

In vero iudicio fecisti. Eine historisierte O-Initiale im ‚Corvinus-Graduale‘ /  
Christoph Gerhardt

Wissenschaftlicher Artikel

Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch den  
Moll-Verlag, Trier

**Empfohlene Zitierweise / Suggested Citation (ISBD)**

Gerhardt, Christoph:

In vero iudicio fecisti. Eine historisierte O-Initiale im ‚Corvinus-Graduale‘, in: Rund um  
den Dom : kleine Beiträge zur Geschichte der Trierer Bücherschätze; [Festschrift für  
Franz Ronig] / hrsg. von Karl-Heinz Hellenbrand, Wolfgang Schmid und Rainer Schwindt  
(Libri pretiosi ; Bd. 10). – Trier : Moll, 2007, S. 48-63, Abb. 23 auf S. 26. –  
<https://doi.org/10.25353/ubtr-svcg-7818-13cd>

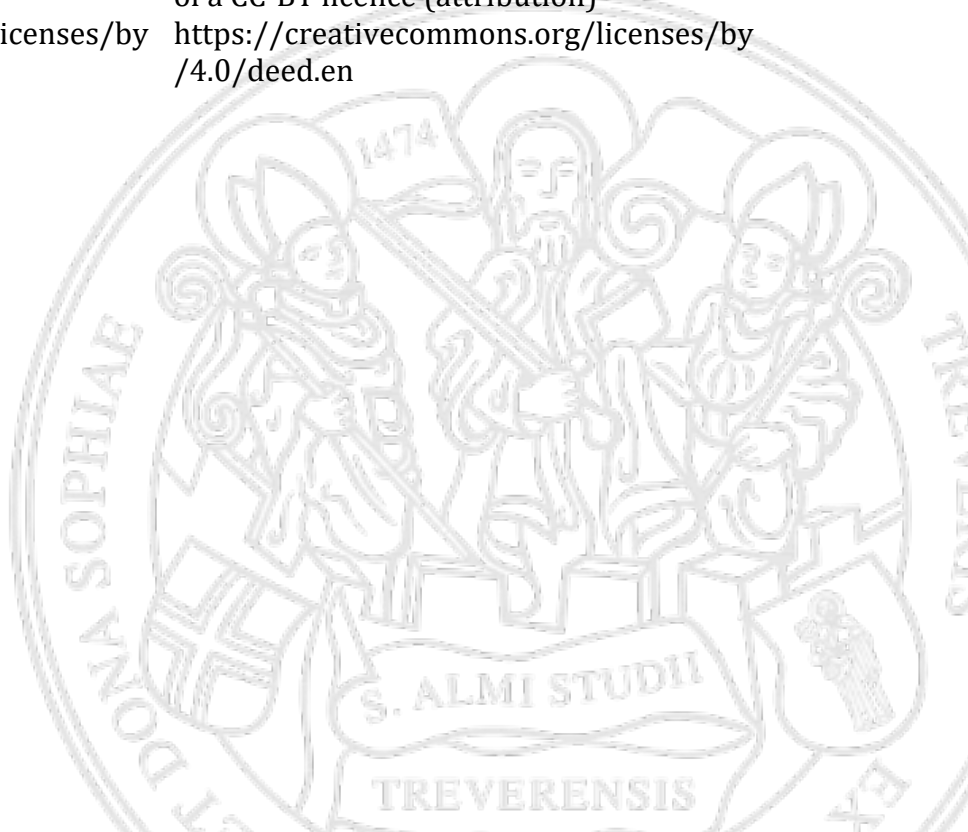
**Nutzungsbedingungen**

Dieser Text unterliegt einer CC-BY-Lizenz  
(Namensnennung) –  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>



**Terms of use**

The contents are available under the terms  
of a CC-BY licence (attribution) –  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>



## In vero iudicio fecisti Eine historisierte O-Initiale im ,Corvinus-Graduale'

von Christoph Gerhardt

Das ,Corvinus-Graduale'<sup>1</sup> gehört, wie bereits der Name sagt, zu der berühmten *Bibliotheca Corvina*<sup>2</sup> des ungarischen Königs Matthias I. Corvinus (1458-1490),<sup>3</sup> die sich hauptsächlich den humanistischen Interessen ihres Begründers verdankt und die insbesondere wegen ihrer großen Zahl von Handschriften klassisch griechischer und lateinischer Werke berühmt und bedeutend war;<sup>4</sup> Handschriften liturgischen Inhalts haben die Forschung weniger interessiert als die humanistischen.

Alles, was die Entstehungsgeschichte der Handschrift des ,Corvinus-Graduale' (um 1487) betrifft, die Lokalisierung des Künstlers bzw. der Künstler, Fragen nach dem Gebrauch der Handschrift, wahrscheinlich in der königlichen Burgkapelle in Buda (S. 41), und vieles andere mehr kann ich hier beiseite lassen, zumal Elisabeth Soltész darauf kompetent Antworten gibt, und mich statt dessen auf eine einzige historisierte Initiale beschränken, deren Ikonographie m.E. trotz der ausführlichen Bildbeschreibung und Analyse von Soltész eines neuen Deutungsversuches zu bedürfen scheint. Von Fragen des Stils sehe ich hier füglich ab, da ich diesbezüglich als Germanist nicht kompetent und zuständig bin.

Die 47 Miniaturen der Handschrift (503 mal 370 mm), allesamt Initialbilder, stellen „eine Bilderfolge ikonographischer Raritäten dar“ (S. 5), „einen Zyklus mit seiner ungewöhnlichen Ikonographie“ (S. 22) und sind vielfach „keine herkömmlichen Illustrationen des als Introitus zitierten Psalmverses“ (S. 22). Meist sind die historisierten Initialen ,wörtliche“<sup>5</sup> Umsetzung des Introitus-Beginns ins Bild, so wie z.B. die Miniatur in der Initiale *U* vom Mittwoch in der Osterwoche den Text Mt 25,34 *Uenite, benedicti patris mei, percipite regnum, quod uobis paratum est ab origine mundi* (,Kommt, ihr Gesegneten

Meines Vaters, nehmet das Reich in Besitz, das euch bereitet ist seit Anbeginn der Welt') „mit großem Einfallsreichtum“ (S. 64) in ein Weltgerichtsbild umsetzt und das gegenseitige Bezugnehmen von Introitus-Text und Introitus-Bild noch dadurch hervorhebt, dass in der Miniatur allein die Bildbeischrift *Ite maledicti in ignem eternum* (,Geht ihr Verdammten ins ewige Feuer') vorhanden ist, von Christi Hand ausgehend.

Die Miniatur (150 mal 170 mm, S. 145 etwas verkleinert, Abb. 23), um die es im Folgenden gehen soll, eröffnet den Introitus zum zwanzigsten Sonntag nach Pfingsten: *Omnia, que fecisti nobis, domine, in uero iudicio fecisti, quia peccauimus tibi, et mandatis tuis non obediuimus; sed da gloriam nomini tuo, et fac nobiscum secundum multitudinem misericordie tue* (,Gerechtigkeit nur war Dein Tun, o Herr, in allem, was Du uns angetan; wir haben ja gesündigt gegen Dich und Deinen Geboten nicht gehorcht. Verherrliche nun aber Deinen Namen und handle an uns nach der Fülle Deiner Barmherzigkeit', nach Dan 3,31, 29, 35)(Abb. 23). Die Übersetzung, die Soltész hier S. 144 zitiert, scheint zu Beginn einigermaßen irreführend (doch s.u.); in der ersten deutschen gedruckten Bibelübersetzung von 1466 heißt es genauer: *Dorumb alle ding die du hast eingefürt vber vns vnd alle ding die hastu vns getan in deinem gewern* [,wahren'] *vrteyl* [Var.: *gericht*]<sup>6</sup>.

Im Allgemeinen sind die Bilderläuterungen von Soltész kenntnisreich und sensibel, ausführlich und weitgehend erschöpfend. In diesem einen Falle aber (S. 34, 144) werden die Bildkommentare in keiner Weise dem Bild gerecht. Zu viele Details werden m. E. nicht richtig gedeutet, wichtige Übergänge, zu viel wird in das Bild hineingelesen, wofür es keine erkennbaren Anknüpfungspunkte gibt und was somit nicht zu verifizieren ist, vor allem aber gibt es keine überzeugende, auf den Introitus bezogene Gesamtkonzeption der Deutung. Dass es im Kopf des Bilderfinders (s. Anm. 48) bzw. des Malers eine solche gegeben haben wird, legen die meisten anderen Initialbilder des ,Corvinus-Graduale' nahe, obwohl gelegentlich die „Grundgedanken

der Liturgie des betreffenden Festes“ (S. 22) vollständig zur Entschlüsselung des Bildes herangezogen werden (S. 33, 74, 142) oder ganz vereinzelt noch weitergehende Assoziationen vorliegen sollen (S. 31).

Der kompositionelle Aufbau der Miniatur stellt sich mir folgendermaßen dar: Zum einen wird er bestimmt durch das „Symbol des Weltalls“ und den darüber befindlichen tiefblauen „gestirnten Kreisausschnitt als der Wohnstätte des Herrn im Universum“ (S. 144); verbunden werden beide Sphären durch eine mechanische Uhr, deren Werk mitsamt der Glocke und dem dazugehörigen Hammer in die himmlische Sphäre reicht, deren wahrscheinlich hölzernes Gehäuse auf der Kugel der Erde aufrucht (bzw. dahinter versteckt ist) und deren drei Gewichte in die Kugel hineinhängen. In diese kosmische Schönheit beweisende Ordnung sind die Menschen nicht einbezogen. Das zweite kompositionelle, bildstrukturierende Element geben die drei um die Weltkugel herum platzierten Figuren ab, die, ohne Schatten zu werfen, auf einer Erdscheibe stehen bzw. liegen und die drei Pfeile, die aus dem Himmelssegment herabstoßen und offensichtlich den drei Figuren zugeordnet sind, obwohl sie nicht auf die Figuren selbst zielen, sondern an ihnen vorbei gehen. Die Bildgestaltung legt jedoch den Zusammenhang zwischen Pfeilen und Figuren so nahe, dass ich nicht auf ihn verzichten mag. Der blassblaue Hintergrund zwischen der Standfläche der Figuren und dem gestirnten Himmel wird, je weiter er sich diesem nähert, immer aufgehellter, bis er in einen sonnenfarbenen Kreis einmündet, der das Himmelssegment umrundet und von dem Strahlen unterschiedlicher Intensität in den nachtblauen Himmel eindringen. Flächen- und Raumgestaltung dieser Miniatur stehen zwar in einem auffälligen Spannungsverhältnis, dennoch fügen sich die fast gegensätzlichen Flächen- und Raumwerte zu einer formal stimmigen und überzeugenden Bildkomposition.

Diese Details sollen zunächst der Reihe nach näher betrachtet werden, da es zualterererst gilt, deren Bedeutungspotential mög-

lichst genau zu bestimmen und dann festzulegen.

Die Darstellung der *Welt* als „elliptisch in Schrägaufsicht gezeigte“ „schwimmende Scheibe“ auf dem sie umgebenden Meer, die von der aus Weiß in Blau abrupt übergehenden „Atmo(hemi)sphäre“ überwölbt wird, ist zwar in diesem Bildkontext ungewöhnlich, doch dürfte die „durchsichtige Glaskugel“<sup>7</sup> des ‚Corvinus-Graduale‘ aus mehreren Bildtraditionen Anregungen aufgenommen haben, die sich nicht mehr säuberlich voneinander trennen und scharf abgrenzen lassen. So mögen an der Bildgenese beteiligt gewesen sein: *mappae mundi*- und Kosmosdarstellungen, Weltabbreviaturen der *creatio mundi*-Zyklen, Paradiesentwürfe oder Bilder des ‚Jüngsten Gerichts‘.<sup>8</sup> Ferner gilt es zu bedenken, worauf Jürgen Wolf (wie Anm. 8) hinweist: „Sowohl im lat. wie im deutschen Sprachgebrauch wurde bis ins 15. Jahrhundert hinein nicht streng zwischen den verschiedenen geometrischen Figuren Scheibe, Kreis, Kugel, Zylinder und Kegel unterschieden. Begriffe wie *sphaera*, *gyrus*, *rota*, *orbis*, *circulus* [...] konnten jeweils kontextgebunden alle Vorstellungen bezeichnen“ (S. 30 f.), und: „Es ist vielmehr so, dass im mittelalterlichen Latein in den genannten Begriffen [sc. ‚*rotundus*, *tortus*, *globulus*, *gyrus*, *circularis* und *orbis*‘] ebenfalls ganz selbstverständlich die Vorstellungen von Kugel, Scheibe, Kreis oder Zylinder zusammenfallen“ (S. 31); was also wie eine „Scheibenprojektion“ aussieht und „in den Beschreibungen terminologisch wie Scheiben behandelt wird“, sind tatsächlich „Kugelausschnitte“ (Anm. 69). Bemerkenswert aber ist, dass die Kugel auf einer weiteren, mit kleinen Steinen bedeckten, keinen Pflanzenwuchs aufweisenden Erdscheibe liegt, die das Aktionsfeld der Menschen abgibt und die nicht den Eindruck eines *locus amoenus* erweckt, sondern viel eher der Erde entspricht, die Gott nach der Verfluchung Adam überlassen hat (Gen 3,17 f.). Ein ungemein eng verwandtes „Weltall-Sinnbild“ findet sich im ‚Corvinus-Graduale‘ im direkten Anschluss (S. 146 f.) in der *I*-Initiale zum einundzwan-

zigsten Sonntag nach Pfingsten mit unmittelbar illustrierendem Bezug auf den Introitus-Wortlaut (Est 13,9-11) ein weniger enges in der Initiale *M* zum zweiten Sonntag nach Ostern (S. 74 f.) als wörtliche Verbildlichung des begleitenden Introitus-Textes. In diesem Initialbild liegen um die Erdscheibe, vor der Christus steht und die hier wie auch bei den beiden anderen Fällen kein identifizierbares Stadt-, Landschafts- und Burgenpanorama aufweist, sieben verschiedenfarbige Ringe, von denen der siebte im oberen Segment mit neun Sternen geziert ist. Die Ringe stehen vielleicht für die Planetensphären und den Fixsternhimmel. Verwandt mit dieser Art von „Weltall-Symbol“ (S. 74) ist das Bild des Weltgebäudes im Camposanto zu Pisa von Pietro di Puccio d’Orvieto (um 1350),<sup>9</sup> noch ähnlicher das Fresko in der Chiesa San Carlo zu Negrentino, oberhalb von Prugiasco, Tessin, aus dem 15. Jahrhundert, mit der zweiten Parusie: Christus steht mit einem Kreuznimbus in dem „Querschnitt durch die Sphaira“,<sup>10</sup> die sich aus fünf unterschiedlich dicken und gefärbten Ringen zusammensetzt; rechts und links von ihm stehen die Lanze und der Schwammstock, die Rechte ist im Segensgestus ausgestreckt, mit der Linken hält er die Dornenkrone. Eine direkt-wörtliche Anknüpfung an die Verse des Introitus ist für die Erdkugel des *O*-Initialbildes nicht gegeben, doch wird die Erde hier als Wohnstätte der Menschen gedacht sein, die ihnen von Gott zur Nutzung übergeben worden ist und, wie ich interpretierend vorwegnehmen darf, auf der sie gesündigt und den Geboten Gottes nicht gehorcht haben, auf der sie Gottes Gericht bzw. Urteil als Ausdruck seiner Gerechtigkeit erwarten, aber auch auf Barmherzigkeit und Gnade hoffen. So verstanden lässt sich das „Symbol des Weltalls“ (S. 144), genauer die ‚Erde‘, doch hinreichend intensiv in das Verständnis des Introitus integrieren.

Die *Uhr*, auf deren Zifferblatt zwar die Zahlen von I bis XII, aber keine Zeiger zu identifizieren sind, „erinnert“ Soltész „im allgemeinen an die Vergänglichkeit, hier mahnt sie aber der liturgischen Lehre entsprechend

zur vernünftigen Nutzung der Zeit“ (S. 144), an die in der Epistel dieses Sonntages (Ephes 5,15-21, besonders V. 15 f.) erinnert wird: [...] *sed ut sapientes redimentes tempus quoniam dies mali sunt* [...], sondern als die Weisen, und kauftet die Zeit aus; denn es ist böse Zeit‘). Diese Deutung mag z.T. für eine Sanduhr gelten,<sup>11</sup> oft in der Hand des Todes, später ein Attribut von Chronos, als *vanitas*- oder *memento mori*-Symbol verwendet, nicht aber für eine mechanische Räderuhr,<sup>12</sup> für die sie viel zu modern gedacht ist. Sie, die in der Zeit des ‚Corvinus-Graduale‘, sieht man einmal von den von Reinhold Hammerstein (wie Anm. 14) beschriebenen Automaten ab, neben der Mühle und der Orgel die komplizierteste Mechanik des Alltags aufzuweisen hatte, steht für etwas Anderes: „The marvelous new mechanical clock became a metaphor of the universe. According to Oresme, the great physicist at the court of Charles V, the cosmic clock was created and set running by God so that ‘all the wheels move as harmoniously as possible’.”<sup>13</sup> Die astronomischen Uhren späterer Zeit – in der Stralsunder Nikolaikirche gibt es seit 1394, also verhältnismäßig früh, eine große astronomische Uhr – führen diesen Gedanken weiter. Ferner ist, eingedenk der wahrscheinlichen Entstehung der Bilder des ‚Corvinus-Graduale‘ in Nordfrankreich (S. 21), daran zu erinnern: „In dem Roman der Christine de Pisan ‚L’Épître d’Othéa‘, einer Art Erziehungsroman (um 1400), vergleicht die Verfasserin zu Beginn den Menschen mit einer Uhr, da beide ohne die Tugend der Temperantia, ohne Gleichmaß, wertlos seien [...]. Das Analogon der Räderuhr geriet gleichsam zum Bindeglied zwischen dem Mikrokosmos, als den das Mittelalter den Menschen ansah, und dem Makrokosmos, dem gestirnten Himmel über ihm.“<sup>14</sup> Die Himmelssegment und Erdkugel verbindende Position der Uhr im ‚Corvinus-Graduale‘ verbildlicht diese Auffassung geradezu perfekt. Als dritte Komponente einer Uhrensymbolik, die man von den beiden anderen nicht allzu strikt lösen sollte, ist die ‚mystische‘ Uhr, insbesondere das ‚Horologium Sapientiae‘ Heinrich Seuses zu nen-

nen.<sup>15</sup> Das Bild der Uhr steht dabei einerseits für „eine Art Lebensregel, da die 24 Stunden offenbar als Symbol für das ganze Leben [...] zu gelten haben“, andererseits soll die Uhr „die Gläubigen zu jeder Stunde des Tages und der Nacht zu einem christlichen Leben [...] ermahnen“ (Künzle, S. 71); „die Person Christi selbst wird als ewige Weisheit [...] vom Schriftsteller als Vorbild gezeigt. [...] Die Sapientia wird als Lehrperson und Lehrthema eingeführt“ (Künzle, S. 71). So wird in besagter O-Initiale die Uhr als Zeichen der ‚Verherrlichung‘ der göttlichen Weisheit stehen (vgl. Anm. 10), die mit ihrem Glockenschlag deren Ruhm verkündigt: *sapientia* hat den ganzen Kosmos in Gang gesetzt, hält ihn zusammen und garantiert seinen geordneten Gang bis an das Ende der Zeiten; nur der Mensch, so wird man auch hier deutend hinzufügen können, ordnet sich durch seine Missachtung der Gebote Gottes diesem Ordnungssystem und damit diesem Rechtssystem nicht ein und unter, statt dessen fleht er um tätige Gnade.

Aus dem goldenen Rand des Himmelssegmentes fahren drei *Lanzenpfeile* herab, beinahe genau aus einem außerhalb des Bildes gelegenen Zentrum, der rechte und der linke gefiedert. Der Pfeil links neben dem Ritter trägt die Beischrift *ira dei*. Der zweite deutlich nach links versetzte Pfeil, dessen Ende von der Uhr verdeckt ist, zielt auf den Toten, auch wenn er bereits innerhalb der ‚Erdkugel‘ auf dem Ort des innerweltlichen Geschehens endigt; er hat die Beischrift *furor principis*. Dass er nicht bis auf den Toten vorstößt, mag ästhetische Gründe haben. Der dritte Pfeil, rechts neben der Frauengestalt, ist beschriftet mit *mutatio populi*.<sup>16</sup> Die Beischriften der beiden äußeren Pfeile stehen jeweils auf der nach außen gekehrten Pfeilseite, die des mittleren auf der linken, so dass eine formal überzeugende symmetrische Ordnung gestaltet worden ist, indem die beiden äußeren Pfeile von der Bildfläche her gesehen gewissermaßen das ganze Bildgeschehen rahmen und umschließen; die Asymmetrie des mittleren Pfeiles wird, wiederum ganz unräumlich gedacht, durch die drei rechts von ihm hän-

genden, unterschiedlich großen Uhrgewichte sozusagen ‚ausgependelt‘. Bemerkenswert ist, dass der göttliche Pfeilschütze auf dem Bild nicht zu sehen ist, ganz im Gegensatz zur ikonographischen Tradition dieses Motivs, vielleicht aus ästhetischen Gründen der Bildkomposition; denn diese ließ für ihn keinen Platz, den statt dessen die Uhr einnimmt, deren zentrale Bedeutung auch auf diese Weise hervorgehoben wird.

Allgemein gesprochen ist das Pfeilmotiv biblisch mit dem Schwerpunkt der Psalmen und es „lässt sich eindeutig ein kausaler Zusammenhang zwischen menschlichen Verfehlungen und den Pfeilen, die Gott zur Strafe dafür schickt, feststellen. (Sicherlich ist die Gottesstrafe wesentlich häufiger im Pfeilmotiv implizit).“<sup>17</sup> Dass auf den Bildern des Pfeile schießenden Gottes dieser meist drei in der Hand hält, in den Bogen gespannt bzw. abgeschossen hat, unterstreicht die Zugehörigkeit ‚unseres‘ Bildes zu dieser Motivtradition.

Dieser allgemeinen Aussage entsprechen die drei Beischriften. Der Begriff *ira* (‚Zorn‘) ist alttestamentlich vielfach belegt, um Handeln und Motivation Gottes, seine Affekte zu charakterisieren: „Der göttliche Zorn ist die Züchtigung der Sünde, nicht der Ausbruch der schlechten Stimmung oder der Eifersucht eines willkürlichen oder launenhaften Gottes. Über allem steht seine Gerechtigkeit.“ [...] „Die Folgen des göttlichen Zornes sind: Hunger, Niederlagen, Pest (vgl. 2. Sm 24,13ff), Plagen (z. B. Nm 17,11), Aussatz (Nm 12,9f), Auslieferung an die Feinde und der Tod (1. Sm 6,19). Der Zorn Gottes trifft alle Schuldigen, das Volk (Ex 19,32 Dt 1,34), den Einzelnen (Nm 12,9f) wie auch die Heidenvölker (z. B. Gn 11; vgl. Ps 90,7), weil Jahwe Gewalt über die gesamte Erde zukommt (Jr 10,10)“<sup>18</sup>. Man vergleiche in unserem Zusammenhang zusätzlich z. B. Sap 5,21 *acuet autem duram iram in lanceam (wann er scherpffft den herten zorn in eim spere*<sup>19</sup>). *Deus* kann unerläutert bleiben. *Ira* und *furor* stehen biblisch recht häufig neben- und miteinander<sup>20</sup> und sind des Öfteren mit Bewegungsverbren (und Präpositi-

on) verbunden nach dem Muster *et ne veniat ira super vos* (2. Par 19,10, „und ein Zorn [nicht] über euch komme“)<sup>21</sup>. Ihr benachbartes Vorkommen im ‚Corvinus-Graduale‘ ist somit hinreichend erklärt. *Furor* (‚Wut, blinde Leidenschaft, Raserei‘) des Fürsten, des Herrschers, der Obrigkeit äußert sich in Tyrannei und willkürlichem Handeln gegen die Untertanen, an denen die unerbittliche und mitleidlose *iustitia* Gottes sichtbar wird. Sie wird an dem Volk wegen dessen Verstrickungen in sündhaftem Leben im Auftrag Gottes und stellvertretend für ihn vollstreckt. Der Tod ist die notwendige Folge von *furor principis*. *Princeps* (‚Herrscher, Fürst‘) nämlich ist in der Sprache der Bibel keine gebräuchliche Bezeichnung Gottes und ist folglich auf einen weltlichen Herrscher zu beziehen; dementsprechend taucht der Begriff *princeps* regelmäßig in den Fürstenspiegeln des Mittelalters auf. *Mutatio* (‚Veränderung, Wechsel‘) ist biblisch nur einmal bezeugt: *et dixi nunc coepi haec mutatio dexterarum Excelsi* (Ps 76,11; *Vnd ich sprach nu vienge ich ditz an: die verwandlung ist der zeswen [Rechten] des höchsten*<sup>22</sup>). Inhaltlich ergibt sich eine nur geringfügige Verschiebung gegenüber den ersten beiden Beischriften. Umschreiben jene in erster Linie Befindlichkeiten und aktives Tun Gottes durch innerweltliches ‚Personal‘, so benennt diese primär die Auswirkung, das Ergebnis von Stimmung und Handeln Gottes, die Veränderung – zum Schlechten, so wird man ergänzen bzw. präzisieren dürfen, berücksichtigt man die Symbolik der Pfeile Gottes im Allgemeinen. In der Fügung *mutatio populi* kann *populi* sowohl *genitivus obiectivus* sein und auf eine passivisch zu erdulden Verschlimmerung der generellen Lebensumstände des Volkes verweisen, durchaus aber auch *genitivus subiectivus* und damit eine aktiv betriebene Korrumpierung aller zwischenmenschlichen Verhaltensformen und Beziehungen sowie die Missachtung aller Normen des gesellschaftlichen Lebens anzeigen. Vielleicht sollen sogar beide Aspekte dieser Fügung nicht als Gegensatz, sondern vielmehr als eine Einheit empfunden werden. Die Unterschiede in dem, was die

drei Pfeilbeischriften benennen, sind also m. E. nicht so bedeutend, dass man sie nicht als Bedeutungs Bündel zusammenfassen dürfte, denn alle drei sind vom Volk verursachtes Ergebnis des leidenschaftlichen Eifers Gottes. *Ira dei*, *furor principis* und *mutatio populi* – alle zusammen genommen ähneln sie in ihrem Ergebnis für die Menschen den im Spätmittelalter wohlbekannten apokalyptischen Reitern (Apoc 6,1 ff.) und deren Gefolge: Krieg, allgemeine Kämpfe, Aufruhr und Bürgerkrieg, Missernte, Teuerung, Hungerkatastrophen, Krankheiten, Tod und vieles andere mehr, was an Drangsalen über die Welt kommt. Denn auch Pfeile kehren an den Ort der Erde zurück, von dem sie ihren Ausgang genommen haben.

Der *Figur des Ritters* hat sich Soltész verhältnismäßig intensiv gewidmet: „Die bezeichnendste Figur ist hier der Krieger im Harnisch als Verkörperung des Zornes des Herren. Der mit Nägeln versehene Dreschflegel in seiner Hand ist ein bekanntes Wahrzeichen der Hussiten, kann sich aber auch auf den Glaubensreformer des 12. Jahrhunderts Waldus beziehen, dessen Anhänger, die Waldenser, zur Entstehungszeit des Graduales in Frankreich noch grausamen Verfolgungen ausgesetzt waren. Da die Miniatur mit den im Mittelalter wohlbekannten Symbolen den Grundgedanken des 20. Sonntags nach Pfingsten veranschaulicht, scheint auch diese Figur nicht auf ein konkretes historisches Ereignis zu verweisen, sondern ist im allgemeinen als Verkörperung der Volksaufstände und der Aufständischen gedacht. Von einer französischen Miniatur des 13. Jahrhunderts sind zwei ähnliche Krieger volkstümlichen Charakters bekannt, deren einer einen schweren Knüppel, der andere einen Kriegsflegel, eine Art Morgenstern, in der Hand hält, von dem an Riemen drei Kugeln herabhängen“ (S. 34). Mir scheint, dass die verschiedenen Aussagen in sich widersprüchlich bleiben und sich nicht zu einer konsistenten und klaren Deutung der Figur im Anschluss an den Introitus fügen. Vor allem bleiben bei Soltész zwei Details unberücksichtigt, die sich bei meiner Analyse der Ritterfigur als zentral

erweisen werden.

Der Ritter steckt von Kopf bis Fuß in einer eisernen Rüstung, d.h. er ist als Reiter gewappnet, nicht als Fußsoldat, bei dem die Beine beweglich sein mussten und ungeschützt bleiben konnten (s. die Miniaturen S. 103, 121, 131); ein derartig gepanzerter Ritter war für einen Fußkampf viel zu unbeweglich und damit weitgehend untauglich und unbrauchbar. Sieht man sich das ‚Corvinus-Graduale‘ daraufhin an, so sitzen gepanzerter Ritter entweder zu Pferde (s. S. 103, 105, 123, 131) oder sie stehen als Wächter bzw. als vom Pferd gestiegene und zu Fuß weiter kämpfende Reiter an einer Stelle (s. S. 103, 107, 121) bzw. knien in einer Prunkrüstung zum Gebet (s. S. 129). Eine Wächterfunktion aber ist für den Ritter in der *O*-Initiale nicht zu erkennen und auch ganz unwahrscheinlich, es fehlte ihm außerdem der Gegner. Den Darstellungen unterschiedlich gerüsteter Krieger im ‚Corvinus-Graduale‘ entsprechen weitestgehend die in Diebold Schillings ‚Spiezer Bilderchronik‘ (1484/1485) oder die in der ‚Schweizer Bilderchronik‘ des Luzerners Diebold Schilling von 1513.<sup>23</sup> Ferner ist der Ritter zwar mit einem am Gürtel hängenden Schwert bewaffnet, auf dem seine Rechte ruht, einer typischen Reiterwaffe; er hält in der Hand aber auch einen *Flaiel*, dessen Schlägel „mehr dem Gewichte des Dreschflegels ähnelte“ und der „vielleicht mit eisernen Beschlägen, Haken und Spitzen bewehrt war.“<sup>24</sup> Ebenso wie ein Dreschflegel, der als Waffe eingesetzt werden konnte<sup>25</sup>, war diese Waffe nur für einen Fußsoldaten tauglich. Um „gute Dienste leisten“ zu können, hätte die Stange des Flegels „von kräftiger Hand geschwungen“<sup>26</sup> sein müssen – was allerdings dahingehend zu präzisieren ist: Ein Dreschflegel war sachbedingt allein beidhändig zu benutzen. Außerdem hätte ein solcher Schwung jeden Reiter aus dem Sattel geworfen, zumal er bei einer solchen Aktion den Zaum hätte loslassen müssen. Die Länge des Stiels unterscheidet demgemäß den *Flaiel* von der Reiterwaffe Morgenstern, deren Stiel „nicht über einen Meter lang“ war.<sup>27</sup> Kurzum: Die Ritterfigur ist ganz gezielt so

gestaltet, dass sie weit entfernt ist von einem wahren Ritter, einem *miles christianus*, der Witwen und Waisen verteidigt und als Glaubenskämpfer auftritt. Sie ist vielmehr in sich voller Widersprüche und brüchig, und das musste in einer Zeit auffallen, die für die Symbolik von Kleidung, Rüstung, Farbe etc. ein lebendiges Gespür hatte und deren subtile ‚Zeichensprache‘ verstehen konnte. Sie ist daher, wie mir scheint, nicht nur „im allgemeinen als Verkörperung der Volksaufstände und der Aufständischen gedacht“ (S. 34), sondern sie zeigt die Perversion des Rittertums, die sich in Raubrittertum, Krieg, Mord, Plünderung und Verheerung äußerte. Dieses Erscheinungsbild, bei dem Auftreten der Ritter und ihr Handeln sowie hehres Ritterethos auseinander klaffen, sich als Auswirkung und Ergebnis der *ira dei* vorzustellen, fällt nicht sonderlich schwer. Den Ritter mit Soltész als „Symbol des Volksaufstandes und der bitteren Not des Volkes“ (S. 144) zu interpretieren, halte ich für zu einseitig und irreführend. Man kann in ihm zwar einen „nachdrücklichen Hinweis auf die Unterdrückung des Volkes“ (S. 144) sehen, aber in einem Soltész’ Meinung entgegen gesetzten Sinne: Der Ritter, der sich dem auf Dürers Stich ‚Ritter, Tod und Teufel‘ (1513) zugesellt, ist nicht Opfer, sondern Täter, seine widersprüchliche Ausrüstung verrät ihn nicht weniger<sup>28</sup> als der geradezu lüsterne Blick, den er, mit zurückgeworfenem Kopf, auf die Jungfrau wirft, die ihrerseits (ganz symmetrisch) das Haupt mit geschlossenen Augen vom Ritter abgewendet hat.

„Der in ein weißes Tuch gehüllte *Leichnam*“ (S. 144), dessen Gesicht „in den südlichen Kulturen“ durchaus unbedeckt bleiben konnte<sup>29</sup> und dessen separat eingehüllte Hände auf dem Leib gefaltet sind, liegt nicht auf einer „Holzplatte“ (S. 144), sondern auf einer Strohmatte<sup>30</sup>; schließlich konnte man Leichen auch vollständig in Stroh gewickelt und gebunden aufbahnen<sup>31</sup> und dann wohl auch begraben. Bemerkenswert ist noch: „Früher [...] hatte zwar auch eine – sehr kurze – Aufbahrung stattgefunden, aber nicht mehr im Hause (wenigstens außerhalb der



Aristokratie), sondern in der Haustür, auf der Straße. Da lag dann der Leichnam auf Stroh ausgestreckt: ein Ritual wahrscheinlich klösterlichen Ursprungs, das ein Bedürfnis nach Demut zum Ausdruck bringt.<sup>32</sup> Hier, im ‚Corvinus-Graduale‘, sollte aber eher Armut mit dieser Art der Aufbahrung in ‚freier Natur‘ angedeutet worden sein. Dass der Tote, dessen Geschlecht nicht zu erkennen ist und somit neutral bleibt, weniger für den Tod im Allgemeinen steht, dürfte deutlich sein, wahrscheinlich mehr für den Tod beim einfachen Volk als Konsequenz fürstlicher Tyrannei bzw. herrscherlichen Terrors. Als eine Überinterpretation dagegen erscheint mir Soltész’ Ansicht, dass der Leichnam „dem Betrachter den Tod und das ihm folgende Gericht vor Augen hält“ und „die Aufmerksamkeit des Betrachters im Geist der mittelalterlichen Totentanz-Darstellungen auf die letzten Dinge lenkt“ (S. 144). Der Kontext stellt den Bezug auf das Jüngste Gericht nicht her, nicht einmal auf das Individualgericht,<sup>33</sup> und er ist für das Gesamtverständnis des *O*-Initialbildes nicht nur unnötig, sondern sogar hinderlich, da das *verum iudicium* des Introitus-Textes nicht auf das Weltgericht zielt, sondern auf innerweltliches Handeln Gottes in Gerechtigkeit, zu dem auch der todbringende *furor principis* gehört.

Die *Figur der Frau* schließlich versteht Soltész ebenso wie den Ritter „als Symbol des Volksaufstandes und der bitteren Not des Volkes“, als „nachdrücklichen Hinweis auf die Unterdrückung des Volkes“ (S. 144) bzw. „als Verkörperung des mit allerhand Abgaben schwer belasteten einfachen Volkes“ (S. 144). Ebenso wie bei den beiden anderen Figuren scheint mir auch hier von der Herausgeberin aus moderner, einer Klassenkampf- und Bauernkriegsideologie verpflichteten Sehweise zu viel und zu viel ganz Spezielles in die Figur hineininterpretiert worden zu sein, zumal auch sie der Ansicht ist: „Mehr Kompositionen, die sich mit zeitgenössischen Gesellschaftsproblemen beschäftigen, enthält das Graduale nicht“ (S. 34).

Das graue Kleid der schwarz beschuhten Gestalt weist wohl nur auf bäuerliche Zuge-

hörigkeit<sup>34</sup>; die weiße Schürze auf „bäuerliches und Dienstleistungsmilieu“;<sup>35</sup> ihr offenes Haar auf noch nicht verheirateten, jungfräulichen Stand;<sup>36</sup> die gewundenen Hände und der geneigte Kopf sind konventionelle Schmerzgebärden.<sup>37</sup> Der jungen Frau fehlen abgesehen von der Kleidung alle Attribute, die sie in ihrer haus- oder landwirtschaftlichen Tätigkeit näher charakterisieren könnten, wie z.B. ein Spinnrocken, ein Löffel, ein Rechen u.s.w. Ob dadurch auf die Zerstörung ihres Lebensumfeldes angespielt werden oder ein übergreifender Aspekt der Personifikation hervortreten soll, weiß ich nicht zu entscheiden (s. o.), zumal es zu beachten gilt, dass es am Ende des 15. Jahrhunderts in Literatur und bildenden Künsten von Personifikationen aller Art nur so wimmelte – man denke nur an den ‚Roman de la Rose‘ und seine Fortsetzung – und die Verständnisbereitschaft, sich auf derartige, auch ausgefallene gedankliche Konstruktionen einzulassen, allgemein vorausgesetzt werden kann. Gemäß der Pfeilbeischrift neben der Frau und dem Usus *weiblicher* Personifikationen ist sie als Personifikation des *populus*<sup>38</sup> zu verstehen, entsprechend ihrer Kleidung als Vertreterin des Bauernstandes; vielleicht meint sie wie Peter Vischers d. J. *plebes* „keine soziale Schicht, sondern das Volk allgemein“;<sup>39</sup> ein im engen Sinne theologisches Verständnis als ‚Volk Gottes‘ scheint mir allerdings nicht vorzuliegen. Sie klagt und trauert, wie aus ihren Gebärden geschlossen werden könnte, bzw. sie ängstigt sich oder verschließt vor allem, was sie sieht, die Augen. Ursache dafür ist, wiederum gemäß der Pfeilbeischrift, die *mutatio*, die auf Grund der Sündhaftigkeit und des Fehlverhaltens der Menschen das Leben aller erfasst hat und die Lebensumstände jedes Einzelnen bestimmt. Ob ihre geschlossenen Augen Ausdruck von Trauer, von Angst vor den Gräueln dieser Welt, die sie einfach nicht sehen will und vor denen sie die Augen verschließt, oder als Zeichen von Blindheit zu verstehen sind, wie z. B. auf dem Autorenbild Reinmars von Zweter in der ‚Manessischen Liederhandschrift‘ (Nr. 97) oder in der selben Handschrift bei Nr.



39 ‚Herr Hesso von Reinach‘, wo eine blinde Frau mit gelbem Stock in der Hand unter Bettlern und Krüppeln zu sehen ist, und ob diese Blindheit dann weitergehend und übertragen zu deuten wäre, vergleichbar der des Sünders, der der ‚Synagoge‘, oder der des Todes, sei dahingestellt, weil geistige Blindheit eher durch eine Augenbinde angezeigt wird, physische durch geschlossene Augen. Der *sensus spiritualis* der Frauenfigur gewinnt, wie es sich bereits bei der Analyse der ihr zugeordneten Pfeilbeischrift abgezeichnet hat; keine so scharfen Konturen wie der ‚geistige Sinn‘ des Ritters; es fehlen bei ihr genau zu greifende und zu deutende Signale für die Möglichkeit eindeutigen Verstehens. Beide Gestalten, als männliche und weibliche Symbolfigur zusammengenommen (in dem Toten sind die Geschlechtsunterschiede aufgehoben), können als Vertreter des Menschengeschlechts insgesamt angesehen werden, bei dem Gewaltausübung und Gewalterduldung auf der Tagesordnung stehen.

Abschließend gilt es, alle ausführlich aufgefächerten ikonographischen Einzelbeobachtungen wieder zu einem Gesamtbild zusammenzuführen, eine Deutung des *O*-Initialbildes zu versuchen, d. h. das Bild mitsamt allen Details und den Wortlaut des Introitus in Einklang zu bringen, es als selbständige und eigenwillige Textinterpretation zu verstehen; denn Bilder sind „keine pittoreske Zugabe, sondern die visuelle Aktualisierung des Heilswortes. Bild und Text stehen nicht in einem Konkurrenz-, sondern in einem Komplementärverhältnis zueinander.“<sup>40</sup>

Der Introitus setzt sich aus Teilen von drei Daniel-Versen und weiteren biblischen Zitaten bzw. Reminiszenzen zusammen<sup>41</sup> zu einem aus vier Kola bestehenden neuen, kunstvoll ‚montierten‘ und rhetorisch gestalteten Text in zwei Versen, die denen der Psalmen ähneln. *In vero iudicio fecisti* scheint mir das gedankliche Zentrum dieser ‚Textcollage‘ (s. S. 34), aber auch das des Kontextes des Introitus in dem ‚Gesang der drei Männer im Feuerofen‘ (Dan 3,27 ff.) zu sein, dem sich alle anderen Gedanken, nämlich: sündigen, Geboten nicht gehorchen, Ruhm und Barm-

herzigkeit Gottes zu- und unterordnen, mit anderen Worten: der Gerechtigkeit Gottes.

Dieses Fazit passt vorzüglich zu dem Gedankenkreis: ‚Der Gott der Psalmen als Richter zu Lebzeiten‘.<sup>42</sup> Diese Glaubensvorstellung ist auch sonst im Alten Testament nicht unbekannt, so dass es nicht verwundern kann, wenn ich das Ergebnis meines Interpretationsversuches mit einem längeren Zitat zu resümieren vermag, das für einen vergleichbaren, allerdings wesentlich ausgreifenderen Zweck formuliert worden ist: „Denn es ist nicht das Jüngste Gericht gemeint, das über ewiges Leben oder Verdammnis entscheidet. Der Psalmist denkt den Urteilspruch irdisch, nämlich den Gerechten – bei denen die Waagschalen ausgewogen sind – Glück und Frieden auf Erden, den Frevlern – die zu leicht befunden werden – der Tod. ‚Gott ist ein gerechter Richter, ein Gott, der täglich strafen kann‘; ‚es gibt einen Gott, der auf Erden Gericht hält‘ [Ps 7,12; 58,12]. Erbeten wird daher das rechtliche Eingreifen Gottes von den Menschen, die in Not sind, falsch verdächtigt werden, unter Gewalttaten leiden, arm und bedrängt sind: er möge sie vor den Frevlern erretten, indem er diese vernichte. ‚Gericht‘ ist damit ein Doppeltes: die Errettung der Gerechten und die Vernichtung der Frevler. Es herrscht zwischen Gott und den Frevlern kein Rechts-, sondern der Kriegszustand. Dabei sind Rechts- oder Kriegszustand nur die vorgegebene Ordnung der Welt; das Gericht Gottes wird dieser Ordnung – dem ontologischen Ur-Teil der Welt – gemäß vollzogen. Gott verhilft mit dem Welt-Gericht nur der Ordnung zum Durchbruch und zur Verwirklichung. Anzumerken ist, dass auch diese Vorstellung des vergeltenden, rächenden, tötenden Gottes sich lange bis in die Neuzeit hinein erhalten hat. Hungersnöte, Katastrophen, vor allem die Pest wurden von den davon Betroffenen als Vergeltungsmaßnahmen Gottes verstanden.“ [...] In dem „Angebot zu einem neuen Bund zeigen sich Gottes Verzeihung, Barmherzigkeit und Gnade: und in diesen kommt Gottes eigentliches, tiefstes Wesen zum Ausdruck“.<sup>43</sup>

In dieser beschreibenden Analyse von Gottes Handeln in der Welt an den Menschen finden sich alle Leitgedanken des Introitus zum zwanzigsten Sonntag nach Pfingsten und alle Bildelemente der dazugehörigen Initiale des ‚Corvinus-Graduale‘ wieder: Der „Urteilsspruch“ [= *in uero iudicio fecisti*], „auf Erden“, „irdisch gedacht“ [= Erdkugel, Standfläche der Figuren], „Eingreifen Gottes“ [= die Pfeile], Menschen, „die unter Gewalttaten [= Ritter] leiden, arm und bedrängt sind“ [= Jungfrau], „zwischen Gott und den Frevlern“ [= Position der Uhr], „Frevler“ [= *peccauimus tibi, et mandatis tuis non obediuimus*], „Ordnung der Welt“ [= Uhr], „Hungersnöte, Katastrophen, vor allem die Pest“ [= *mutatio*], „Vergeltungsmaßnahmen“ [= *ira* und *furor*] „der tötende Gott“ [= der göttliche Pfeilschütze und der Tote], und zuletzt „Gottes Verzeihung, Barmherzigkeit und Gnade“ [= *secundum multitudinem misericordiae tuae*]. Nur ein direkter Bezug auf *da gloriam nomini tuo* fehlt, aber indirekt wird auch er mitgedacht sein beim Preis der Ordnung der Welt.

Erinnert sei noch an das auch volkssprachlich und in bildlichen Darstellungen recht bekannte allegorische Motiv vom ‚Streit der Töchter Gottes‘ bzw. vom ‚Ratschluss der Erlösung‘, in dem vier Attribute bzw. Eigenschaften Gottes personifiziert als seine ‚Töchter‘ miteinander und gegeneinander in einen Redewettstreit treten. Anlässlich dieses Motivs wurde im Mittelalter die erbarmungslose und unfriedliche Seite der Gerechtigkeit Gottes ausführlich diskutiert, wobei *veritas* („Wahrheit“) und *iustitia* („Gerechtigkeit“) zunächst unversöhnlich *misericordia* („Erbarmen“) und *pax* („Frieden“) gegenüberstanden, ehe es zum versöhnenden ‚Ratschluss der Erlösung‘ kam.<sup>44</sup>

Soltész sah die „zentrale Aussage“ der O-Initiale folgendermaßen: „Den Grundgedanken der Komposition bildet die in der Liturgie des Tages enthaltene Lehre über die vernünftige Nutzung der Zeit, das Vermeiden der Sünden und die Vorbereitung auf den Tod und auf ein gerechtes Urteil“ (S. 144). Die Einbeziehung aller, z.T. neu gedeuteter Bildelemente und

die Konzentrierung auf den Introitus-Wortlaut selbst<sup>45</sup> fordern ein anderes Verständnis der Bildinitiale, nämlich Verkündigung und Lobpreisung von Gottes Gerechtigkeit (s. S. 34), die auch Ausdruck seiner *sapientia* ist. Dass in der von Soltész zitierten Übersetzung (s. o.) „Gerechtigkeit“ *verum indicium* wiedergibt, wundert so gesehen nicht. U.U. ist sogar auf die Bildkonzeption nicht ohne Einfluss geblieben, dass im ausgehenden 15. Jahrhundert „die Symbolisierung der Herrschaft der Gerechtigkeit über die Welt über die Verwendung der Weltkugel als Attribut in den Händen der Justitia hinaus noch gesteigert wird, ja verabsolutiert dadurch, dass die Justitia auf der Weltkugel sitzend, gleichsam thronend, dargestellt wird.“<sup>46</sup> Mit den sog. ‚Gerechtigkeitsbildern‘<sup>47</sup> hat ‚unsere‘ Bildinitiale freilich gar nichts zu tun, sie ist ein ‚Gerechtigkeitsbild‘ *sui generis*.

Es ist die große und bedeutende gemeinsame Leistung des ausführenden Malers und des Concepteurs<sup>48</sup>, der ein gebildeter, bildschöpferisch denkender und das Wort innovativ ins Bild umsetzender Kopf gewesen sein muss, dass das Bild kenntnisreiche, für Neuheiten sensible und aufgeschlossene Zeitgenossen angesprochen haben dürfte, sonst hätte der König das ‚Covinus-Graduale‘ nicht anschaffen lassen. Die Bildinitiale musste aber auch bis in unsere heutige Gegenwart „interessant“ (S.144) bleiben, um zunächst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen zu können und sie dann für ihn zur Aufgabe werden zu lassen, das Wort-Bildrätsel zu lösen, das „eine ikonographische Seltenheit“ (S. 34) ist – und das weiterer interpretatorischer Bemühungen bedarf; vielleicht widmet sich ihm ja in Zukunft einmal der Jubilar, dem ich auch für diesmal hilfreiche Belehrung verdanke.\*

1 Das Corvinus-Graduale. Einleitung und Bildbeschreibung v. Elisabeth Soltész, ins Deutsche übertragen v. Franz Gottschlig, Hanau 1982 (Budapest 1980). Es handelt sich um die Handschrift Ms. Clmae 424 der Széchényi-Nationalbibliothek zu Budapest. Alle Seitenverweise ohne nähere Angabe beziehen sich auf diese Ausgabe, aus der auch die Abb. 1 übernommen worden ist.

2 S. Lexikon des Mittelalters III, Sp. 297 f. ‚Corvinen‘ v. Csaba Csapodi; II, Sp. 122 f. ‚Bibliothek VIII‘ v. Csaba Csapodi; Otto Mazal, Königliche Bücherliebe. Die Bibliothek des Matthias Corvinus, Graz 1990; zur Handschrift S. 42.

3 S. Lexikon des Mittelalters VI, Sp. 402 f. ‚Matthias I. Corvinus‘ v. K. Nehring.

4 Vgl. Jolán Balogh, Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst, Graz 1975 (Forschungen und Berichte des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 4), zur *Bibliotheca Corvina* s. besonders S. 16-26; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541. Ausstellungskatalog Schallaburg 1982, Wien 1982 (Katalog des niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 118), zur *Bibliotheca Corvina* s. besonders S. 398-455.

5 Vgl. Felix Heinzer, Wörtliche Bilder. Zur Funktion der Literal-Illustration im Stuttgarter Psalter (um 830), Berlin/New York 2005 (Wolfgang Stammerl Gastprofessur 13), bes. S. 21. Zur Verwendung von Psalmversen im Introitus s. S. 11, 19. Vgl. u. Anm. 48. Zu späteren und anderen Genera vgl. Andreas Bässler, Sprichwortbild und Sprichwortschwank. Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500, Berlin/New York 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 27).

6 Die erste deutsche Bibel, hrsg. v. W[illiam] Kurrelmeyer, Tübingen 1904 ff. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 234 ff.), hier Bd. IX (1913), S. 463. Eine interessante Variante habe ich in [...] hinzugefügt.

7 S. Karl Clausberg, Scheibe, Rad, Zifferblatt. Grenzübergänge zwischen Weltkarten und Weltbildern. In: Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Interdisziplinäres Colloquium 1988, hrsg. v. Hartmut Kugler/Eckhard

Michael, Weinheim 1991, S. 260-313, hier S. 280 f. (mit Abb. 11) zum dem ‚Corvinus-Graduale‘ annähernd zeitgleichen ‚Garten der Lüste‘, Außenflügel: ‚Erschaffung der Welt‘ (Grisaille, 1480-1490).

8 Vgl. allgemein Jürgen Wolf, Die Moderne erfindet sich ihr Mittelalter – oder wie aus der ‚mittelalterlichen Erdkugel‘ eine ‚neuzeitliche Erdscheibe‘ wurde, Abhandlung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Mainz 2004,5, Stuttgart 2004; verschiedenartige einschlägige Abbildungen bei Heinz Artur Strauß, Der astrologische Gedanke in der deutschen Vergangenheit, München/Berlin 1926. Charles Tönnies, Hieronymus Bosch, Wiesbaden o. J. [1965] weist zu dem Anm. 7 aufgeführten Bild im kritischen Katalog S. 361 weitere „Darstellungen der Erde in einer durchsichtigen Kugel mit einer Landschaft im Inneren“ nach: Boschs eigene bemalte Tischplatte ‚Die sieben Hauptsünden‘, im ‚Jüngsten Gericht‘ (oberes rechtes Eckbild), „wo Christus über einer solchen gläsernen Erdkugel thron“ (s. Abb. S. 61); ein Medaillon Pisanellos (1449-1450), s. Pisanello. Le peintre aux set vertus, Ausstellungskatalog Paris 1996, Nr. 319, S. 453, Abb. S. 454 (auch bei Meiss [wie Anm. 13], Bd. II, Abb. 772); eine Miniatur im ‚Livre des merveilles et diversités de ce monde‘ (Angers um 1460/1470). Dem Hinweis von Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien, München 1981 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 58), S. 138 Anm. 6 „zur Landschaft in der Weltkugel“ konnte ich nicht nachgehen. Auf dem Tafelbild des Meisters der Darmstädter Passion ‚Christus als Salvator Mundi‘ (1450-1480) hält dieser „auf der Linken mit Leichtigkeit die kristallene Weltkugel, deren unteres Drittel mit einem gewaltigen dunklen Meer gefüllt ist, an dessen Horizont sich kleine Stadtsilhouetten abzeichnen“, s. Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Stadel. 1300-1500, Mainz 2002 (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 4), S. 257-263, Abb. 228, Zitat S. 258. An Paradiesdarstellungen, die hier genannt werden können, seien drei nachgewiesen: In den Anm. 30 zitierten ‚Très Riches Heures des Jean Duc de Berry‘ fol. 25v, Abb. 20; das Eingangsbild zu einer französischen Übersetzung der Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus

(um 1414), s. Heinz Meyer, Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von ‚De proprietatibus rerum‘, München 2000 (Münstersche Mittelalter-Schriften 77), S. 333 f. mit Abb. 42; Herri met de Bles (1485/1490-1550), Het paradijs (um 1525-1530): „In een circelvormig landschap met de voorstelling van het paradijs [...] Om het paradijs heen twee randen: in de eerste het firmament met de zon, de maan en de sterren met vliegende vogels in de lucht en in de tweede de wateren, s. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis: Schilderijen en beeldhouwwerken 15e en 16e eeuw. Catalogus 1, 's-Gravenhage 1968, S. 8 f., mit Abb. [Nicht mehr in der Sammlung, seit 1985 zurückgegeben].

9 S. Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u. a., Rom u. a. 1968 ff., hier Bd. II, Sp. 695-700 ‚Kugel‘ v. P. Gerlach; Bd.

IV, Sp. 498-509 ‚Weltall, Weltbild‘ v. H. Holländer, hier Sp. 500 Abb. 2 [im Folgenden als LCI abgekürzt], die Abb. auch bei Johannes Zahlten, *Creatio Mundi*. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgart 1979 (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 13), Abb. 33 mit S. 37; vgl. ebd., Abb. 29 mit S. 36 das Schöpfungsbild aus San Gimignano, Chiesa Collegiata. Insgesamt bietet Zahlten reiches einschlägiges Material. Besonders hinweisen will ich noch auf ein Detail des Eröffnungsbildes der Wiener ‚Bible moralisée‘: Um die gelbe Erde herum kreisen auf schwarzem Grund Sonne, Mond und acht Sterne, die zunächst ein blaues, weiß gekräuseltes Wolkenband, dann eine grüne Wassersphäre (oder der Kristallhimmel?) einfasst.

10 LCI IV, Sp. 501. Das Fresko in Negrentino bei Yves Christe, *Das Jüngste Gericht*. Aus dem Französischen v. Michael Lauble, Darmstadt 2001, Abb. 168, dazu S. 168. Die Qualität der Abbildungen bei Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York/London 1976 (Outstanding dissertations in the fine arts) lässt leider nur selten erkennen, ob die Weltkugel zu Füßen Christi eine Erdscheibe u.a.m. aufweist; vgl. immerhin Abb. 12 oder 79. Bei Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*.

Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hrsg. v. Theo Kölzer/Marlis Stähli. Textrevision und Übersetzung v. Gereon Becht-Jördens, Sigmaringen 1994, fol. 140<sup>r</sup> findet sich eine „personifizierte Darstellung der (göttlichen) Weisheit (mit Bügelkrone und blauem Nimbus), die alles umfasst (*sapientia continens omnia*) und eine stilisierte Weltkarte vor sich hält (*mappa mundi*). In anderen zeitgenössischen Darstellungen ist es Christus selbst, der die Weltkarte hält“ (S. 222); vgl. Clausberg (wie Anm. 7), S. 278 f.

11 S. LCI IV, Sp. 219 ‚Stundenglas‘ v. K. Maurice; Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig<sup>2</sup>1980 (Darmstadt<sup>2</sup>2004), S. 303 f.s.v. ‚Sanduhr‘; LCI IV, Sp. 327-332 ‚Tod‘ v. H. Rosenfeld, hier Sp. 331 ‚als Chronos‘. Vgl. in dem mit der Initiale etwa gleichzeitigen Meisterlied von Hans Folz (um 1435-1513) Nr. 7 die dritte Strophe (ed. August L. Mayer): *Ein reysend ur von glas muß sein, Dar in manig sant kornelein, Die mit der stund hin reysen* [ihren Lauf nehmen]. *So man das unter keret auff, Meret am poden sich der hauff, Pis sie ir zeyt beweysen. Allso rast, zeyt und weil hin weicht, Dag, woch, menet und jare, Allter und swech her wider streicht, Zu lest der dot, nempt ware. Nun so dem or glas wirt ein stoß, So ist dem schimpf* [Spiel] *der podem auß In eynem augenpliche ploß.*

12 S. LCI IV, Sp. 406 f. ‚Uhr‘ v. K. Maurice. Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, S. 160-163 ‚Die Uhr‘. „Die Welt erschien ihm [sc. Campanella] als ein *horologium* in der Hand Gottes. [...] Menschheit und Gottheit werden nebeneinandergestellt“ (S. 161). Ein Verzeichnis der öffentlichen mechanischen Schlaguhren in europäischen Städten seit 1352 gibt Gustav Bilfinger, *Die mittelalterlichen Horen und die modernen Stunden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Stuttgart 1892, Nachdruck: Wiesbaden/Vaduz 1985, S. 204-228.

13 S. Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*, New York 1974, Bd. I, S. 34 f., Zitat S. 34 (vgl. LCI [wie Anm. 12]), in Bd. II Abb. 127-132; die hier abgebildeten Uhren aus französischen Handschriften ähneln der des ‚Corvinus-Graduale‘ bis in Kleinigkeiten und könnten ein

weiteres Argument für die letztlich französische Herkunft seines Bilderzyklus' sein. Vgl. Bert Hansen (Hrsg.), Nicole Oresme and the ‚Marvels of Nature‘. A Study of His ‚De causis mirabilium‘ with Critical Edition, Translation, and Commentary, Toronto 1985 (Studies and Texts, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 68), S. 107, vgl. S. 328, 698 ff.; Ferdinand Fellmann, Scholastik und kosmologische Reform. Studien zu Oresme und Kopernikus, Münster/W. 1988 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters N. F. 6), S. 34 Anm. 76.

14 S. Reiner Dieckhoff, *antiqui – moderni. Zeitbewußtsein und Naturerfahrung im 14. Jahrhundert*. In: Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. v. Anton Legner, Köln 1978, Bd. III, S. 67-93; zu Uhren S. 67-69, das Zitat S. 68. Zur mechanischen Uhr als Attribut der *temperantia* vgl. LCI (wie Anm. 12); Meiss (wie Anm. 13); Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, Freiburg i. Br. 1924, Nachdruck: Münster/Westf. 1964, S. 418 f.; Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton 1966, S. 74 f. mit Abb. 17. Zur Verbindung, die die mechanische Uhr mit der Glocke eingeht, vgl. Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, S. 105-107.

15 Heinrich Seuses *Horologium Sapientiae*, unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer OP hrsg. v. Pius Künzle OP, Freiburg/Schweiz 1977 (Spicilegium Friburgense 23); s. besonders Kap. 5, ‚Titel und Literaturgattung des Horologiums‘, S. 55-83 (besonders S. 70 f.) mit einer überaus gründlichen Erörterung aller Fragen, die in Verbindung mit ‚mystischen‘ Uhren stehen, auch zu den Titelminiaturen, sowie zu Herkunft und Verwendung des Begriffs *sapientia*. Vgl. ferner den höchst informativen Aufsatz von Jörg Jochen Berns, ‚Vergleichung eines Vhrwercks, vnd eines frommen andächtigen Menschens.‘ Zum Verhältnis von Mystik und Mechanik bei Spee. In: Friedrich von Spee. Dichter, Theologe und Bekämpfer der Hexenpro-

zesse, hrsg. v. Italo Michele Battaferano, Trient 1988, S. 101-194, S. 195-206 Abb.; S. 111-113 zu Dantes (um 1320) ‚kosmologischem Sphärenbild mit Getriebe- und Uhrenmetaphorik‘ (S. 111) und mehr: ‚Der Kosmos ist in seiner getriebehaften Ordnung nicht Abbild der Uhr, sondern die Uhr Abbild des Kosmos‘ (S. 113), S. 114-120 u.ö. zu Seuse, vgl. besonders S. 133. Berns gibt außerdem einen umfangreichen Überblick über Horologien und Uhrenpoesie. Vgl. ferner dens., *Sakralautomaten. Automatisierungstendenzen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitskultur*. In: *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Klaus Grubmüller/Markus Stock, Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), S. 197-222, bes. S. 197-204 ‚Die Uhr als Himmelsmaschine‘.

16 Kürzel sind bei der Transkription aufgelöst. Die Lesung *mutatio* verdanke ich Michael Trauth, Trier. Die fünf ersten Hasten ließen auch die Lesung *imitatio* zu.

17 S. Martin Schawe, *Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand*, Diss. Phil. Göttingen 1989, S. 149. Im Kap. 4.2, S. 148-185, S. 278-306 (Anmerkungen), S. 374 (Nachtrag) ist das Pfeilmotiv grundlegend nach allen Richtungen hin untersucht worden. Vgl. auch Peter Dinzelsbacher, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn u. a. 1996, Kap. 3A ‚Die tötende Gottheit‘, S. 137 ff. In welchem Ausmaß der Gedanke an die Strafe Gottes im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit virulent war, belegt u. a. das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12.-18. Jahrhunderts, Bd. XV: Register zum Katalog der Texte. Stichwörter, hrsg. v. Horst Brunner u. a., Tübingen 2002, S. 548-552 [im Folgenden als LCI abgekürzt] unter dem Stichwort ‚Strafe Gottes‘ mit mehr als 200 Unterstichwörtern, diese z. T. mit zahlreichen Textbelegen.

18 S. Bibel-Lexikon, hrsg. v. Herbert Haag, Leipzig 1981, Sp. 1934-1936 ‚Zorn Gottes‘ v. Heinz Reinelt, hier Sp. 1934. S. ferner zu *ira dei* z. B. Ps 77,31; 2. Mcc 8,5; Joh 3,36; Apoc 14,10. 19, 16,1; Job 36,13. Häufiger ist die Verbindung von *ira* mit *dominus*. Vgl. im Allgemeinen Jan Assmann, *Monotheismus und die Sprache der*

Gewalt, Wien <sup>2</sup>2007 (Wiener Vorlesungen im Rathaus 116).

19 Erste deutsche Bibel (wie Anm. 6), Bd. VIII (1912), S. 143.

20 Vgl. Deut 29,24; Sir 27,33; Ps 68,25; Isai 13,13; Lam 1,12; Apoc 19,15; Judit 8,12; Prov 15,1; Ier 49,37; Bar 2,20; Soph 3,8 etc. *In furore iustissimae irae* beginnt eine Motette Antonio Vivaldis (RV 626), wobei in unserem Zusammenhang *iustissimus* als *epitheton ornans* von *furor* und *ira* bemerkenswert ist.

21 Vgl. Sap 19,1 *supervenit* ('überfiel'); Ps 68,25 *effunde* ('gieße'); Ps 77,38 *avertat* ('wende ab'), 49 *misit* ('sandte') u. a. m.

22 Erste deutsche Bibel (wie Anm. 6), Bd. VII (1910), S. 353 f.

23 S. Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig <sup>2</sup>1889, Nachdruck: Osnabrück 1965, Bd. II, S. 219 zur Bewaffnung von Fußsoldaten; vgl. die Sonderausgabe des Kommentarbandes zur ‚Schweizer Bilderchronik‘ hrsg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 656; der Kriegsflagel bzw. Dreschflagel als Waffe kommt hier nicht vor, s. S. 653 f. ‚Stangenwaffen‘.

24 Schultz (wie Anm. 23), S. 214. S. 144 nennt Soltész diese Waffe ungenau „Dreschflagel“. Vgl. Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350-1450). Aus Bilderquellen gesammelt und gezeichnet von Eduard Wagner. Text von Zoroslava Drobná und Jan Durdík. Deutsch von Charlotte und Ferdinand Kirschner, Prag <sup>2</sup>1960, Teil V, Tafel 38 mit S. 52 f. zu Kriegsflageln des 15. Jahrhunderts, u. a. als Waffe ganzer „Abteilungen von Flagelträgern“ „hussitischen Fußvolkes“. Conrad Kyeser aus Eichstätt bildet in seinem ‚Bellifortis‘ (Facsimile-Ausgabe hrsg. v. Götz Quarg, Düsseldorf 1967), fol. 126<sup>b</sup> drei bäuerliche Waffen ab, darunter zwei unterschiedliche Kriegsflagel: *Licet rusticale videatur est militare* („Sie scheint [zwar] bäuerlich, sie ist [aber] kriegerisch“, Bd. II, S. 93).

25 S. Schultz (wie Anm. 23), S. 214 mit Abb. 119. Auf dem Titelblatt der Flugschrift ‚An die Versammlung gemeiner Bauernschaft‘ von Ende April/Anfang Mai 1525 stehen sich die

*Romanisten* [Katholiken] *vnd Sophisten* als geharnischte Reiter und die *Pawrßman, güit Christen* als Fußsoldaten gegenüber. Diese sind mit Lanzen bewaffnet, jene u.a. mit Hellebarden und einem Dreschflagel; s. Dokumente aus dem deutschen Bauernkrieg. Beschwerden. Programme. Theoretische Schriften, hrsg. v. Werner Lenk, Leipzig <sup>2</sup>1980 (Reclams Universal-Bibliothek 561), S. 168. Auf der nicht genau nachgewiesenen Umschlagillustration dieses Buches („zeitgenössischer Holzschnitt“) ist auch ein *Flaiel* dargestellt als Waffe eines Fußsoldaten.

26 Schultz (wie Anm. 23), S. 214; vgl. Wilhelm Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984 mit den Abb. 199-201, 203-210, 212 zum beidhändigen Gebrauch eines Dreschflagels.

27 S. Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1890, Nachdruck: Leipzig 1982, S. 360. Insofern ist der oben zitierte Hinweis von Soltész auf die beiden Waffenträger in den französischen Miniaturen des 13. Jahrhunderts ohne Beweiskraft, da es sich um Reiterwaffen handelt, unterschiedliche zumal. Zu Streitkolben u.ä.s. Schultz (wie Anm. 23), S. 211, 213; Boeheim, S. 357-363.

28 Vgl. im Allgemeinen Peter Dinzelbacher, Miles Symbolicus. Mittelalterliche Beispiele geharnischter Personifikationen. In: Symbole des Alltags – Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Gertrud Blaschitz u. a., Graz 1992, S. 49-85, S. 72 zu einem schwertschwingenden Krieger als Personifikation des Krieges. Zur Deutung des Ritters als „Negativbild“ eines Ritters auf Dürers Kupferstich ‚Ritter, Tod und Teufel‘ von 1513, als ein „Tod- und Teufelskomplize, ein Anti-Georg“ s. Alexander Perrig, Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die *Apokalypse* Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987, S. 26 f. Auch Gustav Friedrich Hartlaub erklärt sich in Anlehnung an eine ältere Forschungsmeinung bereit (die Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Wien 1935, S. 115 f. referiert), Dürers „Raubritter“ als „doch so etwas wie eine Warnung wider den sündhaften Ritterstand“ verstehen zu können: Zum Problem des ‚Verstehens‘ alter Kunst. In: Ders., Kunst und Magie.

Gesammelte Aufsätze, hrsg. v. Norbert Miller, Hamburg/Zürich 1991 (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt 65), S. 14-20, hier S. 14. Vgl. im Allgemeinen Gerhard Jaritz, Das Bild des ‚Negativen‘ als Visualisierung der Übertretung von Ordnungen im Spätmittelalter. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1993, S. 205-213.

29 S. Philippe Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes. Aus dem Französischen v. Hans-Horst Henschen, München/Wien 1984, S. 125 Abb. 176 (15. Jh.) mit S. 122.

30 S. ebd., S. 120 zur Symbolik und dem Gebrauch von Stroh und Strohmatten, mit Abb. 170. Vgl. das ‚Breviarium Grimani‘. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, hrsg. v. Andreas Grote u. a., Berlin 1973, fol. 1<sup>v</sup>, Tafel 1, wo der Fußboden beim „Mahl des fürstlichen Herren“ (S. 41) im Januarbild ganz mit einer Strohmatten ausgelegt ist, die in der Flechtstruktur und in den schmalen, offenbar zusammengenähten Bahnen der im ‚Corvinus-Graduale‘ gleicht. In der Vorlage für diese Illustration des ‚Breviarium Grimani‘ (S. 41), den ‚Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly‘, Faksimileausgabe München 1974, fol. 1<sup>v</sup> gibt es einen identischen Fußbelag. Auf einer Miniatur zum Totenoffizium (Gent oder Brügge, um 1500) liegt ein nackter Leichnam auf einem Leichentuch, das auf einer Wiese ausgebreitet ist und unter dem an allen Seiten Stroh hervorragt, s. Eberhard König/Gabriele Barz, Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst: Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart/Zürich 1998, Abb. 133. Friedrich Gorissen, Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analysen und Kommentar, Berlin 1973, S. 427f. gibt zum dritten Bild des ‚Cyclus von Tod und Gericht‘: ‚Der Leichnam wird auf eine Strohschütte gelegt‘ [um 1442/43] Nachweise für diesen Sterbebrauch in Flandern, den Niederlanden und am Niederrhein.

31 Vgl. Ariès (wie Anm. 29), Abb. 174, S. 124 mit S. 122.

32 Ebd., S. 120. Vgl. Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 1984 (42001) (Die

Kunstwissenschaft), S. 46-50 ‚Erniedrigung auf Erdboden‘.

33 Zur Unterscheidung von Weltgericht bzw. Jüngstem Gericht und Individualgericht s. Christoph Gerhardt, Individualgericht und das Ende der Geschichte. Die Exempelerzählung ‚Udo von Magdeburg‘ als Abschluss des cgm 5. In: ‚Wer ist weise? der gute Lehr von jedem annimmt‘. Festschrift für Michael Albrecht zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. v. Heinrich P. Delfosse/Hamid Reza Yousefi, Nordhausen 2005, S. 347-368, besonders S. 357-359.

34 S. Schultz (wie Anm. 23), Bd. I, S. 324; Karl Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter, Wien 1897, Bd. II, S. 254 f.; Moriz Heyne, Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Ein Lehrbuch, Bd. III: Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 304; Walther Gloth, Das Spiel von den Sieben Farben, Königsberg i. Pr. 1902 (Teutonia 1), S. 87 (Grau als „Bauernfarbe“, durch deren Tragen sich „der Liebende“ „seiner Schönen gegenüber erniedrigt zu ihrem Diener und Knechte“); ebenso: ‚Die Heiligen Farben‘. Eine mitteldeutsche Reimpaardichtung aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: Walther von Wickede, Die geistlichen Gedichte des cgm 714, Diss. Phil. Rostock, Hamburg 1909, S. 31-76, hier S. 69.

35 S. Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hrsg. v. Harry Kühnel, Stuttgart 1992 (Kröners Taschenausgabe 453), S. 232; Weinhold (wie Anm. 34), II, S. 225.

36 S. Schultz (wie Anm. 23), Bd. I, S. 234, 236 f.; Weinhold (wie Anm. 34), Bd. I, S. 340, 385; Heyne (wie Anm. 34), S. 82, 319-321; Gernot Kocher, Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie, München 1992, S. 37.

37 S. z.B. Margareta Hudig-Frey, Die älteste Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke, Straßburg 1921 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 219), S. 57 f. eine Übersicht über Gebärden in den betreffenden Miniaturen; Anke Roeder, Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern. Osterspiele, München 1974 (Mün-



chener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 49), S. 68 f. Für solche konkreten Detailfragen ist ziemlich unergiebig Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992.

38 Im Allgemeinen vgl. z.B. Maria Warner, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*. Aus dem Englischen von Claudia Preuschoft, Reinbek bei Hamburg 1989. Auf einer Zeichnung von Peter Vischer d. J. (1524) ‚Allegorie auf den Sieg der Reformation‘ ist die *plebes* – so die Beischrift – personifiziert als nackter Mann, der einen Dreschflegel über der Schulter trägt; er soll „das Bauernvolk repräsentieren“. Die weitere Beischrift *spiritualis* verweist darüber hinaus darauf, „dass durch diese Gestalt die unsichtbare Kirche im Sinne Luthers, dass die ganze Gemeinschaft der Gläubigen, seien sie nun Priester oder Laien, symbolisiert werden soll“, so Dieter Wuttke. *Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500*, hrsg. v. Dieter Wuttke, Köln/Graz 1964 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 7), S. 316 f., Zitat S. 317.

39 Ebd., S. 317 Anm. 237<sup>a</sup>.

40 S. Michael Embach, *Die Kreuzesschrift des Hrabanus Maurus De laudibus sanctae crucis*, Trier 2007 (Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier 23), S. 54 f., vgl. S. 24 f., 28.

41 Soltész' alleinige, allerdings übliche Quellenangabe „Dan 3,31, 29, 35“ ist nur bedingt zutreffend. Die Daniel-Verse lauten (ed. R. Weber): [31] *omnia ergo quae induxisti super nos et universa quae fecisti nobis vero iudicio fecisti* [29] *peccavimus enim et inique egimus recedentes a te et deliquimus in omnibus*. Aus Vers 35 besteht die Parallele nur noch in dem Stichwort *miser cordia*. Einige Nachweise für die ‚Textcollage‘: *Tibi peccavimus* ist Ier 14,7 belegt; Tob 3,4 die Wendung *quoniam non oboedivimus praeceptis tuis. Mandata*, allerdings in Verbindung mit *custodire*, ist reichlich bezeugt, ebenso wie in verschiedenen Ausformungen die Verbindung *gloriam – dare – nomen*, vgl. z. B. Ps 65,2 *date gloriam*, 78,9 *gloriam nominis tui*, 83,12 *et gloriam dabit*, 95,8 *gloriam nomini eius* und

besonders 113,9 (1) *sed nomini tuo da gloriam*. Zur Fügung schließlich *multitudo misericordiae (tuae)* vgl. Ps. 68,14, 105,7. 45 oder Sir 51,4 *et liberasti me secundum multitudinem misericordiae nominis tui*.

42 S. Wolfgang Schild, ‚Gott als Richter‘ [Kap. 2]. In: *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, hrsg. v. Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild, Köln 1988, S. 44-85; der Unterabschnitt S. 50-52 trägt die zitierte Zwischenüberschrift.

43 Ebd., S. 51 f.

44 Vgl. Pleister/Schild (wie Anm. 42), S. 93-101; Hans Martin von Erffa, *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, München 1989, Bd. I, S. 53-55; *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. v. Kurt Ruh u. a., Berlin <sup>2</sup>1995, Bd. IX, Sp. 396-402 ‚Streit der vier Töchter Gottes‘ v. Waltraud Timmermann; Bd. XI (<sup>2</sup>2004), Sp. 1461; RSM (wie Anm. 17), S. 147 ‚Erlösungsratschluß‘, S. 580 ‚Töchter Gottes‘; Udo Kindermann, *Zwischen Epos und Drama. Ein unbekannter Streit der Töchter Gottes. Erstedition eines lateinischen Gedichts aus dem 13. Jahrhundert*, Erlangen 1987.

45 Es sei nochmals daran erinnert, dass die meisten der Initialbilder ‚wörtliche‘ Illustrationen des Introitus sind, wenn auch gewiss „keine herkömmlichen“ (S. 22).

46 S. Otto Rudolf Kissel, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, München 1984, S. 40, vgl. S. 117.

47 S. LCI II, Sp. 134-140 ‚Gerechtigkeitsbilder‘ v. R. Kahsnitz; Pleister/Schild (wie Anm. 42), S. 86-171, besonders S. 149-171.

48 Vgl. Beat Brenk, *Der Concepteur und sein Adressat oder: Von der Verhüllung der Botschaft*. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hrsg. v. Joachim Heinzele, Frankfurt/Leipzig 1994, S. 431-450. Im Falle der Prachthandschriften des von Orlando di Lasso vertonten Bußpsalmenwerkes kennt man ausnahmsweise sowohl den Maler Hans Mielich und seine Werkstatt als auch den Konzeptor, den

humanistischen Gelehrten Samuel Quicchelberg, dessen Kommentarbände „den beiden Miniaturbänden konzeptionell zugeordnet sind“ (S. 19) und die „auf einem sorgfältig durchdachten System der Wortausdeutung [s.o. Anm. 5] des Psalmtextes basieren“ (S. 24); vgl. Katharina Urch, Das Bußpsalmenwerk für Herzog Albrecht V. In: Horst Leuchtmann/Hartmut Schaefer (Hrsg.), Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung. Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München, Tutzing 1994 (Ausstellungskataloge/Bayerische Staatsbibliothek 62), S. 19-25; Tafel 1-40 mit den Erläuterungen S. 169-186.

\* Klaus Alpers, Lüneburg, und Fidel Rädle, Göttingen, danke ich für konstruktive Anregungen und freundschaftliche Kritik.

(Abbildung zum Beitrag von Christoph Gerhardt)

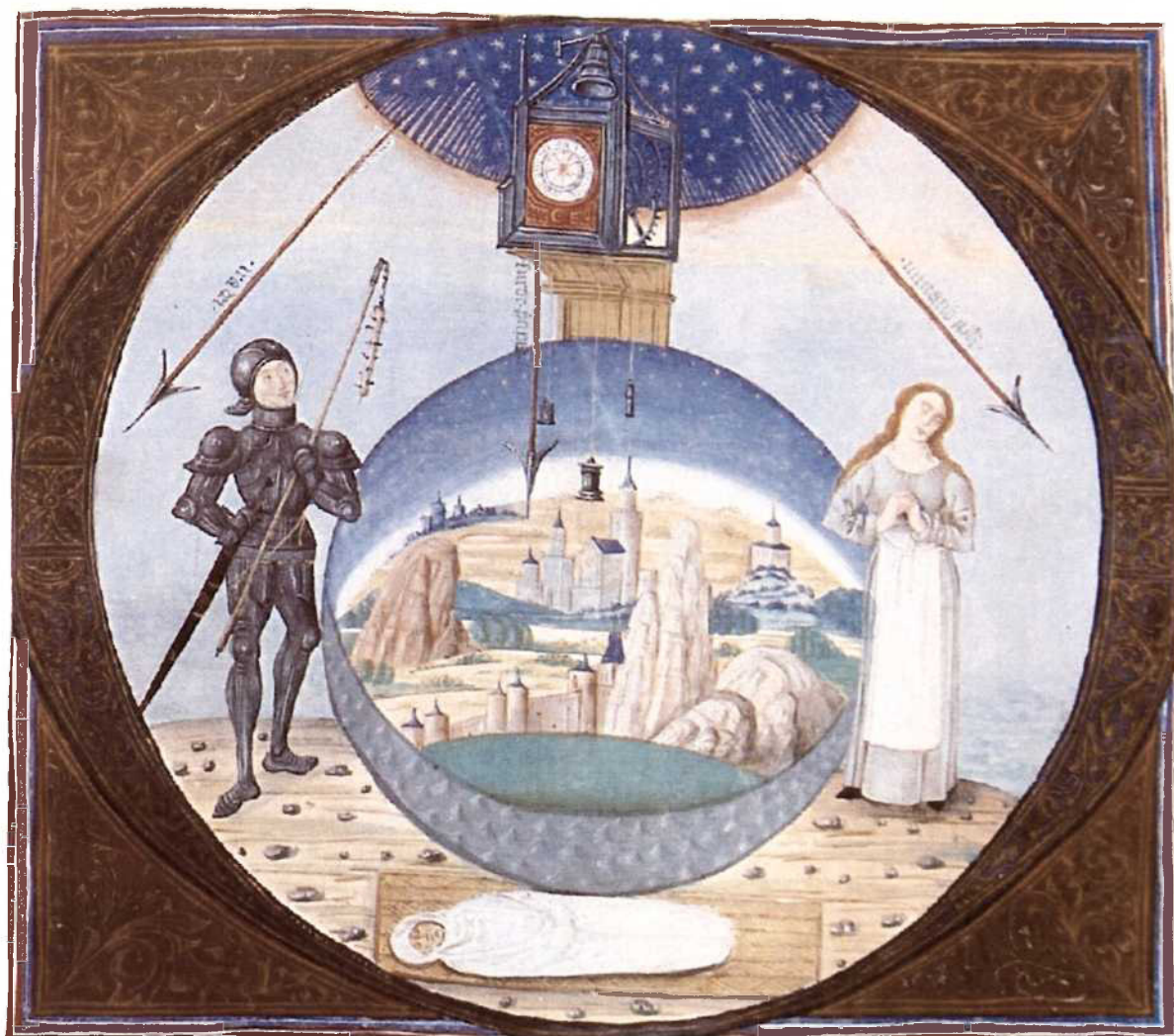


Abb. 23: O-Initiale im Corvinus-Graduale