eine Baldachinarchitektur, deren Form das Bildfeld ungefähr aufgreift, mit der Darstellung der Taufe des heiligen Augustinus. In beiden Fällen muss zwischen Schreiber und Maler eine enge Zusammenarbeit bestanden haben, wogegen in den schlich-

teren Kolumnenbildern einfach Raum für ein rechteckiges Bildfeld und eine darunter angeschlossene kleinere Initiale gelassen wurde. Auf die komplexeste Miniatur des Buches kommen wir im Kapitel über die Bordüre zu sprechen.

2 DIE INITIALE: GLIEDERUNG

Die Aufgaben der Initiale und ihre Erscheinungsformen wurden im Vorgängerband ausführlich beschrieben.¹⁵ Im Folgenden werden zwei Entwicklungsstränge verfolgt, die sich spätestens im 12. Jahrhundert als Wegscheide innerhalb der Initialentwicklung aufgetan haben: die primäre, große Initiale der obersten Gliederungsebene mit inhaltsbezogener Ausstattung, die historisierte Initiale, auf der einen Seite, und die sekundäre Initiale mit gezeichneter Ausstattung, die Fleuronné-Initiale, auf der anderen. Zu Beginn des hier zu betrachtenden Zeitraums war noch nicht absehbar, welche unterschiedliche „Karrieren“ diesen beiden Ausstattungsebenen bevorstanden. Aus dem Rückblick heraus kann man jedoch formulieren: Die Romanik ist die Zeit der historisierten Initiale, die Gotik die der Fleuronné-Initiale. Allerdings ist auch der Rückzug der szenischen Elemente aus den Initialen im Verlauf der gotisch genannten Jahrhunderte eine Betrachtung wert. Auf eine von der Initiale bzw. ihren Ausläufern in den Randbereich angestoßene Entwicklung wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Zunächst zu einer der typischsten und zahlenmäßig verbreitetsten Inventionen der gotischen Buchkunst, der Fleuronné-Initiale.¹⁶ Sie ist ebenso spontan als „gotisch“ erkennbar wie Spitzbogen und Strebewerk, kommt aber wesentlich häufiger vor. Das Repertoire dieser schlichteren sekundären Initialen, nicht gemalt, sondern mit der Feder gezeichnet und überwiegend auf die Farbigkeit Blau und Rot beschränkt, lässt sich einerseits leicht erlernen und andererseits fast unbegrenzt variieren, je nach Anspruch der Handschrift im Allgemeinen, der Position der Initiale innerhalb der Handschrift – und natürlich dem Können des einzelnen Zeichners.

Fleuronné ist ein rationales, ökonomisches, variables und funktionales Auszeichnungsverfahren, das zunehmend auch zur einzigen Ausstattung von Handschriften wird. Was dem Archäologen die Tonscherbe, ist dem Bearbeiter gotischer Handschriften das Fleuronné: ein fast omnipräsentes Datierungs- und Lokalisierungskriterium, das an Rang der Textschrift selbst kaum nachsteht, und mit dessen Formsprache er sich vertraut machen muss. An dieser Stelle sei noch eine warnende Bemerkung angebracht: Der scheinbar französische Terminus kommt ausschließlich in der deutschsprachigen Forschung vor; die romanischen Sprachen arbeiten (unhistorischerweise) mit dem Terminus „filigran“, und das Englische beschränkt sich auf „Federzeichnungschnörkel“, um dieses allgegenwärtige Phänomen zu beschreiben.¹⁷

Die Entstehung der Fleuronné-Initiale ab dem 12. Jahrhundert kann man sehr schön an Beispielen aus einer Handschrift belegen, die aus dem

beginnenden 13. Jahrhundert datiert und einen der Höhepunkte romanischer Buchmalerei darstellt: das Sakramentar des Abtes Berthold aus dem ober-schwäbischen Benediktinerkloster Weingarten.¹⁸ Diese von einem unbekanntem Meister seiner Kunst geschaffene Handschrift weist neben einer Fülle von Miniaturen und teils ganzseitigen Initialen in Deckfarbenmalerei auch einige schlichtere Buchstaben auf, die Beispiele für die verschiedenen Vorstufen zur Fleuronné-Initiale belegen. Da sind zum Beispiel die typischen Spaltleisteninitialen mit Palmettenranken auf farbigem Grund (zum Beispiel fol. 84v unten),¹⁹ die bereits die typischen Blattformen aufweisen. Eine direkte Vorstufe sind sogenannte Silhouetteninitialen, die in ein- oder mehrfarbiger Zeichnung Buchstabenstamm – bereits zweifarbig, mit ausgespartem Ornament – Ausläufer und Besatzmotive zeigen; auch dafür findet sich im Berthold-Sakramentar ein Beispiel (fol. 25v unten).²⁰ Wenn sich ein Unterschied zwischen der kompakten, das heißt ausgemalten Silhouette des Buchstabens, und in linearer Zeichnung angefügtem Besatz herausgebildet hat, dann spricht man von der entwickelten Version der Fleuronné-Initiale (zum Beispiel fol. 27v)²¹ – ein Besatz aus Konturbegleitstrichen und einfachen Palmettenmotiven, zum Teil nur aus gebogenen Ausbuchtungen, wie er sich auch in manchen Anschlussbuchstaben der Handschrift antreffen lässt,²² ist der Grundbestandteil der früheren Entwicklungsstufe des Fleuronnés, des Palmettenfleuronnés. Diese Form sendet häufig vertikale Fadenranken oder Fadenrankenreihen in den Randbereich aus; aus diesen bilden sich bald, auch angeregt durch senkrechte Initialschäfte bei P, F und vor allem I, eigene kompakte Gebilde heraus, die Fleuronnéstäbe, die ihrerseits zu Fadenornamentbesatz einladen und damit den Anstoß zur Ausbildung einer eigenen Form des Randdekors bieten. Darauf kommen wir zurück.

Die spätere und anteilmäßig wesentlich häufigere Entwicklungsstufe, das aus keulen- oder bläschenförmigen Gebilden zusammengesetzte Knospenfleuronné, eignet sich noch besser zum variantenreichen Füllen unterschiedlich geformter Flächen und großer Leerräume durch spiral-, dolden-, garben- oder rosettenförmige Anordnungen und Kombinationen. Diese raumgreifende Variante ist die Normalform, gleichsam die ausstatterische „Allzweckwaffe“ des 14. und 15. Jahrhunderts; ihr Repertoire lässt sich noch heute in kurzer Zeit erlernen (siehe Abb. 42, S. #).²³

Neben dieser im strengen Wortsinn „wuchernden“ Entwicklung des gezeichneten Initialornaments ist unter den Initialen der höheren Ausstattungsstufen eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten. Gemeint ist die historisierte Initiale, die sich bis hin zur Romanik als so variables Tätigkeitsfeld erwiesen hat. Vom Ornamentalen her folgt nämlich auch die in Deckfarbenmalerei ausgeführte Initiale im Wesentlichen der von der Fleuronné-Initiale gewiesenen Tendenz, sich mit verlängerten Schäften und wucherndem Rankenornament in die Randbereiche zu verbreitern, und es ist besonders die gemalte Initiale mit ihren Ausläufern, die den Anstoß zur Entwicklung der Bordüre gibt. Vom Buchstaben ausgehend, erobert sich das Ornament immer

mehr Raum im Randbereich und entwickelt dort ein Eigenleben.²⁴

Was jedoch die Initialen als Bildraum betrifft, so wurde schon im vorigen Kapitel erwähnt, dass die nach größerer „Realität“ strebende Darstellung von Figurenszenen sich an genau dem zu reiben beginnt, was in den Jahrhunderten zuvor Ausgangspunkt zu immer neuen Spielereien geboten hat, nämlich der Buchstabenform. Nun sind bestimmte Buchstabenformen ideale Bildfelder, vor allem in der als Auszeichnungsschrift verbreiteten Unziale: O, Q, A und D bieten ovale oder kreisrunde Medaillonrahmen, beim offenen N und U lässt sich das verhältnismäßig leicht „nachbessern“. Aber wo frühere Jahrhunderte die Figureninitialen ersannen, bei welcher der Buchstaben in oft höchst origineller Weise selbst oder Teile davon durch Menschen, Tiere oder Objekte gebildet wurde, oder sich in immer neuen Bildungen der bewohnten Initialen versuchten und Figuren und Szene in, neben oder um einen Buchstaben herumturnen ließen, nimmt in der Gotik das Interesse an diesen un- oder antirealistischen Bildungen ab. Buchstaben, die sich nicht als Bilderrahmen eignen, werden zum Hindernis. Das kann dazu führen, dass man auf ihre Ausstattung mit einem Bild verzichtet – häufiger ist aber auch die Tendenz zu beobachten, dass es der Buchstabe ist, der sich anpassen muss. So wird in einem Fuldaer Graduale des frühen 13. Jahrhunderts wiederholt ein E zum C umgewandelt,²⁵ bei einem S fällt die Diagonale weg oder wird unterbrochen, ähnlich auch beim B (siehe S. #, Abb. 37 und S. #, Abb. 42). Generell verlassen aber die Szenen allmählich einladendere Bildfelder, und das Repertoire der historisierten Initialen zieht sich auf Kopfdarstellungen zurück, während das Bild sich in der darüberliegenden Miniatur abspielt.

Das heißt aber nicht, dass diese Köpfe die Miniatur außer acht lassen. Im bereits erwähnten Stundenbuch des Jean de Berry gibt es zwei Sorten von Initialen. Die untere Stufe sind kleine, auf ihr grob rechteckiges Feld beschränkte und daher Feldbuchstaben genannte zeilenhohe Initialen in blau-rosa-goldener Deckfarbenmalerei, die sich auf der linken Spaltenseite summieren und denen gelegentlich auf der rechten Seite entsprechend gestaltete Zeilenfüllmotive ein Gegengewicht bieten. Die größeren Initialen senden Ranken in den Randbereich aus und stellen im Binnenfeld Raum für vegetabile oder figürliche Motive zur Verfügung. Aus der früheren Ausstattungskampagne der Limburg-Brüder stehen dabei gut 30 mit floralem Ornament oder Wappenmotiven verzierte Initialen etwa 50 Initialen mit figürlichen Motiven gegenüber, davon rund 20 mit Köpfen, etwa zehn mit Halb- und fünf mit Ganzfiguren sowie knapp zwanzig mit Tieren, vor allem Schwänen oder Bären. Die spätere Ausstattung unter Colombe, auf deren verändertes Rankenrepertoire gleich zurückzukommen ist, hat den Anteil der Köpfe zusätzlich gesteigert; mindestens 40 Köpfe, dazu ein paar Halb- oder Ganzfiguren in imitiertem Goldrelief, stehen knapp zwanzig vegetabilen Buchstaben gegenüber; in einer Initialen auf fol. 158r ist sogar eine kleine dreifigurige Krippenszene untergebracht, passend zu der darüber abgebildeten Kirche mit der Feier der Weihnachtsmesse. Colombe und seine Werkstatt haben auch bei den Limburg-Initialen häufig

noch die Köpfe nachgetragen; ein schon manufakturmäßig arbeitender Betrieb scheint hier auf. Die Köpfe zeigen verschiedene Typen in gekonnter Ausführung, aber gepflegter Teilnahmslosigkeit.

Die älteren Limburg-Köpfe oder Halbfiguren sind meist sehr viel witziger konzipiert. Die Initialen tragen nicht mehr die Illustration, aber sie tragen dazu bei. Neben dem Medaillon auf fol. 22r steht eine Initiale mit einer Figur im Halbprofil, die den Blick auf die Erscheinung der Muttergottes gerichtet hat. Die Perspektiven werden verwegener: Auf fol. 26r richtet der Betende seinen Blick direkt nach oben auf die Verkündigungsszene, in der Initiale daneben scheint sich ein Profilkopf zu verneigen. Später sieht eine Figur fast schon im verlorenen Profil hinauf zu der darüber angeordneten Szene mit den Söhnen Kores (fol. 32r), ein bärtiger Weiser liest in einem Buch noch einmal nach, was es mit dem Tempelbau Davids auf sich hat (fol. 35v), unter der Marienkrönung auf fol. 60v hockt ein etwas frustriert dreinsehendes Menschlein mit Tierfüßen und trägt auf seinem dreieckigen Psalterium zur Musik der Engel bei (die Mischwesen setzen sich auf fol. 61v und 62v, 112v und 113r fort; offenbar hatten die Brüder gerade eine Drölerie-Phase). Demgegenüber wirken die von der Colombe-Werkstatt eingefügten Köpfe etwas fad – war das Schema schon zu sehr eingespielt, oder hatten die Maler schlichtweg keine Lust? Den Limburg-Brüdern kann man das nicht vorwerfen. Der kleine Bär, der sich auf fol. 44r lässig auf den Querbalken des E stützt, ist ein Beispiel von vielen, nämlich dafür, dass man sogar im daumennagelgroßen Reduktionsformat der Initiale noch seinem Spieltrieb freien Lauf lassen kann – wenn man will.

3 DER RANDDEKOR: SCHMUCK

Unter Randdekor im engeren Sinn werden nicht die Rahmen verstanden, die seit der Spätantike gelegentlich Textseiten einfassen. Der Randdekor der gotischen Handschriften ist auf andere Art und Weise entstanden, und auch wenn bei beiden Formen die Funktion der Dekoration vorherrschend ist, so bietet doch die gotische Bordüre dem Buchmaler wesentlich mehr ausstattenden Spielraum. Während bei den älteren Seitenrahmungen eine Imitation prächtiger Bilderrahmen vorliegt, sind die typischen Bordürenrahmen aus einfachen, von Initialen ausgesendeten Ausläufern entstanden, haben sich immer mehr verdichtet und um die ganze Seite herum zusammengeschlossen; ihre Ausstattung kann zwar jeweils illustrierende Elemente aufnehmen, ist jedoch überwiegend von freiem und spielerischem Charakter, wie Michael Viktor Schwarz im folgenden Beitrag an vielen Beispielen ausführt (S. #-#).

In unserem Zusammenhang interessiert bei der gotischen Bordüre vor allem die Genese und formale Entwicklung. Wie sich im Lauf der Jahrhunderte der eigentliche Hauptakteur, nämlich der Text, immer weiter zusammendrängen lässt und schließlich ganz oder fast ganz verschwindet, ist nicht nur auf-

schlussreich über den Stellenwert, der in diesem Andachtsbuch der Ausstattung offenbar zukam, sondern setzt ein ebenso großes Maß an Kooperation von Buchmalern und Schreibern voraus. Ursprünglich macht sich der Randedekor nur freigebliebene Flächen außerhalb oder zwischen Textfeldern zunutze, was auch dann kein Problem ist, wenn man davon ausgeht, dass Schreiber und Maler in getrennten Arbeitsvorgängen tätig wurden.

Wie bereits festgehalten, belegen die Handschriften selbst und Textquellen das allmähliche Verschwinden der engen Zusammenarbeit bzw. Personalunion, die im monastischen Bereich noch verbreiteter war. Das heißt, dass in der Regel der Maler die Lagen eines Texts erhält, in dem Raum für Initialen und eventuell Anschlussbuchstaben freigelassen wurde. Aber am Ende der Entwicklung hin zur Bordüreenseite wird sogar das buchtechnische „Axiom“, dass immer erst geschrieben und dann gemalt wurde, außer Kraft gesetzt, denn nun finden wir gelegentlich durchkomponierte Bildseiten, auf denen nur ein Inskriftzettel an das ursprüngliche Textfeld erinnert.

Die vollentwickelte Bordüreenseite, auf deren Anfänge bereits im Kapitel über Initialen eingegangen wurde, gehört zu den auf den ersten Blick als „gotisch“ erkennbaren Erscheinungen der Buchkunst.²⁶ Sie weist als Bildelemente auf: die Miniatur, darunter das Textfeld mit Initialen, den Bordürenstab und die Bordüre. Diese Elemente verfestigen sich zu einer geschlossenen Bildseite, der man in aller Regel ansieht, ob sie auf einer linken oder einer rechten Buchseite steht. Die moderne Typografie hat da leider eine gewisse Beliebigkeit geschaffen, aber das mittelalterliche Buch kennt in dieser Hinsicht recht konstante Regeln: der Rand ist innen am schmalsten, oben und außen etwa gleich breit und unten am breitesten (Bund-, Kopf-, Seiten- und Fußsteg etwa im Verhältnis 3:5:5:8, große Abweichungen sind fast immer einem späteren Beschnitt anzulasten). Demnach ist der Bordüre, auch wenn sie sich längst zum Bestandteil eines Bildes verfestigt hat und selbst wieder von Rand umgeben ist, immer noch ihre Herkunft aus den verzierten Rändern anzusehen.

Formal setzt jedoch ein Prozess ein, für dessen Endstufen die Abbildungen auf S. # (Abb. #) und S. # (Abb. #) Beispiele zeigen. Das erste Motiv, das von der allgemeinen Entwicklung aufgesogen wird, ist der Bordürenstab, der seine Wurzeln letztendlich in den Fleuronnéestäben der Initialornamentik hat. Die Bordüre wandelt sich formal zum kompakten Rahmen und verschmilzt schließlich mit dem Bildfeld zur eigentlichen Miniatur, der gegebenenfalls zusätzlich ein Textfeld aufgeblendet wird. Dieses zeigt jedoch oft noch in seiner Positionierung die alten Layoutgesetze, wie auch der kompakteste Bordürenrahmen durch seine ungleichen Breitenverhältnisse seine genetische Abkunft vom verzierten Randbereich sichtbar macht und eben nicht direkt aus spätantiken oder karolingischen Edelsteinrahmen (mit einheitlicher Rahmenstärke) weiterentwickelt wurde.

Wie bereits im Kapitel über die Miniatur versprochen, sei hier eine der bemerkenswertesten Kreationen aus den *Tiès Riches Heures* des Herzogs von Berry erwähnt. Die Darstellung der Prozession des Heiligen Gregors, wel-

che die Doppelseite zu Beginn der Allerheiligenlitanei einnimmt (71v–72r), lässt nur noch in der nach oben offenen U-Form der beiden unregelmäßigen Bildfelder erkennen, dass hier formal an die Bordüre angeknüpft wird – sehr locker angeknüpft wird, denn Bordüreenseiten waren auch oben geschlossen. Zwar werden auf der linken Seite eine und auf der rechten zwei Textspalten eingerahmt, die mit einfachen Initialen und sogar einem in den Randbereich ausgreifenden Rankenbesatz ausgestattet sind. Dennoch bilden beide unregelmäßigen Felder zusammen ein Bildfeld, das auch als durchgehend gedacht werden kann. Vor den Toren von Rom zieht von links nach rechts die Prozession der Mönche, vorbei an einer stilisierten Darstellung des Hadriansmausoleums, auf dem der Engel zum Zeichen des Endes der Pestepidemie sein Schwert in die Scheide steckt. Es handelt sich um eine auf zwei Seiten ausgebreitete Miniatur, deren Form von den freien Randflächen und dem Bild selbst bestimmt wird – über der Gestalt des Engels weitet sie sich zu einer bogenförmigen Ausbuchtung. Der Bildraum ist durchgängig perspektivisch konstruiert, die Szene in den zur Verfügung stehenden Platz hineinkomponiert: eine ohne das Vorbild der Bordüre so nicht vorstellbare Miniatur mit ganz eigenen Gesetzen.

Es ist bezeichnend, dass in dieser Handschrift – die innerhalb der erhaltenen Prachtstundenbücher rein zeitlich übrigens keinesfalls am Ende der Entwicklung steht, sondern eher in der Mitte einer zwei- bis dreihundertjährigen Erfolgsgeschichte anzusiedeln ist – die klassische Bordüreseite kaum vorkommt. Typisch sind Seiten mit (wie gesagt, zum Teil eigenwillig geformten) Bildfeldern und angeschlossenen Initialen, um die sich lose kleine Szenen anlagern. Fast nie gerät diese Randausstattung nur annähernd in den Bereich jener kompakten Bordürenrahmen, auch wenn deren Repertoire sehr wohl vorhanden ist: Blattranken aus palmetten- oder akanthusförmigen bunten Blättern, Goldpollen, und immer wieder auch Drôlerie-Motive, zum Beispiel Vögel, Insekten und andere Tiere wie besonders häufig die herzoglichen Wappentiere Schwan und Bär (sehr hübscher Rankenkletterer-Bär auf fol. 28r). Ein üppiges Repertoire an Drôlerien zeigt fol. 38v, zum Beispiel einen dudelsackblasenden Bären auf einem von einem alten Mann gezogenen Schubkarren. Gelegentlich tauchen naturalistische Pflanzenformen auf, wie die vorgezeichnete Iris im Blumentopf auf fol. 16v und vor allem der mit Schnecken und Akeleien besetzte Rahmen der Miniatur zur „Wunderbaren Brotvermehrung“ auf fol. 168v, in der sich das tiefe Blau des Himmels in den naturalistisch wiedergegebenen Blüten widerspiegelt.

Mitunter beziehen sich auch kleine Szenen im Randbereich auf die Miniatur im Bildfeld. Auf fol. 26r erscheint bei der Verkündigung Mariä Gottvater in der Engelsglorie außerhalb des Bildfelds und sendet von dort aus – durch die Maßwerfenster der komplexen Architektur – den Heiligen Geist; hinzu kommen Halbfiguren musizierender Engel auf von Bären gehaltenen Rankenabschnitten.

An den Stellen, wo sich der Randbereich durch Medaillonranken und eine

Fülle von Szenen eher zu einer Bordüre verfestigt (fol. zum Beispiel 86v, 152v, 120v), erkennt man jedoch die Hand des fast ein Dreivierteljahrhundert später tätigen Jean Colombe. Die von ihm oder seiner Werkstatt eingefügten Initialen weisen das typische, raumgreifende Bordürenrepertoire aus Faden- und Akanthusblattranken auf; im Gegensatz zu den unregelmäßigen Formen der Limburg-Ranken ein echtes „Füllmotiv“.

Von ihm stammen auch die schweren goldenen Rahmen, die vor allem im hinteren Teil der Handschrift das Layout der Bordüreenseite in die Sprache der Spätgotik mit den Mitteln der Renaissance übertragen. Ein Beispiel ist die Paradiesdarstellung auf fol. 126r: Sie zeigt die typischen beidseits rahmenden, statuenreichen Fialengebilde, den üppigen Einsatz von Gold und das hübsche ökonomische Detail der schuppenartig überlappenden Nimben der anbetenden Heiligen. Hier ist dieses Bild, dem einige andere entsprechen, durch einen aufgelegten *cartellino* noch zu einem Relikt einer Bordüreenseite geworden: Etwas Text und zwei Initialen, die ebenfalls anbetende Heiligenköpfe enthalten, werden fast schon verlegen dem Bild hinzugefügt. Diese Miniatur kann ebenso gut wie viele andere stellvertretend für das Ende des Experimentierens der Gotik mit dem Spielfeld Bordüre stehen, wofür auch Michael Viktor Schwarz in seinem Beitrag Beispiele nennt.

SCHLUSS: DURCHBLICK

Es ist eine der oben versprochenen Merkwürdigkeiten, dass eine so genuin gotische Erscheinungsform wie die Bordüreenseite der Stundenbücher ihren Ausgangspunkt von Initialauslauf-Ornamenten nimmt, das heißt letztlich aus der Schrift herauskommt, und es am Schluss ihrer Entwicklung schafft, die Schrift völlig zu verdrängen. Und nicht nur diese: ebenso Initiale, Bordürenstab und Bordüre gehen in etwas auf, das auf den ersten Blick gar nicht so neu ist, nämlich einer ganzseitigen Miniatur.

Einer Bildseite wie der berühmten Darstellung aus dem Stundenbuch der Maria von Burgund (Taf. 19)²⁷ sieht nur der Kenner an, dass die unterschiedlich stark verkürzten Fensterflügel ein Echo einstmaliger vorhandener Randbereiche sind, dass die gesamte Darstellung vor dem Fensterausschnitt, bis hin zum Schoßhund, aus Bordürenranken entwickelt wurde, die ihrerseits mit Hunden und anderem bevölkert waren, dass der Durchblick in die Kirche das alte Miniaturfeld fortsetzt, und dass man im Bereich von Fensterbrett und Buch (!) früher Text und Initiale erwartet hätte. Aus dem Zusammenspiel von Text, Initiale, Bordürenstab, Bordüre und Bildfeld ist eine durchgehende Miniatur geworden. „Gotisch“ ist an diesem bereits nach den Perspektiv-Vorgaben der Renaissance konstruierten Bild nur noch Gewand und Kegelhaube der Leserin sowie die im Fensterausschnitt sichtbare Kirche. Aber der informierte Betrachter kann aus dieser Miniatur eine mehrhundertjährige Entwicklung ablesen – sogar eine anderthalbtausendjährige Entwicklung, wenn man die

sich in ihr widerspiegelnden Gesetzmäßigkeiten dessen hinzunimmt, worin die Dame blättert, worin sich dieses Bild befindet, und was auch heute noch allen Unkenrufen zum Trotz in täglichem Gebrauch ist.

Anmerkungen

¹ Stellvertretend für die Fülle an Literatur sei auf die interessante Arbeit von Uwe Neddermeyer verwiesen, der die Frage untersucht, wie sich die Einführung des Buchdrucks auf die bisherigen buchherstellenden Gewerbebezüge ausgewirkt hat (U. NEDDERMEYER, Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte, Habil.-Schr., Köln 1996, 2 Bde., Wiesbaden 1998 [Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München. 61]). Trotz der nicht unumstrittenen Vorgehensweise in der Erstellung der Statistiken bleibt die Arbeit allein wegen der Fragestellung interessant, die kurz und pointiert („Warum gab es keine Schreiberaufstände?“, in: *Gazette du livre médiéval*, 31, 1997, S. 1–8) feststellt, dass die „arbeitslos“ gewordenen Schreiber offenbar ebenso gerne wie umgehend Arbeit in den anderen, ebenfalls gewaltig expandierenden buchzuliefernden Branchen (Buchbinder, Buchhändler etc.) fanden.

² E. G. TURNER, *The Typology of the Early Codex*, Philadelphia 1977; C. H. ROBERTS / T. C. SKEAT, *The Birth of the Codex*, London 1983; A. BLANCHARD (Hg.), *Les débuts du codex. Actes de la journée d'étude organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985 par l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne et l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, Turnhout 1989 (Bibliologia 9); M. MANIACI / P. MUNAFO (Hgg.), *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques*, 2 Bde., Città del Vaticano 1993 (Studi e testi 357/358). Kunstgeschichte: K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947, ²1970 (Studies in Manuscript Illumination 2).

³ In der Übergangszeit gab es freilich sowohl Papyruscodices als auch Pergamentrollen: Eine Fixierung der Buchformen auf die jeweiligen Beschreibstoffe war zu Beginn weit geringer als gemeinhin angenommen. – Zum Beschreibstoff Pergament vgl. P. RÜCK (Hg.), *Pergament. Geschichte – Struktur – Restaurierung – Herstellung heute*, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften 2) und R. FUCHS / C. MEINERT / J. SCHREMPF, *Pergament. Geschichte – Material – Konservierung – Restaurierung*, München 2001 (Kölner Beiträge zu Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 12).

⁴ Immer wieder zitierfähig: CH. DE HAMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*, London 1986, Neuauflagen und Übersetzungen, der in seinem Kapitel über „Books for Students“ (zu Deutsch: Bücher für Lernende, S. 107) folgendermaßen an die Thematik heranführt: „A Bolognese lawyer Odofredo (d. 1265) tells an anecdote about a father who offered his son an allowance of five hundred pounds a year to study at the universities of Paris or Bologna. To the father's distress, the boy went to Paris and squandered his money on manuscripts frivolously decorated with gold initials. The Latin says that he had his books ‚*babuinare de literis aureis*‘ which literally means that the initials were filled with baboons, monkeyed-up, as the father might have said when the student came home penitently at the end of term. It was beyond the father's experience. It would have been almost impossible a century earlier for a private individual to commission textbooks and have them expensively illuminated, and even now the father did not understand the need for them. This chapter will try to take the son's view.“

⁵ Zur Bibel und ihrer Ausstattung immer noch grundlegend: W. CAHN, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982. Vgl. CH. DE HAMEL, *Das Buch. Eine Geschichte der Bibel*, Berlin 2002; Im Anfang war das Wort. Glanz und Pracht illuminierten Bibeln, hg. v. A. FINGERNAGEL / CH. GASTGEBER, Ausstellungskatalog, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2003/2004, Köln 2003; A. FINGERNAGEL (Hg.), *Die prächtigsten Bibeln*, Köln 2008; S. BOYNTON / D. C. REILLY (Hgg.), *The Practice of the Bible in the Middle Ages: Production, Reception, and Performance in Western Christianity*, New York 2011.

⁶ CH. DE HAMEL, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Woodbridge 1984. – Rezension von L. F. SANDLER, in: *Art Bulletin*, 70, 1988, S. 521–523.

⁷ Grundlegend zur Buchherstellung: J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven / London 1992.

⁸ *La production du livre universitaire au Moyen Age. Exemplar et pecia. Actes du Symposium*

tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata en 1983, hg. v. L. J. BATAILLON / B. G. GUYOT / R. H. ROUSE, Paris 1988; vgl. auch *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users. A Special Issue of Viator in Honour of Richard and Mary Rouse*, Turnhout 2011 (Palaeography, Manuscript Studies & Book History).

⁹ Über die auch durch den Sprachgebrauch mit ausgelöste Schwierigkeit, die Personenschichten zu unterscheiden, informierten zahlreiche Untersuchungen über Stifter und Stiftungen, zum Beispiel: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn, Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Beat Brenk zum 60. Geburtstag, hg. v. H.-R. MEIER / C. JÄGGI / P. BÜTTNER, Berlin 1995; CH. WETZEL, Prachthandschriften. Stifter und Mäzene in der Buchkunst aus acht Jahrhunderten, Stuttgart 1999.

¹⁰ J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators* (zit. Anm. 7), S. 4–34, mit umfangreichem Bildmaterial über Schreiber- und Malerdarstellungen.

¹¹ Nürnberg, Stadtbibliothek Cent. III 40, 41, 43, ursprünglich vierbändige deutsche Bibel, drei Bände erhalten. Vgl. K. SCHNEIDER, *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften*, Wiesbaden 1965 (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg 1), S. 1–8; CH. SAUER, *Zwischen Kloster und Welt: Illumierte Handschriften aus dem Dominikanerinnenkonvent St. Katharina in Nürnberg*, in: *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung „Krone und Schleier“*, hg. v. J. F. HAMBURGER u. a., Turnhout 2007, S. 113–129 (mit S. 428 [Abb. 1–3], S. 483–487 [Tafel 6–11]).

¹² J. HARTMAN, *Stundenbücher und ihre Eigentümer*, Freiburg 1977; J. BACKHOUSE, *Books of Hours*, London 1985; F. UNTERKIRCHER, *Das Stundenbuch des Mittelalters*, Graz 1985.

¹³ New York, Pierpont Morgan Library, M. 710. Zu dieser Handschrift siehe Anm. 18. Mit dem Problem des vereinzelt auftauchens von buchmalerischen Spitzenleistungen hat sich auch Harald Wolter-von dem Knesebeck in seinem Beitrag zur deutschen Buchmalerei befasst (H. WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Deutschland*, in: *Geschichte der Buchkultur 4/2: Romanik*, hg. v. A. FINGERNAGEL, Graz 2007, S. 231–325, bes. S. 277).

¹⁴ Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. Die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly, Vorwort von M. MEISS, Einführung und Bilderläuterungen von R. CAZELLES, Musée Condé, München 1973; *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Faksimile, Kommentar von Raymond Cazelles, Luzern 1984. – Abbildungen weitgehend vollständig im Internet verfügbar: ausgezeichnet die französische Wikipedia-Seite zu diesem Stundenbuch. Alle Bildseiten nach dem Bildband aus den 70ern (bescheiden) digitalisiert unter <<http://www.christusrex.org/www2/berry/>> (eingesehen am 22. 9. 2015).

¹⁵ A. FINGERNAGEL, *Initiale und Miniatur. Gestaltungsprinzipien der romanischen Buchkunst*, in: *Geschichte der Buchkultur 4/1: Romanik*, hg. v. A. FINGERNAGEL, Graz 2007, S. 409–434. Vgl. auch CH. JAKOBI-MIRWALD, *Buchmalerei. Terminologie in der Kunstgeschichte, vierte überarbeitete Auflage* unter Mitarbeit von M. ROLAND, Berlin 2015; DIES., *Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 26–32 (zur Terminologie), S. 74–94 (Textbezug, formale Eigenarten, Gliederung). Nach wie vor grundlegend auch: J. J. G. ALEXANDER, *Initialen aus großen Handschriften*, München 1978.

¹⁶ S. SCOTT-FLEMING, *The Analysis of Pen-Flourishing in Thirteenth-Century-Manuscripts*, Leiden 1989 (Litterae Textuales); Reallexikon zur deutschen Kunst, Stichwort: *Fleuronnée* (12. Jahrhundert); W. AUGUSTYN / CH. JAKOBI-MIRWALD / CH. SAUER / M. ROLAND, „*Fleuronnée*“ in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, München 1996, Sp. 1113–1196.

¹⁷ *Lettre à filigranes, lettera filigranata, pen-flourishing*: vgl. dazu CH. JAKOBI-MIRWALD, *Lost in Translation. Manuscript Terminology Between Languages*, in: *Gazette du livre medieval*, 55, 2009, S. 1–8.

¹⁸ H. U. RUDOLF, „Ein Buch von Gold und Silber“: Das Berthold-Sakramentar aus Weingarten (1215–1217); Einblicke in die schönste Handschrift aus dem Kloster Weingarten (heute MS 710 der Pierpont Morgan Library New York); mit einem Beitrag von F. HEINZER, Ravensburg 1996; *Das Berthold-Sakramentar*. Pierpont Morgan Library New York Ms. M. 710. Vollständige Faksimile-Ausgabe mit Echtdolddaufgabe; Kommentar hg. v. F. HEINZER / H. U. RUDOLF, Graz 1996 (Codices selecti 100).

¹⁹ CH. SAUER, *Berthold-Meister und Berthold-Sakramentar. Kunstgeschichtliche Aspekte*, in: *Das Berthold-Sakramentar* (zit. Anm. 18), S. 108, Abb. 3.

²⁰ Ebd., S. 106, Abb. 1.

²¹ Ebd., S. 107, Abb. 2.

²² Zum Beispiel auf fol. 80r und öfter; vgl. die Abbildung bei RUDOLF, *Ein Buch* (zit. Anm. 18), S. 53.

²³ Die Häufigkeit des Vorkommens dieser Initialen steht leider im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Präsenz in Abbildungen moderner Publikationen. Eine rühmliche Ausnahme sind Handschriftenkataloge wie, in vorbildlicher Abbildung und Beschreibung, die Kataloge der illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, zum Beispiel K. HRANITZKY / V. PIRKER-AURENHAMMER / S. RISCHPLER / M. ROLAND / M. SCHULLER-JUCKES, *Mitteuropäische Schulen V* (ca. 1410–1450): Wien und Niederösterreich. Wien 2013 (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 14).

²⁴ Vgl. dazu vor allem den Beitrag von M. V. SCHWARZ in diesem Band.

²⁵ Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Aa 56 (Weingarten, 13. Jahrhundert), vgl. JAKOBI-MIRWALD, *Text – Buchstabe – Bild* (zit. Anm. 15), S. 81 m. Anm. 364; fol. 125r *C(xultet)* (wie Minuskel-A rechts geschlossen) mit stehender Marienhalbfigur, vgl. H. KÖLLNER / CH. JAKOBI-MIRWALD, *Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda. Teil 1: Handschriften des 6.–13. Jahrhunderts*, Bildband: Stuttgart 1976, Textband: Stuttgart 1993 (Denkmäler der Buchkunst 1), Kat. 59, Abb. 670; fol. 262r: *C(xcita me)* mit stehender Christus-Halbfigur, (ebd., Abb. 653).

²⁶ JAKOBI-MIRWALD, *Buchmalerei* (zit. Anm. 15), Kap. 3: Randdekor, S. 39–41. Die im Folgenden dargelegte Terminologie zur Bordüreenseite stammt von E. König, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin 1982.

²⁷ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, um 1477, fol. 14v. Auf die Darstellung geht ebenso – mit anderen Schwerpunkten – M. V. SCHWARZ ein, S. #; dort auch weiterführende Literatur.

