

Vidal Mayor

Ein spanisches Gesetzbuch aus dem 13. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz

von C. M. Kauffmann

(Aus dem Englischen übersetzt)

EINLEITUNG:

In England ist der Name Perrins als Markenname einer bekannten Gewürzsoße seit langem ein Begriff. C. W. Dyson Perrins (1864 bis 1958) nimmt jedoch ebenfalls einen bedeutenden Platz ein in der Geschichte der Kunstsammlungen. Beraten durch so prominente Autoritäten wie Sir George Warner, Sir Sidney Cockerell und M. R. James, erstellte er im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts eine Sammlung von über 130 illuminierten Manuskripten, von denen viele von eminenter Bedeutung sind. Trotz ihres viel geringeren Umfangs war die Bibliothek von Dyson Perrins in Malvern ein würdiger Nachfolger der großen englischen Manuskriptsammlungen des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel der Sammlungen des Earl of Ashburnham und Sir Thomas Phillipps. Nach seinem Tode im Jahre 1958 wurde man sich allgemein darüber klar, daß nunmehr die letzte dieser großen Sammlungen aufgelöst würde. Zwei seiner Manuskripte vermachte er dem British Museum (welches anschließend sieben weitere erwarb), und der Rest wurde in drei Teilen bei Sotheby in den Jahren 1958 bis 1960 verkauft.

Bei dem hier beschriebenen Manuskript handelt es sich um eine Übersetzung von Vidal de Canellas Gesetzessammlungen *In Excelsis Dei Thesaurus* (Pergament, ff. 277, ein Blatt fehlt, 365 × 242 mm) aus dem Lateinischen ins Aragonische. Dieses Luxusmanuskript wurde 1260 bis 1290 im Königreich Aragonien geschrieben und gilt wegen seines Inhalts und seiner Illuminationen als eines der bedeutendsten Manuskripte des Dyson Perrins¹. Obwohl es möglicherweise für König Jakob I. von Aragonien persönlich geschrieben wurde, blieb die Geschichte dieses Manuskripts unbekannt, bis es in den Besitz des Don Luis Franco y López (1818 bis 1898), Alcalde von Saragossa, gelangte. In den frü-

hen Jahren dieses Jahrhunderts wurde es durch den Sohn des Don Luis an Charles Fairfax Murray verkauft, von welchem es im Jahre 1906 durch Dyson Perrins erworben wurde. Es blieb in der Perrins-Sammlung bis zu seinem Tode. Im Jahre 1958 wurde es versteigert und gelangte nach einem kurzen Verbleib in den Vereinigten Staaten mit weiteren Stücken aus der ehemaligen Perrins-Bibliothek in die Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig, Aachen.

Dieses Manuskript ist die einzige noch vorhandene Fassung eines sehr bedeutenden Gesetzesdokuments aus dem spanischen Mittelalter und ist darüber hinaus das einzige Exemplar aus einer ganzen Gruppe aragonischer Gesetzbücher, welches voll illustriert ist². Es enthält 156 Miniaturen, größtenteils in Form von Initialen mit figürlichen Darstellungen in hervorragender Qualität. Diese sind von außerordentlicher Bedeutung nicht nur für Kunsthistoriker sondern auch für Historiker, die sich mit dem Leben im mittelalterlichen Spanien beschäftigten. Es ist unmöglich, einem Manuskript von dieser Bedeutung auf wenigen Seiten gerecht zu werden. Allein in historischer und archäologischer Hinsicht verdient es eine ebenso erschöpfende Behandlung, wie sie J. Guerrero Lovillo den *Cantigas* zuteil werden ließ, die um etwa die gleiche Zeit in dem angrenzenden Königreich Kastilien entstanden.

DER TEXT

Die Gesetze von Aragonien wurden im Januar 1247 von König Jakob I. am Hofe von Huesca veröffentlicht und durch den Bischof von Huesca, Vidal de Canellas, niedergeschrieben. Sie waren bekannt als *Fueros de Aragón* oder die *Compilación de Huesca*

und existieren in elf Manuskriptfassungen³. Von diesen sind neun in lateinischer Sprache und zwei in aragonischem Dialekt vorhanden. Das Perrins-Manuskript war ebenfalls unter diesem Titel bekannt, bis Professor Tilander in seiner Veröffentlichung der *Fueros* im Jahre 1937 nachwies, daß es sich tatsächlich um einen verschiedenen Text handelte. Er machte die bedeutende Entdeckung, daß dieses Manuskript den einzigen noch vorhandenen Text von Vidal de Canellas zweitem und größerem Werk mit der Bezeichnung *Vidal Mayor* enthält. Die Kenntnis dieses Buches hatte sich bislang ausschließlich auf Auszüge aus zwei *Fueros*-Manuskripten (Madrid, B. N., 458 und 1919) und auf Hinweise durch Historiker des 16. Jahrhunderts gestützt. Allein aus diesen Anhaltspunkten folgerte Ernst Mayer, daß die Auffindung des Originalmanuskripts für das Studium des mittelalterlichen spanischen Rechts von großer Bedeutung sein werde⁴.

Diese Erwartungen wurden nicht enttäuscht, denn *Vidal Mayor* ist ein weitaus vollständigeres Werk als die *Compilación von Huesca*. Seine Gliederung ist wie bei letzterem Werk, und in seinem Aufbau unterscheidet es sich nur darin, daß Buch II aus zwei Abschnitten besteht, so daß neun Bände anstelle von acht vorliegen. Der echte Unterschied liegt in der Tatsache, daß Vidal dem ursprünglichen Text einen ausführlichen Kommentar beigegeben hat; in vielen Fällen sind die Abschnitte zwei- oder dreimal so lang wie die entsprechenden Abschnitte in der *Compilación*. Außerdem enthält das Werk eine große Anzahl neuer Abschnitte, die zur Erleichterung der Auslegung und praktischen Anwendung der *Fueros* oder *Compilación* von 1247 geschrieben wurden.

Tilander hat nachgewiesen, daß das Manuskript mit größerer Wahrscheinlichkeit eine Übersetzung aus dem Lateinischen ist als eine aragonische Urschrift. Dieser ursprüngliche lateinische Text ist jedoch nicht mehr vorhanden⁴. Die Randbemerkungen zeigen, daß der gesamte Text kurz nach seiner Niederschrift einer rigorosen Korrektur unterzogen wurde.

JAKOB DER EROBERER (1208 bis 1276) UND DAS ARAGONISCHE GESETZ⁵

Um die besondere Natur des Königreiches von Jakob I. zu verstehen, muß man in das Jahr 1150 zurückgehen, als durch die Ehe von Petronilla von Aragonien und Ramon Berenguar IV. von Katalonien die beiden Königreiche unter einer Krone vereinigt wurden. Beide Königreiche waren mit der steigenden Flut der christlichen Eroberung im 11.

und 12. Jahrhundert aus maurischem Gebiet herausgeschnitten worden, und diese Verbindung brachte beiden trotz ihrer unterschiedlichen Traditionen Vorteile. Katalonien, bis dahin nur ein schmaler Küstenstreifen, hatte nun ein Hinterland zur Auffüllung seiner Armeen und zur Belebung seiner Wirtschaft, während die Vereinigung für Aragonien einen Zugang zum Meer brachte.

Jakobs Königreich erstreckte sich jedoch noch weit über die Grenzen von Aragonien und Katalonien hinaus. Sein Großvater Alfons II. von Aragonien hatte im Jahre 1167 die Grafschaft Provence und fünf Jahre später die Grafschaft Roussillon geerbt. Die Provence fiel späterhin an den jüngeren Zweig der Familie zurück, aber diese Verbindungen mit Südfrankreich verstärkten Jakobs Ehrgeiz, ein großes romanisches Königreich zu schaffen durch Vereinigung des Nordens und Ostens von Spanien mit dem Süden Frankreichs — einschließlich der gesamten Provence.

Von seiner Mutter erbte Jakob Montpellier und aus seinen eigenen Eroberungen auf maurischem Gebiet gewann er Mallorca (1230), Valencia (1238) und Xativa, südlich von Valencia (1244) für sein Königreich. Etwa um das Jahr 1245 bestand das Königreich Aragonien aus Aragonien, Katalonien, Valencia, Xativa, den Balearen, Montpellier Roussillon, Colibre, Conflant und Cerdagne.

Es war dies in der Tat eines der großen Königreiche des Mittelalters. Die Verschiedenheit seiner Völker, Kulturen, Sprachen, Gesetze und sozialen Bräuche bedeutete jedoch für seinen Herrscher ein gewaltiges Problem.

Seine Gebiete wurden nach vier verschiedenen Rechtssystemen regiert. Das katalonische Gesetz galt in Katalonien und Mallorca, Aragonien hatte seine eigenen Bräuche, das valencianische Gesetz war durch Jakob selber kodifiziert worden, während Montpellier und Perpignan dem romanischen Gesetz unterstanden. Die aragonischen Bräuche waren im Gegensatz zu denen von Katalonien niemals schriftlich niedergelegt worden und basierten restlos auf mündlicher Überlieferung.

Für Jakob, der sich mit den Adligen von Katalonien und Aragonien in einem dauernden Zustand der Fehde befand und der wie andere Könige aus seiner Zeit eifersüchtig seine königliche Vormachtstellung gegenüber dem feudalen Separatismus der führenden Adligen behauptete, bedeutete es eine Frage von großer Wichtigkeit, daß die Gesetze seiner Territorien streng kodifiziert seien. Auf diese Weise geschah es, daß Jakob ebenso wie seine großen Zeitgenossen Alfons der Weise von Kastilien, St. Louis von Frankreich und Edward I. von Eng-

land, die sich ähnlichen Verhältnissen gegenüber sahen, zu einem großen Gesetzesgeber wurde. Denn er kodifizierte die Gesetze nicht nur von Aragonien, sondern auch von dem neu eroberten Gebiet Valencia. Die wichtige Rolle, die die Gesetze unter Jakobs Herrschaft und in seinen Kämpfen gegen den Adel spielten, wird durch seine eigenen Schriften veranschaulicht.

In Kapitel 396 seiner *Chronik* schreibt Jakob: »... zwar hatte ich zivile und kanonische Rechtsgelehrte an meinem Hofe, denn ich war gezwungen, solche Rechtsgelehrte um mich zu haben... Durch die Gnade Gottes waren mir drei oder vier Königreiche zugefallen, und Rechtsstreitigkeiten der verschiedensten Art wurden an mich herangetragen... Ich hatte diese Rechtsgelehrten ständig um mich, wohin ich auch immer ging, besonders darum, weil meine verschiedenen Staaten nicht einem *Fuero* oder gemeinsamen herkömmlichen Bräuchen unterlagen⁶.«

Jakob wurde im Jahre 1263 von den Baronen beschuldigt, die *Fueros von Aragonien* gebrochen und sich von seinen Anwälten falsch beraten lassen zu haben:

»Zeigt mir auf welche Weise«, antwortete er, »und ich will es wieder gutmachen. Ich habe ein Exemplar der *Fueros de Aragón* bei mir und werde Euch dieses Kapitel für Kapitel vorlesen lassen, damit Ihr mir zeigen könnt, wo die Gesetze übertreten wurden⁷.«

Diese selben *Fueros* oder Gesetze, von denen *Vidal Mayor* eine erweiterte Fassung ist, wurden im Jahre 1247 erstmalig niedergeschrieben und durch König Jakob am Hofe von Huesca veröffentlicht.

Das Verdienst von König Jakob und Vidal de Canellas lag nicht in der Schaffung eines neuen Rechtssystems sondern in der Kodifizierung bislang ungeschriebener Rechtsbräuche. Die aragonischen Gesetze wurden nach Titeln geordnet, die dem justinianischen Kodex und den *Digesten* entnommen wurden. Obwohl diese Gesetzessammlung in ihrer äußeren Ordnung auf die römische Form aufgebaut war, waren die Gesetze selbst letzten Endes aus den Bräuchen des westgotischen Spaniens des 6. Jahrhunderts hergeleitet, wobei königliche Edikte späterer Perioden hinzukamen. Begründet auf einem System von Bürgschaften und Geldstrafen, waren diese Gesetze milder als die meisten in der christlichen Welt jener Epoche in Kraft befindlichen. In juristischer Hinsicht bedarf *Vidal Mayor* noch einer ausführlichen Analyse. Es genüge jedoch zu sagen, daß dieses Werk sämtliche Aspekte des Lebens behandelt, von der Geldverleihung bis zur Bekehrung der Mauren und von Ehekontrakten bis

zum Recht des Bäumeffällens. In seiner Anwendungsbreite liegt es kaum unter den alles umfassenden *Siete Partidas* von Alfons dem Weisen von Kastilien, die im Jahre 1256 begonnen wurden.

DER AUTOR⁸

Vidal de Canellas war eine der bedeutendsten Gestalten am Hofe des Königs Jakob und einer der größten Juristen seiner Zeit. Ein Verwandter des Königs, wurde er wahrscheinlich in Barcelona geboren und studierte Rechtswissenschaft an der Universität von Bologna vom Jahre 1221 an. Im Jahre 1236 wurde er zum Bischof von Huesca ernannt und wurde anschließend Kanzler des Königreichs von Aragonien und einer der führenden Ratgeber des Königs. In seiner *Chronik* erzählt Jakob, daß Vidal einer von jenen sei, die mit der Vermögensaufteilung in Valencia nach der Eroberung im Jahre 1238 betraut wurden⁹. In der Folge muß er einen großen Teil seiner Zeit mit der Zusammenstellung der *Fueros de Aragón* von 1247 und von *Vidal Mayor* (ca. 1247 bis 1250) verbracht haben. Überdies war er ebenfalls an der Zusammenstellung der valenzianischen Gesetze von 1250 tätig. Er starb im Jahre 1252.

DIE SPRACHE

Die Sprache der mundartlichen Fassung des *Vidal Mayor* ist der Navarro-Aragonische Dialekt. Dieser muß sowohl vom Kastilianischen unterschieden werden als auch vom Katalonischen, welches dem Provenzalischen verwandt ist. Im Vergleich zu diesen beiden Dialekten spielte Aragonisch eine relativ unbedeutende Rolle. Jakob bevorzugte persönlich das Katalonische als die öffentliche Sprache seines Königreichs, und seine eigene *Chronik* ist eines der ersten bedeutenden Literaturwerke in dieser Sprache. In der Folge entwickelte sich das Katalonische zu einer bedeutenden literarischen Sprache mit einer unabhängigen Tradition, die bis auf den heutigen Tag Gültigkeit besitzt. Das Kastilianische andererseits sollte einmal die allgemein gesprochene Sprache Spaniens werden, und das große Gebäude der spanischen Sprache und spanischen Literatur sollte auf dem kastilianischen Dialekt aufgebaut werden.

Aragonisch sollte eine weniger glorreiche Zukunft haben. Wie das Kastilianische aus dem Lateinischen und Westgotischen entstanden, war sein Gebrauch als Schriftsprache verbunden mit dem großen Mönchskloster S. Millan de la Cogolla und seinem kastilianischen Ableger S. Domingo de Silos. Mund-

artliche Urkunden aus diesen beiden Klöstern gehen auf das 10. und 11. Jahrhundert zurück¹⁰. Dennoch sollte Aragonisch im Gegensatz zum Katalonischen oder Kastilianischen niemals eine bedeutende Literatursprache werden.

Diese Tatsache verschafft dem *Vidal Mayor* einen bedeutenden Platz in der Geschichte der Philologie. Professor Tilander hat sich eingehend mit diesem Werk beschäftigt und widmete den größten Teil seines Einführungsbandes einem philologischen Studium des aragonischen Dialekts in seiner Erscheinungsform im *Vidal Mayor*. Wenn Aragonisch eine bedeutende Literatursprache geworden wäre, so wäre das philologische Interesse an diesem juristischen Werk nur begrenzt geblieben. Da es sich hierbei jedoch um eines der wenigen bedeutenden Dokumente in einer Mundart handelt, stellt es eine Hauptquelle zur Erforschung des aragonischen Dialekts dar, der in gesprochener Form bis auf den heutigen Tag überliefert wurde.

URSPRUNG DES MANUSKRIPTS

Abgesehen von den allgemeinen Schlüssen, die man aus dem Text und den Illuminationen ziehen kann, enthält das Manuskript zwei Beweise seines Ursprungs. Auf Blatt 277 befindet sich das Schlußstück: *Laus tibi sit Christo quoniam. Liber explicit iste. Iste liber (sic) scripsit Michael Lupi de Candiu*; dieser Ort wurde als Zandio, ein Dorf in Navarra, gedeutet. Obwohl dies von geringem Wert für die Geschichte des Manuskripts ist, so erfahren wir hieraus jedoch, daß die Heimatsprache des Schreibers Navarra-Aragonisch war, eine Tatsache, die wir aus der Sprache des ihm zur Abschrift übergebenen Textes ohne weiteres herleiten können. Das Manuskript selbst enthält keinen Hinweis darüber, wo es innerhalb des Königreichs von Aragonien geschrieben wurde.

Der zweite, wenn auch weniger zuverlässige Beweis besteht aus drei Stücken Schreibpergament, die oben auf die Innenseite des Manuskripts geklebt wurden und auf denen eine Inschrift aus dem 19. Jahrhundert die Überlieferung verkündet, daß das Manuskript dem König Jakob I. von Aragonien gehörte: *fuè usado e pertencio al Rey D. Jaime I.* Für diese Behauptung findet sich keine Bestätigung. Sir George Warner meinte, daß es keine Rechtfertigung (no warrant) für diese Annahme gäbe. In neuerer Zeit soll eine führende Autorität für spanische Illumination, Professor José Gudiol, gesagt haben: »Obwohl der Verfasser aus Navarra stammte, wurde das Manuskript sicherlich in einem königlichen Schreibzimmer in Barcelona angefer-

tigt¹¹.« Dies ist eine annehmbare Folgerung, doch wir sollten uns im klaren sein, daß es keine endgültige Lösung auf die Frage gibt, wo das Manuskript geschrieben wurde und wer es in Auftrag gegeben hatte.

Es erscheint jedoch naheliegend, daß ein derart prächtig aufgemachtes Manuskript mit mundartlichem Text vom König persönlich in Auftrag gegeben wurde — zumindest bietet sich keine plausible Alternativerklärung an. Vidal de Canellas starb im Jahre 1252, einige Jahre vor der Fertigung des Manuskripts. Der idiomatische Text deutet auf einen weltlichen Herrn hin. Man könnte begründeterweise annehmen, daß ein Geistlicher oder ein hoher Rechtsbeamter einen lateinischen Text in Auftrag gegeben hätte, wenn er ein derart luxuriöses Manuskript für seinen persönlichen Gebrauch haben wollte. Der nahezu perfekte Zustand der Miniaturen läßt darauf schließen, daß das Manuskript tatsächlich wenig benutzt worden ist. Wahrscheinlicher nahm es einen Platz in einer bedeutenden Bibliothek für Nachschlagezwecke ein und dürfte kaum in den Gerichtshöfen stark benutzt worden sein.

Bei allen mangels konkreter Beweise gebotenen Zweifeln läßt sich dennoch mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der König dieses Luxusmanuskript aragonischer Gesetze persönlich in Auftrag gegeben hatte. Aus stilistischen Gründen läßt es sich, wie wir sehen werden, auf die Zeit von 1260 bis 1290 datieren. Diese Zeit fällt unter die Herrschaft von Jakob I. (bis 1276) und seiner beiden unmittelbaren Nachfolger Peter III. (bis 1285) und Alfons II. (bis 1291). Leider gibt es jedoch für einen großen Teil dieser Zeit wenig schlüssige Beweise hinsichtlich der königlichen Schreibstuben. Wie viele Monarchen des frühen Mittelalters waren sowohl Jakob als auch Peter wenig seßhafte Könige. Ihre militärischen Feldzüge und ihr persönliches Interesse für Einzelheiten in lokalen Angelegenheiten hatten zur Folge, daß sie fast ständig unterwegs waren. Ein ausführlich belegter Bericht über Jakobs Reisen¹² hat gezeigt, daß er selten länger als sechs Wochen an einem Ort verbrachte, und es ist falsch, Barcelona oder irgendeine andere Stadt als die Hauptstadt seines vielsprachigen Königreichs zu bezeichnen. Abgesehen von Valencia, der wichtigsten seiner wiedereroberten Provinzen, die seine ständige Aufmerksamkeit verlangte, war seine bevorzugte Residenz anscheinend Lerida. Hier hielt er sich häufiger und relativ länger als in Barcelona auf. Wir wissen, daß er seine Kanzleischreiber mit sich nahm, und es gibt wenig Beweise, zumindest für Jakobs Herrschaft, für eine stationäre königliche Schreibstube

in Barcelona oder anderenorts. Jakob erwähnte seine Archive in Barcelona als *nostro publico Archivio Barchinone*, aber er bewahrte seine kostbarsten Manuskripte, wie Exemplare der Friedensverträge, in dem Mönchskloster von Sijena (Provinz Huesca) auf¹³.

Andererseits könnte man annehmen, daß ein aragonisches Gesetzbuch in aragonischem Dialekt wahrscheinlicher in Aragonien selbst als in Katalonien geschrieben worden sei. Saragossa und Huesca waren die Hauptzentren in verwaltungstechnischer und gesetzlicher Hinsicht für das eigentliche Aragonien. Es ist bemerkenswert, daß bei der Entdeckung des Manuskripts im 19. Jahrhundert dieses einem Bürgermeister von Saragossa gehörte.

Einen Ursprung in Aragonien selbst anzunehmen, ist jedoch unwahrscheinlich, da die wenigen vorhandenen aragonischen Illuminationen aus dieser Zeit einen regionalen Stil¹⁴ aufweisen, der im *Vidal Mayor* nicht erkennbar ist.

Bei Abwägung dieser Überlegungen wird erkennbar, daß die verfügbaren dürftigen Beweise auf Barcelona als den Ursprungsort des Manuskripts hinweisen. Obwohl uns keine prächtig illuminierten Manuskripte bekannt sind, die für Jakob I. in Barcelona oder anderen Städten hergestellt worden wären — die berühmtesten illuminierten Bücher, die eindeutig in die Zeit seiner Herrschaft fallen, sind die Bibeln aus den Schreibstuben der Kathedrale zu Vich in Katalonien — zeigen die historischen Aufzeichnungen der anschließenden Regierungszeiten in aller Deutlichkeit, daß die aragonischen Könige in Barcelona Illuminatoren beschäftigten. Berenguer Fullit zum Beispiel — *Scriptor de domum nostro* — wurde von Peter III. im Jahre 1280 für die Illuminierung von Büchern bezahlt und arbeitete hernach in Barcelona für Alfons II. und Jakob II.¹⁵ Im Jahre 1287 schrieb Alfons II. bei einer Gelegenheit aus Lerida nach Barcelona und bestellte bei seinem Künstler eine illuminierte Bibel¹⁶. Obwohl das königliche Archiv erst unter Jakob II. im frühen 14. Jahrhundert im königlichen Palast (1318) gegründet wurde und Barcelona die wahre Hauptstadt des Königreichs wurde, gibt es genügend Beweismaterial dafür, daß ein königliches Schreibzimmer zur Anfertigung illuminierten Manuskripte zumindest vom letzten Viertel des 13. Jahrhunderts an dort bestand. Wenn wir somit die Überlieferung akzeptieren, wonach das Manuskript für den König geschrieben worden sei, so dürfte Barcelona als wahrscheinlichster Ursprungsort angesehen werden.

DIE ILLUMINATIONEN

a) Relation von Text und Illustrationen.

Vidal Mayor enthält 156 Illustrationen, die zu Beginn eines jeden Buches sowie derjenigen Kapitel erscheinen, die ein neues Thema behandeln. Elf dieser Illustrationen sind in den Rand gesetzte Miniaturen und die übrigen sind Initialen mit Figuren und Bildern, die zum Text gehören. Die Rand-Miniaturen treten alle zwischen Blatt 9^V und 41^V auf; Von da ab beschränkt sich die Illustration auf die Initialen mit Figuren und Bildern (die bereits auf Blatt 1, 9, 21 und 41^V erschienen). In seiner Rezension von Tilanders Ausgabe vertritt Louis Mourin (siehe Anmerkung 1) die Ansicht, daß der Auftraggeber des Buches sich persönlich in dessen Illustrierung eingeschaltet habe, weil, wie er meint, die Initialen in Buch II bis V größer (und insbesondere breiter) sind als die in Buch VI bis IX. Dies entspricht jedoch nicht ganz der Wahrheit, da die Initiale zum Buch VI (133×114mm) fast eben so groß ist wie die der früheren Bücher, während Buch I eine kleine Initiale (70×82mm) besitzt sowie eine ausgedehnte Balkeneinfassung, die für das gesamte Manuskript einzigartig ist.

Zehn der figürlichen Initialen — die für das Vorwort und diejenigen am Beginn der neuen Bücher — sind größer (durchschnittliche Größe ca. 130×115 mm) und prächtiger als die anderen (durchschnittliche Größe ca. 55×70 mm). Sir George Warner beschrieb jede Initiale mit großer Gründlichkeit; niemand hat jedoch diese Illustration bislang mit dem Text in Beziehung gebracht. An dieser Stelle soll nun ein Versuch gemacht werden, die zehn Hauptminiaturen zu erklären, indem diese — wenn auch nur versuchsweise — in Beziehung zum Text gestellt werden, den sie illustrieren sollen.

1. Blatt 1. Prolog. Initiale N. (*Nos don Jaymes*). Taf. I.

Oben zeigt König Jakob auf den Bischof von Huesca, der zur Rechten auf niedrigerer Höhe sitzt. Links stehen drei weitere Bischöfe. Unten erörtern acht Adlige sitzend die Gesetze.

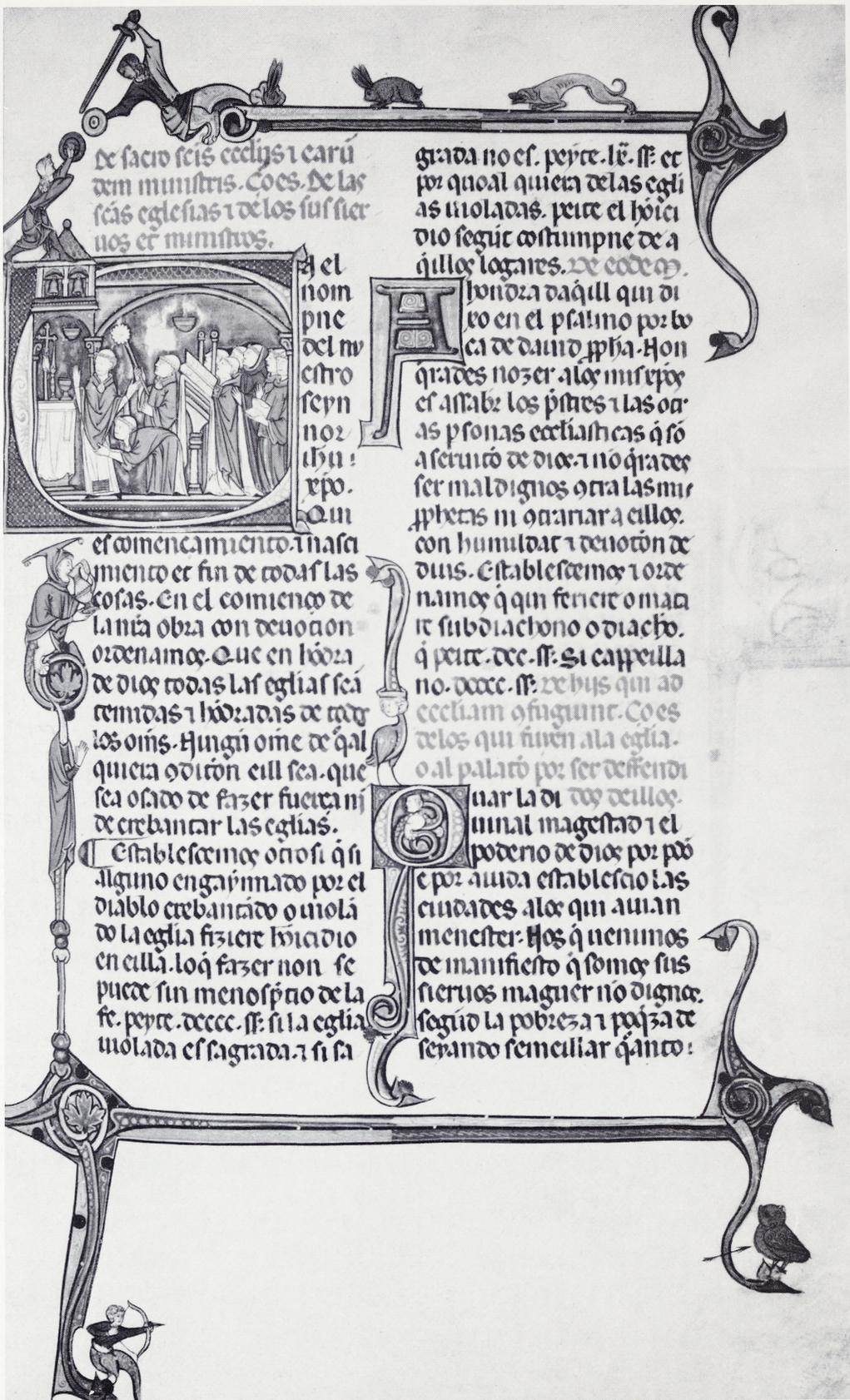
Die Initiale erscheint als Eröffnung des ersten Prologs. Dieser erklärt den Zweck der Zusammenstellung der *Fueros* und enthält eine Liste der wichtigsten Bischöfe und Adligen am Hofe von Huesca im Jahre 1247. In dieser Liste befindet sich auch der Name *Vidal*, ohne jedoch als Verfasser des Werkes besonders herausgestellt zu werden. Dieser Prolog ist in Wirklichkeit das Vorwort zu den *Fueros de Aragon*. Es ist auch ein zweiter Prolog vorhanden, der speziell zum *Vidal Mayor* gehört und beschreibt, wie König Jakob im Jahre 1247 dem Vidal de Canellas befahl, dieses Buch zu schreiben.



D por la grā de dñs ter de aragon
 de mauiorgas et de ualen
 na. conte de barcelona i
 de uigel et sermo: de mo
 uiperler. acabadas las
 ganancias de la nra co
 quista i todo quanto da
 quentes de la mar orien
 tal: las en contradas de
 la nra adquisiō orefe
 por la grā de dñs ala nu
 estra sermoria aplegā
 tes pueste el tiempo de
 las armas i entendiētes
 pueler al tiempo de la piz
 el nro entendimiento a
 los fueros daragon. por los

que a les fueros el di
 to regno sea gouer
 nado. **P**rimera
 me damos por esto
 qu ar el sobre dito
 regno escato de la
 nuestra alteza. ma
 por esto que los nu
 estra fechos mas sa
 uament nox fue
 ros de aragon ante
 et traran et esponā
 et murr puerosa
 ment corregitos et
 emendados en la
 ciuidat de losqua.
General cort man
 damos aplegar a
 la qual cort fueren aple
 gados. el nuestro noble
 thio con fferando alut
 de montaragon i los lo
 drados con rodrigo obis
 po de caragoça i con vi
 dalte canelas obispo de
 huesqua i los nobles i
 cos omnes. con po cor
 neull mayo: como de ara
 gon. con Guillem de en
 rriencia. don Garcia rume
 u. don rodrigo de licana.
 don semē de feres. don ar
 tal de luna i murrey cana

Taf. I



de sacro seis ecclis i earu
dem ministris. Coes. de las
scas eglesias i de los sus sier
uos et ministros.



Hel
nom
pne
del m
estro
seyn
noz
ihu
xpo.

grada no es. peyte. lē. ff. et
por quoal quera delas egli
as uioladas. peyte el hoici
dio segit conumpne de a
quilloz logares. de eodeo.

Honora daquill qui di
xo en el psalmo por bo
ca de dauid ppha. Hon
grades nozer aloz miserico
es assabe los pñres i las otr
as psonas eccliasicas q sō
a seruitō de dios. i no grades
ser maldignos otra las mis
pñetas ni oranar a ellos.
con humildat i deuotōn de
dius. Establesemos i orde
namos q quin ferier o ma
re subdiachono o diacho.
q peyte. dec. ff. si capella
no. decc. ff. de bys qui ad
eccliam ofugiant. Coes
delos qui finen ala egliā.
o al palatō por ser defendi

el comencamiento. i nasa
miento et fin de todas las
cosas. En el comienço de
la nra obra con deuotōn
ordenamos. Que en hōra
de dios todas las eglias sea
temidas i hōradas de tōdo
los om̄s. Hingū ome de qual
quiera oditōn eill sea. que
sea ofado de fazer fueran
de crebantar las eglias.

Establesemos oñosi q si
alguno engañado por el
diablo crebantado o uiolá
do la egliā fiziere hōra dio
en eulla. lo q fazer non se
puede sin menospñio de la
fe. peyte. deccc. ff. si la egliā
uiolada es sagrada. i si sa

Quar la di. tōy de illos.
uinal magestad i el
poderno de dios por pō
e por auuda establecio las
ciudades aloz qui auian
menester. Hos q uenimos
de manifesto q somos sus
siervos maguer no dignos.
segit la pobresa i pñza de
serando semeillar q tanto:

4

1



Inc
 30
 uninc
 eam
 gun
 rito
 ere
 der
 to:
 on
 to
 en
 algu
 sei
 el
 segla
 de
 po
 que
 que

Dignitat por render iusticia
 o non render o por fazer cons
 treyminimicos o por non fa
 zer por fazer tnyr las sen
 tenças. o quales se quere
 otras açõnes por rason de v
 far todas estas cosas sobre di
 cas. non reciba precio. cono
 çõças. o qual quere otras co
 sas. non ue dar alla algo de las
 otras cosas. non reciba obli

sa nin reciba o
 palauras o por
 nos. **E**as aca
 ditos sin todo p
 ganyu. sin con
 ento. nienda a
 dreitos conplu
Et quo. alqu
 sãntre fazer ag
 cosas en contra
 las ditas cosas.

Obwohl sie auf dem ersten Blatt erscheint, dürfte die Widmungsminiatur doch in erster Linie dazu gedacht sein, den zweiten Prolog zu illustrieren, der auf Blatt IV beginnt.

2. Blatt 9. Buch I, Kapitel 2. *De Sacrosanctis Ecclesiis* (Die Unverletzlichkeit der Kirche). Initiale E. (En el nompne del Nuestro Seynnor). Taf. II.

Ein Priester vor einem Altar zur Linken; hinter ihm zwei weitere, von denen einer einen Fächer über seinem Haupt hält, sowie sechs Sänger an einem Chorpult.

Der Eröffnungsabschnitt verfügt, daß alle Kirchen von allen Menschen zu fürchten und zu ehren sind und daß niemand in einer Kirche gewalttätige Handlungen begehen darf. Die einen Gottesdienst in einer Kirche darstellende Initiale illustriert mehr den Gesamthalt des Kapitels als die wörtliche Bedeutung einer besonderen Einzelheit.

3. Blatt 72 v. Buch II, Kapitel 2. *De Judiciis*. Initiale N (Ningun Iuyz . . .). Taf. III.

Auf der linken Seite spricht der König. Zwei hohe Beamte stehen hinter ihm und ein Mann im Kettenpanzer mit einem Speer und Schild (Wappen von Aragonien) sitzt auf den Stufen zum Thron. Zur Rechten befinden sich ein Richter mit zwei Advokaten und deren Klienten. Ferner sitzen zwei Männer und zwei Frauen auf den Stufen.

Das Kapitel beginnt mit einer Warnung an Richter aller Kategorien, keine Belohnung, Geschenke, Juwelen oder andere Bestechungsgeschenke anzunehmen und in ihrem Urteil durch Anspielungen von seiten einer der beiden Gerichtsparteien unbeeinflusst zu bleiben. Wenn ein Richter nachweislich Bestechungsgeschenke angenommen hat, wird er für immer aus seinem Amt verstoßen und gezwungen, den zweifachen Wert der Bestechungsgeschenke zurückzuerstatten.

Auf den ersten Blick scheint die Miniatur keine Beziehung zu diesem Text zu haben. Dennoch besteht zwischen Text und Bild ein Zusammenhang insofern, als der König als oberster Gerichtsherr genau über jeden Richter wacht und sich der Ehrlichkeit des gesamten Rechtswesens versichert.

4. Blatt 97. Buch III, Kapitel 2. *De Prescriptionibus* (Das Recht der Erwerbung durch ständigen Genuß) Initiale A (*Aquel qui quiere*). Taf. IV.

Oben links sitzt der König in einem Gewölbetorweg. Zwei Männer stehen vor ihm, von denen einer eine Pergamentrolle hält; derselbe Mann wird ein zweites Mal gezeigt, wie er sich nach rechts entfernt.

Unten sitzen ein Mann und seine Frau auf einer Bank mit einem Kind, das zwischen ihnen steht. Der bereits oben gezeigte Kläger tritt von links ein, indem er seine Schriftrolle vorweist.

Kapitel 2 bis 12 in Buch II behandeln das Recht des »Besitzes durch ständigen Genuß«, das heißt ein dadurch erworbenes Besitzrecht, daß man einen Gegenstand entweder seit undenkbar langen Zeiten besessen hat oder ihn zumindest seit einer gesetzlich vorgeschriebenen Anzahl von Jahren besitzt.

Im oberen Abschnitt zeigt der Kläger dem König einen dokumentären Rechtsanspruch auf einen Besitz, während unten Mann und Frau seinen Rechtstitel bestreiten, indem sie ihr Besitzrecht infolge ständigen Genusses geltend machen.

5. Blatt 135^v. Buch IV, Kapitel 2. *De Pena Temere Litigantium* (Die Strafe für Prozeßsäumigkeit). Die wie ein C aussehende Initiale ist in Wirklichkeit ein D. (»*Del Actor qui demando la heredad*«). Taf. V.

Der König sitzt zur Linken in einem mit Schießscharten versehenen Bogengang; vor ihm erscheinen drei Männer, von denen einer einen anderen am Handgelenk hält.

Das Anfangskapitel legt dar, daß jeder, der ohne Recht oder Begründung einen Prozeß einleitet, einer Geldstrafe unterliegt, eine Bürgschaft hinterlegen und ferner eine offizielle Erklärung abgeben muß, daß er einen derartigen Rechtsstreit nicht wieder beginnt.

Im Text findet sich keine Erwähnung der gewaltsamen Ergreifung eines dieserhalb Angeklagten. Streng genommen erscheint dies nur in der Miniatur; allem Anschein nach jedoch wird die eines unvernünftigen Rechtsstreits angeklagte Person hier vor den König gebracht, um Bürgschaft zu leisten und eine offizielle Verzichtserklärung abzugeben.

6. Blatt 169^v. Buch V, Kapitel 2. *De Rebus Creditis* (Über Darlehen). Initiale E (*El deudor qui niega . . .*). Taf. VI.

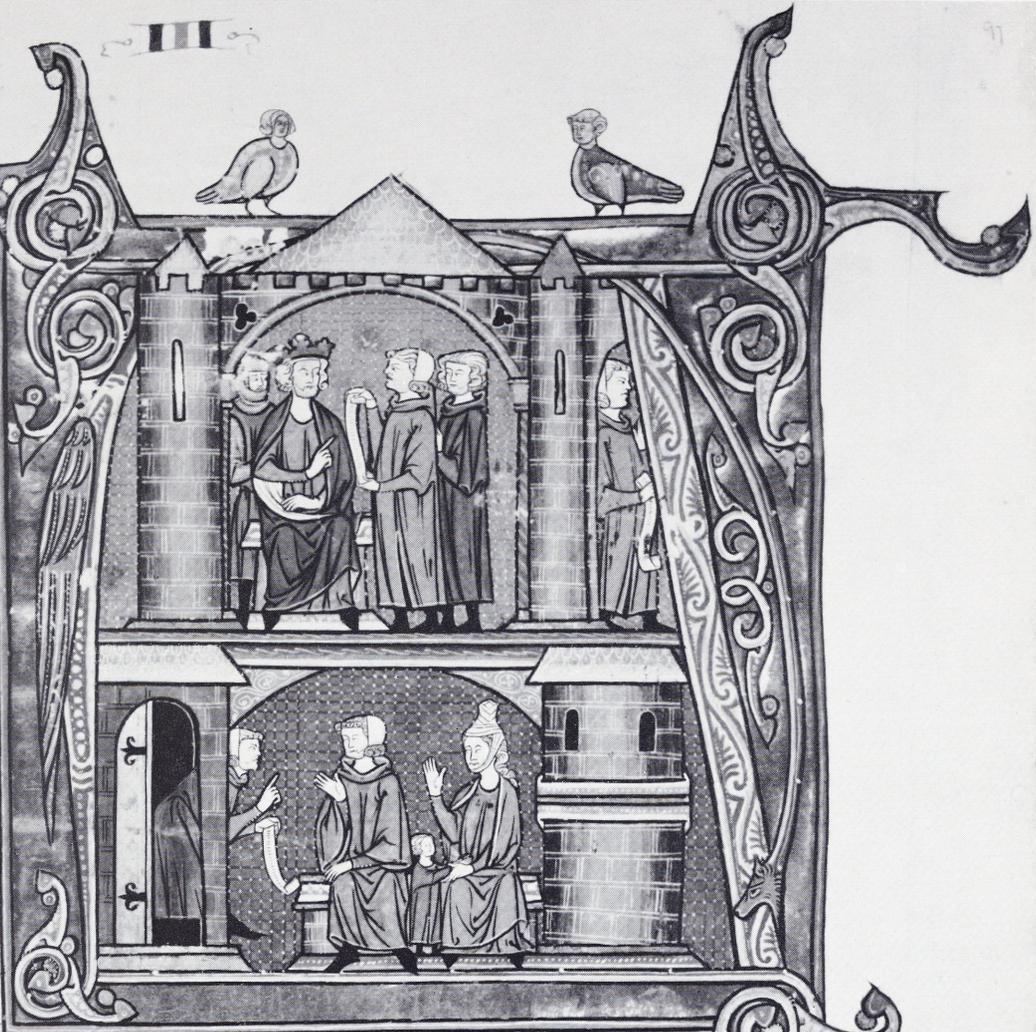
Oben links sitzt der König vor zwei plädierenden Männern. Unten betrachtet der König zwei streitende Parteien.

Die Erklärung der Miniatur erscheint im Text, welcher besagt, daß ein Schuldner, der den Besitz der vom Gläubiger verlangten Summe ableugnet, kämpfen muß, sofern nicht die Summe unter 10 *sueldos* liegt.

7. Blatt 196. Buch VI, Kapitel 2. *De Contractibus Conjugum* (Der Ehekontrakt). Initiale N (»*Ninguna muiller . . .*«). Taf. VII.

Oben leert ein Mann einen Sack Geld in die Falte eines Frauenmantels. Darunter sehen wir zur Linken einen Richter vor einer Frau und drei Kindern. Nach der Erklärung des Katalogs von Sotheby wird die obere Szene dahingehend gedeutet, daß ein Mann die Mitgift seiner Ehefrau zurückgibt. Dies ist jedoch irrig, denn der Text spricht ausdrücklich

e la fuerza i de la
 mania en q' due
 e adalaura.
 t'no for: um non
 decaimus.
 te f'cio non di
 camos.
 e sacramento:
 defendendo.
 e laura en quo
 alguna pueda i
 due s' defendida.
 e nerboru i reu
 significacione.
 e la significacion
 de las palabras et
 de las cosas.
 e re iudicada.
 e cosa iudicada.



Hapit lib: tertius.
 e p' scriptionibz. Et assaber
 aqui comiencas el libro terte
 ro. de p'scriptiones. Quodan
 to alguno gana el seymio
 no da alguna cosa por tiem
 pos possediendo aqueilla.
 mo del qui fino por. v'imo
 et dia sum mala uoz es asse
 ber sin interrupcion. non
 puede de p'ues ser u tem an
 dada aquilla possession. mas
 auer la por siempre. En
 poesta p'scpaon no puede

**OUELLA: OUI:
OUI: EIB: E: O: AU**

alguna heredad. e possediere con in
 strumento publico dada a cui a
 la possedia. ouendida o camia
 da olerada por testament legit

nozer ad aqui qui no sabia esta
 p'scpaon q' no se fazia. o al me
 no: o ala eglesia. o a quien es fue
 ra de terna. in ad aqui por que
 possedia aqui qui dio. ouendio
 o camio. o dio en testin. o a iorzo.

Taf. IV



S ELEC TOR QU
TO E M A D O L E

heredar o la posson de
quem qui possedeia
si uenido es teue ser
puy nido en l. s. si p:
pena. por q lo q ment
pleito mo mo. Et de
ne ser con streynido
te dar seguramieto.

Es assaber l i n s t r o
publico co fiatoz abur
tant que no m ueua
temanda n i n g u n a
ad aq u i l p o s s o : t e q u i
fue uenato en iudicio
por si m p o r n i n g u n o
pedero suyo. m p o r n o
pne te n i n g u i o t e l o s

de fa
306



suos sobre aquella cosa i por
aquella misma razió que temi
to et fue uenato. Et qui la
cosa temanda por una razió
abiertamient. Es assaber
como te uenditón i fuere
uencito en aquella razió. pu
ete tepnes temandar aq u i l
la misma cosa por otra razió.
Et es assaber: como por razió
de conadio. x. eodem.

S i algun pey n d r a t o z e l a
mato a u d i t o s o b a q u i l
m i s m o n e g o t o p o r q p e y n d r o

no rendiento el pey nido en
tanto pastare en iudicio q
por aq u i l a l c a l t e s e a u n g a t a
algua cosa. a q u i l p e y n d r a
t o z t e u e s e r p u y n i d o e n
l. s. s i m e r t e n u n g u m a .
Quar digna cosa es qual
otro traualla por tobie tra
uallo. que eui sea p u y n i d o
si alno del uno a q u i l l o s
trauaillos. x. lege a q u i
l i a . C o e s a s s a b e r . x. l a l e y
qui a u i a n o p n e a q u i l l o .

puestos entre el co
prador et el uende
dor.

E noiatone átoris
voanto i como se
deue nópnar el ac

E iure emphi tor.
reatico i odicione
ualis diu l' drecta.

El dreito del otuac
to paurable i dela
odicion del sermo
tio del pueito o del
sermorio pprio.

E fite iustozibz
e los fiadores
e sedibz fite iusto
rum l' maleficioz.

E los hedoz de los fia
dores o de los mal
feitores.

E donacionibz
e las donaciones.

E absolucionibz
e las pagas.

Inapit liber qnto
de rebus creditis.

Es assaber. de las
cosas que acrede
el uno al otro.



DE LOS DONACIONES

la auer. la quon
el acreedor dema
da no sera temto
de tornar batalla
si aqullo que mag
no es mas de .v. ff.
et esto megi iurato.

Por restre eode
nar la maleza
de los acredores q
muitas uezes rea
ene los iustos. i c.

Este capitulo fau
laras cabo el comie
co del terçeto libro. to
co oputo. en el nido
de p'scripçionibz.

Establescemog
que daqui de
ateciant nungua
teuda no sea dema
ada sin publico
strumeto. si no fuer
puato por bonos tes
tigos q homenage
fue feito sobre aqu

er de la muiller que es ue
dado.

E succesoribus ab in
testato.

E los qui heredan et en
tan en los bienes da que en
los qui mueren sin testame.

E in officioso testame
Et ordenamiento Et
del testament que es nozi
vie me es fecho de como de
uia.

E hereditas instituciois
E los herederos de como
tenen ser establecidos

E substituciois

E las substituciones
la qual cosa es quando al
guno es estabuido. q herede
en los bienes da alguno en
pues su muere por alguno
qui haze testament.

E de hereditacione fili
orum.

E des hereditamento de
los filios.

E reuerentia rebita pa
tri et matri socero socinque.

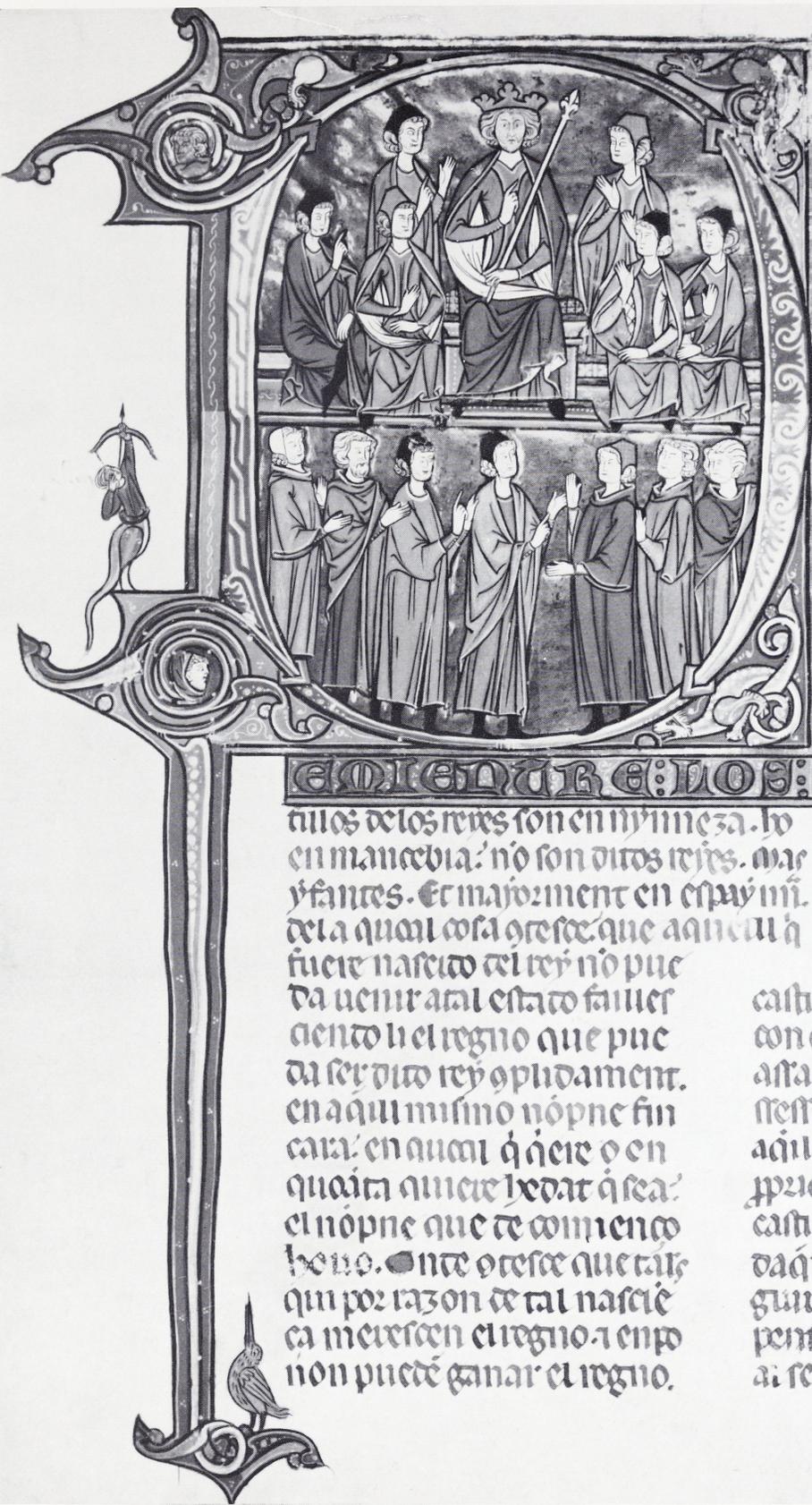
E la honra que tiene
ser dada al padre et ala ma
dre. al suegro et ala suegra.

Incipit uerbo sexto. de gna
tibus coniugum. Es assaber. de
los gnaatos que fazen man
do et muiller.



Gratia uirum
non puette renunciar a sus
auas en todo o en partida. ni
puete dar a su marido. ni
puete canuar con instrumeto
o sin instrumeto. si por an en

Taf. VII



COMIENCO DEL REYNO:

todos de los reyes son en ynymeza. lo
 en mancebia: no son ditos reyes. ni
 yfantes. Et mayorment en espanya.
 de la qual cosa orefce. que a qualq
 fuere nascido del rey no pue
 da uenir a tal estado fauer
 ciente li el regno que pue
 da ser dito rey o puidament.
 en aqui mismo no pue fin
 cara. en qualq que haie o en
 qualqta que haie heredat q sea.
 el no pue que te comienco
 he no. Ante orefce que tal
 qui por razon de tal nascie
 ca merefcan el regno. i en po
 non pue de ganar el regno.

L infantes seran clama
 dos temenax no fue
 ren reyes. **Donq**s los
 qui descienden de tales
 son clamados yfantes
 seguir la costupne de
 par mltos quales si
 cones am como por
 tanta corupcion. son
 clamados herman
 el. Es assaber. quito
 te toda seruidad. Don
 q's entre estos infan
 nes et los reyes deus
 qui vne. tales costu
 mpnes fueron del co
 mienco que qda q el
 rey ouiere a fizer ba
 talla en el capo. o si
 alguno furtare casti
 ello. o lo tomare por
 fuere. o temedo aqui

castiello por el rey se alcara
 con el otro castiello. Es
 assaber a esto. nanto la po
 ssession en u usate te tener
 aqui castiello por su no pue
 pprio. et si el rey cerare tal
 castiello. cada .i. yfan con
 da aqui regno el temto de se
 guir al rey en sus pprias et
 penas por .iii. dias. en quo
 ai se quiere de los ditos cast.

arcedia.

De la agui plunial o tel uia
no que teue ser presa.

De allumonios

De los logares que son gana
dos por agardurto. De renga
et mce. Et assabi. de renga et

quiten de la guena. a coman
do dreito de la otra parte. que
cumpla dreito eill mismo. et
de pues que est amonestam
ento fuere feito a quella parte
que obetefacere a su amones
tamiento et assu mātamiento:

el sermior rey destienda
a eill con todo su poderio
contra ala otra parte q
es desobedient. *De eodez.*

Si alguno de qual
quier o dition q
se amenaza a otro de
qual quiere o dition q
ser teue asegurar a eill
por mandamiento de la
cort o por el rey. a aquel
aseguramiento teue ser
feito con voluntad del
rey. segunt que son las
psonas et los negocios
con ofentamiento de las
partidas. Et alas ue
zes el aseguramiento
cumple tant solament
por palabras a alas ue
zes con assecuramiento. a co
n voluntad del alcaide. a aquel
aseguramiento teue ser as
securado por omes bonos de
aquel logar. que tanto alguno
es ofentado de dar assegu



DE VNO OB: B: C: V: D: O

pedro establecido en buesca en su
general cort con ofello de los obis
pos de los nobles uardones. de los
ciudadanos. a en cara de los ricos
omnes. que quando quiere q los i
fancones o los grandes ua
lones que se se satisfieren da
quella toza en adelante: o que
nearen: cada. i. de las partida
sea amonestada por manda
tore o por carta de rey. que se

De homicidio.
Hinc forum nō decaum
 quia sanguine tangit.
Este ficio non digamos por
 que carne a sangie.
De adulterio et stupro
 el au fize adulterio et
 fornicio.
De lomis raptorum
 e los bienes de los ladro
 nes.
De heredita furum
 e los herederos de los la
 drones.
De furo et no ianto an
 toze
De el furo i tel antoz qui
 teue ser nōpnato
De receptatoribus
 e los receptores
De modo muletariū.
 e lamania de las penas
De penas.
De las penas
De diuisione peccume pe
 nalis.
De como teue s pata la
 pena de dineros.
De iniurijs
 e las iniurias et comen
 tos
De contentis ferri iudicio
 abholento

De tomar el fiendo calient
 en iudicio.
De duelo
De labatalla de dos.
 incipit liber nonus. de accu
 satoribus et assalib. de los ac
 cusatores. oooo-oooo-oo.



De accusar al qui es de la su iuris
 diction en ningun caso sobre
 ninguna cosa. nin fazer res
 tament o tra eull. Qui nō pue
 de nin teue usar en semble
 ninguno offitio de acusator
 et de alcaide. Item del omne
 bannano qui nō pucte dar fia
 tor por el mal feuto que ha fei
 to de pues que ueniere ante
 l'alcaide: omene que de lue
 go fiator de dreito o cableua
 tor qui faga fazer a eull dreito.



Taf. X

vom *arras* der Ehefrau, das heißt dem Geschenk, das der Ehemann seiner Frau als Gegenleistung für ihre Mitgift macht. Die obere Szene zeigt daher den Ehemann, wie er den *arras* seiner Frau übergibt.

Die untere Szene bezieht sich vermutlich auf das Gesetz, nach dem die Ehefrau ihren *arras* nur dann veräußern darf, wenn sie nachweisen kann, daß dadurch ihre Kinder nicht geschädigt werden.

8. Blatt 223. Buch VII, Kapitel 2. *De Conditione Infanconatus (Über den Adelsstand). Initiale D (nicht P wie im Katalog von Sotheby). (Demientre los fillos . . .). Taf. VIII.*

Oben in der Mitte sitzt der König, auf beiden Seiten von drei Edelleuten umgeben. Unten drei Edelleute und vier weitere (ohne die quadratischen Hüte) im Gespräch.

Der Text erörtert die Rechte und Pflichten der verschiedenen Grade des Adelsstandes. Die Initiale, die den König von Edelleuten umgeben zeigt, dürfte zur Illustration des gesamten Abschnittes gedacht sein und sich nicht auf einen bestimmten Absatz beziehen.

9. Blatt 237. Buch VIII, Kapitel 2. *De Tregua et Pace (Über Waffenstillstand und Frieden). Initiale E (El seynnor rey don Pedro). Taf. IX.*

Der König steht unter einer spitzen Kleeblattarkade mit drei Männern zu seiner Linken und zwei zur Rechten. Er vereinigt die Hände der beiden vorderen. Der Text erklärt, daß, nachdem der König die sich bekriegenden Parteien gewarnt hat, sich zu vereinigen, er diejenige Partei verteidigen wird, die ihm gehorcht. Die Gruppen in der Illumination haben anscheinend Gehorsam gegenüber dem König gewählt, indem sie sich seiner Schlichtung unterwerfen.

Der Hinweis auf »Rey don Pedro« hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß dieser Abschnitt unter der Herrschaft von Peter III. (1276 bis 1285) hinzugefügt wurde¹⁷. Da der Name jedoch ebenfalls in der *Compilación* von 1247 (Buch VII, Kapitel 2) erscheint, dürfte es wahrscheinlich sein, daß es sich bei dem betreffenden König um Peter II. (1196 bis 1213), den Vater Jakobs des Eroberers, handelt.

10. Blatt 255. Buch IX, Kapitel 2. *De Accusatoribus. Initiale N (Ningua poder accusar . . .). Taf. X.*

Oben links sitzt der König vor vier Männern. Unten stürmen zwei Ritter mit Lanzen und Schildern vor, während der König und ein Richter zur Linken zuschauen.

Dies ist eine wörtlich genaue Illustration des zweiten Absatzes in Kapitel 2, welcher besagt, daß, wenn ein Fremder wegen einer Missetat keine

Bürgschaft leisten kann, dieser ins Gefängnis geworfen werden muß, es sei denn der König bestimme, daß er einen richterlichen Kampf austrage. Von diesen zehn Miniaturen sind daher fünf (No. 1, 6, 7, 9, 10) anscheinend eine wörtlich genaue Illustration eines bestimmten Textteils, während die übrigen eine allgemeinere oder allegorische Deutung des Sinnes eines ganzen Kapitels oder einer Reihe von Kapiteln darstellen.

b) Die Ikonographie

Es ist zu einem Grundsatz der Kunstgeschichte geworden, daß die Künstler des Mittelalters ihren Kompositionen lieber andere Bildvorlagen zugrundegelegt haben, als daß sie unmittelbar aus der wirklichen Natur geschöpft hätten¹⁸. Natürlich hat diese Regel viele Ausnahmen. Als praktische Verallgemeinerung besitzt sie jedoch Gültigkeit und es ist öfter möglich gewesen, den Ursprung der bildlichen Vorlagen auf eine nachweisbare klassische Quelle zurückzuführen.

Es würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, für jede der 156 Miniaturen des *Vidal Mayor* das ikonographische Vorbild zu finden, obwohl eine derartige Arbeit ohne Zweifel zur Erklärung der spanischen Kunst und Wissenschaft des 13. Jahrhunderts wesentlich beitragen würde. Nichtsdestoweniger soll der Versuch unternommen werden, auf die bedeutendsten Bildmodelle einzugehen. Es wird sich zeigen, daß die Kompositionen der Miniaturen sich in der üblichen Weise entweder direkt von anderen Manuskripten herleiten lassen oder über die Zwischenstufe des Musterbuches des Künstlers zu erklären sind. Dabei muß gesagt werden, daß eine breite Auswahl illustrierter Bücher herangezogen werden muß.

In allererster Linie muß *Vidal Mayor* in der Tradition der prächtig illustrierten Gesetzesbücher gesehen werden. Im späten Mittelalter herrschte diese Tradition in ganz Westeuropa vor, mit Bologna als ihrem Mittelpunkt. Spanien bildete jedoch eine Ausnahme, denn vom frühen 12. Jahrhundert an waren die meisten der besonders reich illuminierten Manuskripte juristischer oder administrativer Natur: Urkunden, Ratsprotokolle, Gesetzbücher und dergleichen. Ein frühes Beispiel dieser Schriften, das *Libro de los Testamentos* in der Kathedrale von Oviedo, datiert 1126 bis 1129, das man das schönste Exemplar spanisch-romanischer Illumination²⁰ genannt hat, enthält bestimmte Merkmale, die mit einigen der Miniaturen des *Vidal Mayor* vergleichbar sind. Die Komposition von Blatt 18^v (Abb. 1) zum Beispiel kann mit derjenigen der Widmungsminiatur auf Blatt 1 (Taf. I) des *Vidal*-Manuskripts verglichen werden. In beiden befinden sich zwei Felder



Abb. 1 Alfonso II. und sein Hof
 LIBRO DE LOS TESTAMENTOS, F. 18^v 1126—29, Oviedo-Kathedrale

unter einem Gewölbebogen, von denen das obere den König auf seinem Thron zeigt, der etwas nach rechts blickt und von verschiedenen Würdenträgern umgeben ist, während Mitglieder seines Hofes in dem unteren Feld sitzend dargestellt werden. Allgemein erscheinen Szenen mit dem König und seinem Hof oder seiner Geistlichkeit — ein immer wiederkehrendes Merkmal des *Vidal Mayor* — häufig, und dies nicht nur im *Libro de los Testamentos* sondern auch in vielen anderen Manuskripten ähnlicher Art²¹, einschließlich der am ehesten vergleichbaren Arbeit, der nahezu aus der gleichen Zeit stammenden Gesetze von Alfons dem Weisen von Kastilien (Brit. Mus. Add. 20787)²². Dies soll nicht heißen, daß derartige Szenen typisch für Spanien waren; sie waren im Gegenteil während der ganzen Christenzeit und darüber hinaus üblich, ganz besonders der frontal dargestellte, hieratische Herrschertyp umgeben von höfischen Würdenträgern, wie er zum Beispiel auf Blatt 223 erscheint, kann auf die byzantinische kaiserliche Kunst des 4. Jahrhunderts A. D. zurückgeführt werden²³. Dennoch ist es wichtig festzustellen, daß es in Spanien eine starke Tradition dieser Illustrationsart gab, und es dürfte wahrscheinlich sein, daß einige der Szenen mit dem König, der Bittgesuche anhört und Urteile fällt, wie im Vidal-Manuskript, von dieser örtlichen Tradition hergeleitet wurden. Innerhalb dieser Tradition nimmt *Vidal Mayor* zweifellos einen äußerst wichtigen Platz ein.

An dieser Stelle lohnt es sich vielleicht, auf das Porträt von Jakob I. in der Widmungsminiatur auf Blatt I (Taf. I) hinzuweisen. Es ist natürlich unmöglich, zu jener Zeit von Porträts im modernen Sinne zu sprechen. Zufällig handelt es sich hierbei jedoch um die einzige noch vorhandene Darstellung des Eroberers, die zu seinen Lebzeiten oder sehr bald danach gemacht wurde. Seine Grabstätte wurde später zu sehr und zu oft restauriert, um als Zeugnis gelten zu können²⁴; die im *Vidal Mayor* aus dem Titelbild ersichtlichen allgemeinen Merkmale, insbesondere die langen Haare und der Bart erscheinen ebenfalls hier wie in den Manuskriptdarstellungen der späteren Jahrhunderte²⁵.

Obwohl der primäre Einfluß der spanischen Tradition der Illustration von Gesetzbüchern nicht unterschätzt werden darf, hat es dennoch den Anschein, daß *Vidal Mayor* wesentlich reicher illuminiert ist als frühere spanische juristische Manuskripte. Dabei darf die Möglichkeit einer Beeinflussung durch ausländische juristische Werke nicht ausgeschlossen werden.

Von diesen erlangten besonders zwei eine beträchtliche Beliebtheit in Westeuropa: Das *Decretum*

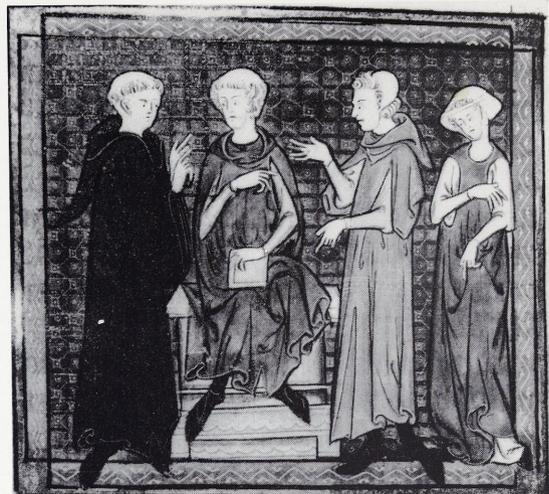


Abb. 2
Plädoyer vor einem Gericht
Gratian, *DEKRETE*, vor 1288,
Tours, MS 558, F. 262^v

von Gratian, einem Mönch aus Bologna im 12. Jahrhundert, sowie der justinianische Kodex. Miniaturen, vergleichbar mit den zahlreichen Darstellungen von Bittgesuchen und Rechtsurteilen im *Vidal Mayor*, erscheinen zum Beispiel in Gratian zu Tours (Manuskript 558), welcher in Paris vor dem Jahre 1288 illuminiert wurde (Abb. 2 und 3)²⁶ und im Justinian in Krakau (Jagellonische Bibliothek, Lat. 374), einem Bologneser Manuskript des frühen 14. Jahrhunderts. Im letzteren befindet sich eine Szene, in welcher der gekrönte Justinian links auf

Abb. 3
Plädoyer vor einem Gericht
Gratian, *DEKRETE*, vor 1288,
Tours, MS 558, F. 272





Abb. 4
Ein Gefangener vor dem König
Justinian, *DIGESTUM VETUS*,
frühes 14. Jahrhundert,
Krakau, Jagellonische Bibliothek,
MS Lat. 374, F. 171

einem Thron einen entlaufenen Sklaven verurteilt, der ihm durch zwei Ritter vorgeführt wird (Abbildung 4)²⁷. Hier besteht eine sehr große Ähnlichkeit mit einer ständig wiederkehrenden Komposi-

Abb. 5
Der letzte Wille
Justinian, *INFORTIATUM*,
2. Hälfte 13. Jahrhundert,
Turin, Biblioteca Nazionale, MS E. I. 8, F. 119^v



tion in unserem Manuskript, wobei die auf Blatt 256^v als typisch genannt werden kann.

Manuskripte von Gratian und Justinian wurden bereits im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert illustriert²⁸. Dennoch ist es unwahrscheinlich, daß viele dieser Szenen zur Illustration von Gesetzbüchern tatsächlich im 12. Jahrhundert erfunden wurden. Der hier besprochene besondere Fall eines Herrschers, der ein Urteil über einen ihm vorgeführten Gefangenen ausspricht, stammte zum Beispiel wahrscheinlich von der Szene des Christus vor Pilatus, die in Buchilluminationen seit ihren Anfängen in der späten klassischen Periode üblich war.

Es gibt auch andere Illustrationen, die ohne weiteres von französischen und italienischen Gesetzbüchern stammen könnten. Die Totenbetszene auf Blatt 165 liefert ein gutes Beispiel für den internationalen Charakter der Gesetzbücher des 13. Jahrhunderts, denn sie bietet starke Parallelen sowohl zu einem Bologneser Manuskript von Justinian, *Infortiatum*, 13. Jahrhundert, Turin (Bibl. Naz., E. I. 8. f. 119^v)²⁹ als auch zu dem Manuskript des Gratian, ca. 1288 Tours (Abbildung 5 und 6). Auch hier wird von einem Schreiber der letzte Wille des kranken Mannes niedergeschrieben, während im ersteren Beispiel ein Richter, in einem separaten Feld sitzend, dargestellt wird. Die Verbindung mit Bologneser Manuskripten braucht nicht zu überraschen: auf dem Gebiet der Rechtswissenschaften herrschte Bologna uneingeschränkt, und Vidal selbst studierte dort.

Abb. 6
Der letzte Wille
Gratian, *DEKRETE*, vor 1288,
Tours, MS 558, F. 175





Abb. 7
Priester beim Meßopfer
Reimser Pontificale, Mitte 13. Jahrhundert,
Rouen, MS 370, F. 36

Der große Bereich von Gegenständen, die durch den Illuminator des *Vidal Mayor* behandelt wurden, läßt jedoch die Vermutung aufkommen, daß er ebenfalls andere Vorbilder benutzte, die in keiner Beziehung zu Spanien oder ausländischen Gesetzbüchern standen. Der auf Blatt 9 gezeigte Gottesdienst zum Beispiel stammte vielleicht von einem liturgischen Manuskript, obwohl das *Decretum* des Gratian eine nicht unähnliche Szene enthält. Die übliche Illustration zu Psalm 97 in liturgischen Psaltern zeigt die singenden Mönche, aber der den Fächer haltende Priester erscheint zum Beispiel in einem Pontifikale aus Reims, Mitte 13. Jahrhundert (Rouen, Bibl. Municip, Manuskript 370) (Abbildung 7), und in einem Meßbuch der gleichen Periode von S. Corneille de Compiègne (Paris, Bibl. Nat., Lat. 17318)³⁰.

Eine weitere Quelle war wahrscheinlich die der Szenen der Arbeiten des Monats in den Kalendern der liturgischen Manuskripte, die ebenfalls auf den Toren romanischer und gotischer Kirchen erscheinen³¹. Die Miniatur auf Blatt 129^v illustriert einen Abschnitt, der den Austausch eines bestimmten

Quantums an Molke und einer Menge Traubensaft behandelt. Der Eigentümer des Traubensaftes, der beim Weintreten gezeigt wird, ist angeklagt, seine Abmachungen nicht ganz eingehalten zu haben. Diese Szene des Rebentretens erscheint nun in ganz Europa als Illustration für den Monat September (mit Ausnahme von England, wo die Trauben aus klimatischen Gründen später reiften und die Szene auf den Oktober verlegt wurde). Im allgemeinen wird nur die im Bottich tretende Gestalt gezeigt, aber sowohl in Italien als auch in Frankreich werden daneben noch die hölzernen Gerätschaften dargestellt. Diese Szene erscheint zum Beispiel in einem Mosaikpflaster des 12. Jahrhunderts in Piacenza (heute fast ganz zerstört), in einem italienischen Manuskript in Wien (Manuskript 1137), auf Säulenreliefs in Souvigny (Abbildung 8; Webster Tafeln XXXII, XXXV und XLIX) und in der Kathedrale von Amiens (Mâle, Abbildung 39). Die Weinrebentretenszene stammt wie viele andere Kalenderillustrationen aus der klassischen Kunst, und ihr Vorkommen im Kalenderzyklus kann auf das 3. bis 4. Jahrhundert zurückgeführt werden, als sie in diesem Zusammenhang in einem gallo-römischen Mosaik erschienen³². Es ist

Abb. 8
Weinkelter: September
Säulenrelief, Souvigny, 1. Hälfte 12. Jahrhundert,
(Copyright Archives Photographiques)



den Kalenderillustrationen zu verdanken, daß diese Szene durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten blieb.

Auch andere Szenen können auf die Arbeiten der Monate bezogen werden. Das Schafehüten, welches auf Blatt 184^V, 249^V und 269^V erscheint, veranschaulicht den Monat April, zum Beispiel in Autur und Vézelay (Webster, Tafeln XL und L), obwohl im 13. Jahrhundert diese Darstellung erweitert wurde, wie zum Beispiel die Geschichte des Guten Hirten im Evangelium³³. Das Bäumefällen auf Blatt 143^V kann sich auf die Illustration für Dezember beziehen, wie in der Kathedrale zu Modena und noch genauer in zwei englischen Psaltern des 11. Jahrhunderts (Brit. Mus., Cotton, Julius A. VI und Tiberius B. V). Diese, so wird behauptet, stammen aus einer französischen Tradition (Webster, Tafeln XXVII, XVII, XIX und Seite 55 f.). Die Reiter schließlich auf Blatt 145^V standen vielleicht mit den Jägern in Verbindung, die allgemein den Monat Mai veranschaulichten.

Es gibt jedoch viele Szenen, die sich wohl weder aus Gesetzbüchern noch aus liturgischen Manuskripten herleiten lassen. Szenen der bettlägerigen Patienten, die vom Arzt behandelt werden (Blatt 28^V und 83) stammen zweifellos aus medizinischen Manuskripten, wie der französischen Fassung des *Cyurgie Mestre Rogier de Salerno* des 13. Jahrhunderts im Britischen Museum (Sloane 1977)³⁴. Deren Ursprung ist letztlich vielleicht in einigen der Heilungsszenen in den Wundern Christi zu sehen, wie in Monreale³⁵.

Eine interessante Gestalt erscheint auf Blatt 256. Ein Dieb, so erfahren wir aus dem Text, stiehlt den Mantel vom Körper eines Mannes, indem er ihn über den Kopf seines Opfers zieht. Dadurch verschwindet der Kopf auf dem Bild und verleiht ihm ein bizarres kopfloses Aussehen. Dieses »Entkleidungsbild«, welches entweder mit oder ohne Unterkleidung gezeigt wird, hat seinen Ursprung in den Illustrationen der byzantinischen Bibel, wo es für Konvertiten verwandt wurde, die in der Szene der Taufe der Zehntausende ihre Kleider ausziehen (Matthäus 3, 6; Markus 1, 4 bis 5). Es erscheint in diesem Zusammenhang in den Evangelien des 11. Jahrhunderts von Parma (Palat. 5)³⁶ und Paris (Bibl. Nat., Gr. 64 und 74) (Abbildung 9)³⁷. Nach dem 13. Jahrhundert findet es sich auch in der westlichen Kunst, besonders in Taufszenen, aber auch anderen, wenn eine sich entkleidende Person in einem anderen Zusammenhang benötigt wurde. Auf diese Weise wurde es von dem Künstler des *Vidal Mayor* für einen Gesetzestext adaptiert. Die gleiche Gestalt war auch weiterhin bis zum 17. Jahr-

hundert üblich. In der Renaissance nahm dieses »Entkleidungsbild« klassische Gestalt an und taucht auf in den Gemälden großer Meister, wie zum Beispiel bei Piero della Francesca (Die Taufe, National Gallery, London) und Raffael (Vatikan Loggie)³⁸.

Der Illuminator macht anscheinend einen eklektischen Gebrauch von einer recht großen Fülle verschiedener Vorbilder; zu seinen Quellen gehörten juristische, liturgische und medizinische Manuskripte und zweifellos auch noch andere. Hiermit soll nicht gesagt werden, daß diese gedankenlos kopiert wurden. Wie es oft geschah, änderte und modifizierte der Künstler seine Vorbilder in Anlehnung an den neuen Text, den er illustrieren sollte. Die Taufe des Mohren auf Blatt 242^V zeigt



Abb. 9
Johannes taufend
Byzantinisches Evangeliar, 11. Jahrhundert,
Paris, Bibl. Nat., MS Gr. 64, F. 64^V

zum Beispiel wie ein für religiöse Manuskripte häufig vorkommendes Sujet für diese typisch spanische Szene adaptiert werden konnte, indem man der Zentralfigur einfach eine schwarze Hautfarbe und afrikanische Züge verlieh. Dies war wahrscheinlich das typischste Verfahren bei der Illuminierung des Vidal-Manuskripts; weder gedankenloses Kopieren noch freie Erfindung — obwohl man vielleicht für beides Beispiele finden könnte — sondern eine Modifizierung vorhandener Kompositionen für einen neuen und anders gearteten Text.

c) Stil und Kleidung

Die Miniaturen zeichnen sich aus durch eine gewisse Anmut, Eleganz und durchgehende Vollendung. Sie verkörpern ganz allgemein den Typus der gotischen Illuminationen des 13. und 14. Jahrhunderts, die außerhalb der Pariser Schule jedoch selten diesen Grad erreichte. Die Figuren sind adrett und graziös, die Gesichtszüge und Kleider sind in feiner Federzeichnung ausgeführt und mit einheitlichen Farbtönen koloriert, ohne Schattierung oder hervorstechende Züge, mit Ausnahme eines rosa Fleckens auf den Wangen. Die seltsam bogenförmigen, praktisch schräggestellten Augen und Augenbrauen verleihen den Figuren ein fast orientalisches Aussehen. Die Haare werden durch schwarze parallele Linien dargestellt; sie sind im allgemeinen nicht koloriert und werden gelegentlich blau gemalt, um das ergrauende Haar einer älteren Person herauszustellen.

Die Miniaturen besitzen im allgemeinen einen recht winkligen Rahmen zur Aufnahme der Initiale, während die Bilderszenen innerhalb der Fläche der Initiale untergebracht werden. Eine oder mehrere Ecken der Miniaturen verlaufen in eine breite runde Borte, die mit Laubwerkstengeln und Akanthus- und Eichenblättern verziert ist. Um diese herum gruppiert sich eine Horde von grotesken Kreaturen, die mit realistischen Personen und Tieren vermischt sind.

Die dominierenden Farben sind blau und ein tiefrosa Krapp, die Hintergründe sind entweder goldfarbig oder mit einem Netzwerk feiner weißer und roter Linien und Punkte gemustert, oder zeigen ein weißes florales Schnörkelwerk. Andere Farben, besonders orange, karmesin, hellbraun und grün spielen eine untergeordnete Rolle, indem sie hauptsächlich in den Kostümen erscheinen. Die Farben, wie in der Tat auch die Gesamtilluminationen, sind außergewöhnlich gut erhalten. Mit Ausnahme gelegentlicher Abblätterung des Goldes können sie kaum anders sein als nach Verlassen des Skriptoriums.

Der Stil steht ganz offensichtlich unter dem starken und direkten Einfluß der französischen Kunst. In Anbetracht der engen Beziehungen zwischen Spanien und Frankreich im hohen Mittelalter darf dies nicht überraschen. Französische Cluniazenser-Mönche und cluniazensische Reformen hatten Spanien im 11. Jahrhundert durchdrungen; im 12. Jahrhundert bildeten die Zisterzienser und vor allem die Pilgerleute nach Santiago de Compostela ein enges Bindeglied. Gleichzeitig spielten die französischen Ritter und Fußsoldaten eine beträchtliche Rolle in den christlichen Eroberungskämpfen gegen

die Mauren. Obwohl dies mehr für das 12. Jahrhundert als für das 13. gilt, befand sich noch immer ein französisches Kontingent in der Armee Jakobs I., als diese Mallorca und Valencia eroberten, und später siedelte sich eine große Zahl französischer Ritter in Aragonien an³⁹. Die Mutter Jakobs I., Maria von Montpellier, war eine Französin, und Jakob, dessen Vater, Peter II., sein Leben in den albigensischen Kriegen verloren hatte, war bestrebt, sein Königreich auf Südfrankreich auszudehnen. Insbesondere hoffte er, die Provence zu erlangen, die von einem jüngeren Zweig seiner eigenen Familie beherrscht wurde. Erst im Jahre 1258 willigte Jakob im Vertrag von Corbeil mit St. Louis ein, auf seinen Anspruch auf die Provence, Toulouse und Carcassonne zu verzichten. Selbst damals, wie wir gesehen haben, umfaßte sein Territorium in Südfrankreich noch Montpellier und Rousillon.

Bei diesen engen politischen und religiösen Bindungen zwischen den beiden Ländern darf es nicht überraschen, während des 12. und 13. Jahrhunderts in der spanischen Kunst einen starken französischen Einfluß vorzufinden. Die Kirchenarchitektur und Monumentalskulptur entlang der Pilgeroute und in ganz Katalonien standen in enger Beziehung zur romanischen Kunst Südfrankreichs.

Im 13. Jahrhundert kam mit der zunehmenden Zentralisierung und dem abnehmenden Regionalismus in Frankreich der französische Einfluß mehr aus Paris und Nordfrankreich, als dies bislang der Fall gewesen war. Die Kathedralen von Burgos, Leon und Tarragona zeigen eine starke Abhängigkeit von der französischen gotischen Architektur und Monumentalskulptur⁴⁰. In Aragonien und Navarra erkennt man den französischen Einfluß in den Fresken des 13. Jahrhunderts zu San Miguel de Foces und San Miguel de Barluenga⁴¹. Dieser Einfluß ist sogar noch stärker bei zwei Gruppen von Tafelmalereien aus Huesca und Navarra aus dem späten 13. beziehungsweise frühen 14. Jahrhundert⁴².

Der französische Einfluß beschränkte sich auch nicht nur auf Architektur, Skulptur, Wand- und Tafelmalerei. Er wird sichtbar in der Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts sowohl in Kastilien als auch Aragonien. Spanische Schreiber kopierten französische Bücher, und es ist wahrscheinlich, daß die große dreibändige *Bible Moralisée* in der Kathedrale von Toledo, die in Paris ca. 1230 bis 1250 hergestellt wurde, sich kurz nach ihrer Fertigstellung im Besitz des Alfons von Kastilien befand⁴³. Man darf wohl erwarten, daß der Einfluß eines Manuskripts von derartiger Bedeutung sehr beträchtlich war. In der Tat zeigen die mit der Herr-

schaft von Alfons dem Weisen von Kastilien verbundenen Manuskripte, insbesondere die *Cantigas*⁴⁴, verschiedene französische stilistische Merkmale, die jedoch durch örtliche Traditionen und den Einfluß islamischer und italienischer Kunst abgeschwächt wurden. Eine ähnliche Stilmischung ist aus den anderen kastilianischen Manuskripten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ersichtlich, zu denen das Schachbuch (Escorial)⁴⁵, die astronomischen Bücher und die *Primera Cronica General de España* (Escorial) gehören⁴⁶. Das letztere Werk steht in der Tat der französischen Illumination sehr viel näher als die *Cantigas*.

Über die Bedeutung des französischen Einflusses auf die spanische Kunst im 13. Jahrhundert ist genug gesagt worden, und dieser blieb solange vor-

Abb. 10 u. 11

Bibel aus dem Jahre 1268 aus Vich, Katalonien
Vich, Museo Episcopal MS 4, FF. 2 und 4
(Copyright G. Zarnecki)

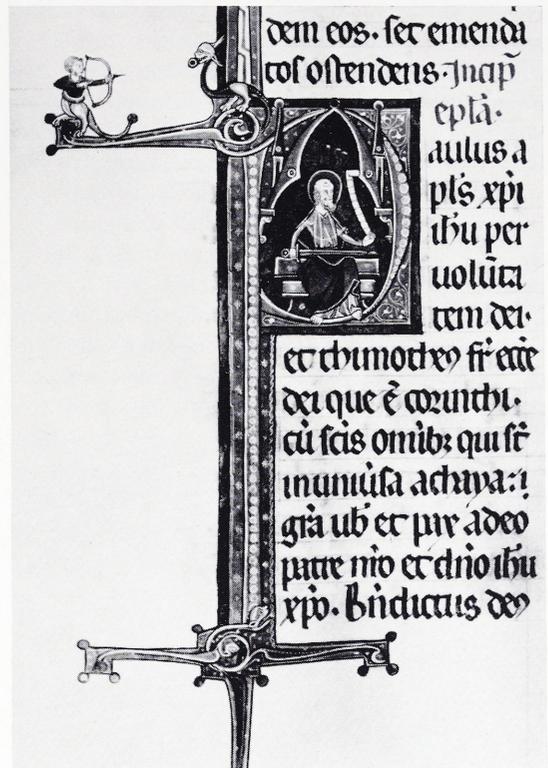


Abb. 11

herrschend, bis er durch den Italianismus des 14. Jahrhunderts ersetzt wurde. Überall jedoch — sei es in katalonischen Manuskripten oder aragonischen Tafelmalereien — wurde der französische Einfluß durch lokale Traditionen abgeschwächt, wodurch diese Werke leicht von ihren Gegenstücken in Frankreich unterschieden werden können.

Was die bedeutendsten katalonisch-aragonischen Manuskripte der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts jedoch charakterisiert, ist eine Ähnlichkeit mit französischer Illumination, die weitaus auffälliger ist als bei den kastilianischen Arbeiten. Angesichts der territorialen Besitzungen und Ziele Jakobs in Südfrankreich darf dies nicht wundernehmen. Die bedeutendsten Manuskripte dieser Gruppe — abgesehen von *Vidal Mayor* — sind die vierbändige Bibel aus dem Jahre 1268 im Museo Episcopal zu Vich in Katalonien (Abbildung 10 und 11)⁴⁷, die Johannes Poncii Bibel aus dem Jahre 1273 ebenfalls aus Vich (vormals Dyson Perrins, jetzt British Museum, Add. 50003), die einige auf spanisch-romanischer Tradition basierende Initialen enthält, während andere stilistisch sehr französisch sind (zum Beispiel Blatt 200^v, 221, 238^v, 384)⁴⁸, sowie das Meßbuch von San Cugat del Valles in den aragonischen Staatsarchiven, Barcelona (Manuskript 24)⁴⁹.

Die enge Verwandtschaft zur französischen Illumination kann durch einen Vergleich des *Vidal Mayor* mit französischen Manuskripten aus der Periode 1250 bis 1280 veranschaulicht werden. Vorweg muß jedoch gesagt werden, daß zumindest bei dem Figurenstil ein Vergleich auf Paris bezogen werden muß. Denn schon zu dieser Zeit erscheint die Miniaturmalerei der französischen Provinzen ein wenig grob oder archaisch bei ihrer Gegenüberstellung mit den Erzeugnissen der Hauptstadt. Nur in Paris kann man die äußerste selbstbewußte Geistigkeit und den technischen Perfektionismus wiederfinden, die das Vidal-Manuskript charakterisiert.



Abb. 12
Psalter des hl. Ludwig (1253-70)
Paris, Bibl. Nat., MS Lat. 10525, F. 20

Ein recht guter Vergleich, besonders im Hinblick auf den Stil der Figuren, kann mit dem Psalter des hl. Ludwig (Paris, Bibl. Nat., Lat. 10525) angestellt werden, der in Paris in der Periode um 1253 bis 1270 geschaffen wurde (Abbildung 12)⁵⁰. Die Gesichtszüge mit ihren langen geraden Nasen, leicht gebogenen Augenbrauen, durch schwarze parallele Striche dargestellten, langen Haaren und der generell sauberen Linienführung ohne Schattierungen oder Hervorhebungen sind sehr ähnlich. Die Modellierung der Gewänder ist ebenfalls ähnlich, im

Psalter des hl. Ludwig jedoch weicher, verworrener und nicht so rein linear wie im Vidal-Manuskript. Es gibt noch weitere Ähnlichkeiten, zum Beispiel bei den Rittern im Panzerhemd (Omont, Tafel LXXVII) und den vereinzelt Eichen (Omont, Tafel VII), aber es gibt ebenfalls Abweichungen, besonders in der Architektur, die im Psalter des hl. Ludwig mit der Sainte Chapelle verwandt ist, sowie in der Dekoration.

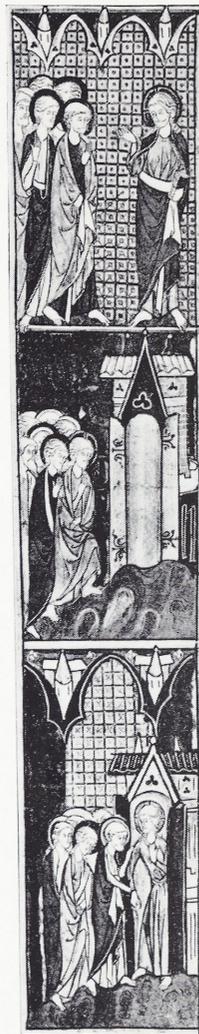


Abb. 13
Evangeliar aus der Sainte Chapelle, um 1260-70
Paris, Bibl. Nat., MS Lat. 17326, F. 144^v

So beziehungsreich die Figuren des Vidal zum Psalter des hl. Ludwig sind, so sind sie dennoch mit einigen der Pariser Manuskripte aus der Periode 1260 bis 1280 verwandter. Die Figuren der Evangelien der Sainte Chapelle von 1260 bis 1270 (Bibl. Nat., Lat. 17326 und 8892, Abbildung 13)⁵¹ sind etwas länger gezogen als die im *Vidal Mayor*, ansonsten sind die beiden jedoch sehr ähnlich, und

das Hintergrundmuster ist nahezu identisch. Ein enger Vergleich kann mit den *Grandes Chroniques de France* (Bibl. St. Geneviève, Manuskript 782) angestellt werden, die Philip III. gewidmet wurden und daher auf die Zeit von 1270 bis 1285 datiert werden können⁵². Hier finden sich ebenfalls der äußerst starke lineare Stil sowohl bei den Gesichtern als auch bei den Gewändern, die härteren gotischen Falten, fehlende Schattierung oder Hervorhebung sowie die eleganten, etwas stereotypen Gesten. Die Architektur im Vidal-Manuskript kann auch mit einer etwas früheren Periode in Beziehung gebracht werden; man könnte zum Beispiel die Gebäude in dem *Vie de S. Denis* (Bibl. Nat., Fr. 1098) um 1250 vergleichen⁵³. Es kann jedoch wenig Zweifel darüber geben, daß der Stil der Figuren eng mit der Pariser Miniaturenmalerei aus der Periode um 1260 bis 1280, hinter welcher er in keiner Weise zurücksteht, in enger Beziehung steht. Vor ca. 1260 erscheinen gewöhnlich einige Überreste des romanischen Stils; selbst die Figuren im *Vie de S. Denis* um 1250 zeigen hieratisch romanische ebenso wie anmutig gotische Qualitäten. Nach der Zeit von 1280 bis 1290 und besonders in den Werken der führenden Pariser Illuminatoren, wie bei dem berühmten Honoré⁵⁴, kann andererseits ein italienischer Einfluß entdeckt werden, der sich in einem weicheren und weniger rein linearen Formstil auswirkt. Die Vidalminiaturen stehen dennoch denen des Manuskripts von Gratian zu Tours aus ca. 1288 sehr nahe, aber die späteren Werke von Honoré, vor allem das Titelbild des *Breviers* von Philippe le Bel (wahrscheinlich 1296), zeigen das Ausmaß der italienisch beeinflussten Transformation, die stattgefunden hatte.

Es liegt klar auf der Hand, daß die stilistische Quelle des *Vidal Mayor* in die Zeit der Pariser Kunst von 1260 bis 1280 verlegt werden kann; es bleibt jedoch noch zu entscheiden, an welchem Zeitpunkt dieser überwältigende französische Einfluß Spanien erreichte. Ein überzeugendes Beweisstück bietet sich in der vierbändigen Bibel, die im Jahre 1268 im Kloster Vich in Katalonien hergestellt wurde. Sie wurde von einem französischen Schreiber, Raymund of Saint-Sorlin (Rhône), für Kanonikus Pere ça Era von Vich geschrieben und wahrscheinlich auch von einem Franzosen illuminiert. Ein flüchtiger Blick genügt, um zu zeigen, daß ihre figürlichen Initialen und Randdekorationen (Abbildung 10 und 11) im Stil denen des *Vidal Mayor* sehr verwandt sind. Dennoch stammen sie nicht von der gleichen Hand. Die Bibel von Vich enthält langgezogene Figuren mit langen schmalen Gesichtern, während der Illuminator des Vidal-Manuskripts

kurze gedrungene Gestalten mit fast quadratischen Köpfen vorzog. Andererseits umrahmte der Künstler der Vich-Bibel fast jede Szene mit einer Dreiblattarkade unter zwei Türmen, einem Merkmal, welches in den Evangelien der Sainte Chapelle (Abbildung 13) erscheint, das jedoch im *Vidal Mayor* nicht vorkommt. Insgesamt gesehen steht von diesen beiden Manuskripten die Bibel von Vich zu der Pariser Illumination der 1260er Jahre in engerer Beziehung. Sie war wahrscheinlich das Werk eines französischen Künstlers, während *Vidal Mayor* anscheinend von einem Spanier unter starkem französischem Einfluß illuminiert wurde. Ob es eine direkte Beziehung zwischen diesen beiden gibt — möglicherweise wurde der Künstler des *Vidal Mayor* in den Schreibstuben zu Vich ausgebildet — oder ob sie unabhängige Zeugen des im Katalonien des 13. Jahrhunderts dominierenden französischen kulturellen Einflusses sind, geht aus dem verfügbaren Anschauungsmaterial nicht klar hervor.

In jedem Fall veranschaulicht die Bibel von Vich deutlich, daß der Stil von Paris um das Jahr 1268 seinen Einzug in Katalonien gehalten hatte, und sein Einfluß auf die dortigen Künstler geht aus einigen der Initialen in der Bibel des Johannes Poncii (Brit. Mus., Add. 50003) hervor, die mit 1273 datiert ist. Das andere mit dem *Vidal Mayor* gut vergleichbare katalonische Manuskript ist das Meßbuch von San Cugat de Valles (Barcelona, Aragonesisches Staatsarchiv, Manuskript 24). Dessen enge Beziehung zur Vich-Bibel von 1268 ist nie bestritten worden; dennoch wurde es aus keinem überzeugenden Grund traditionsgemäß stets in das frühe 14. Jahrhundert verwiesen⁵⁶. *Vidal Mayor* wurde bislang in das 13. Jahrhundert eingeordnet. J. Domínguez Bordona, einer der größten Kenner des spanischen Mittelalters, verwies es jedoch kürzlich in die Zeit der Herrschaft Jakobs II. (1291 bis 1327)⁵⁷.

Die Annahme eines derart späten Zeitpunkts für diese beiden Manuskripte fällt nicht leicht. Andererseits hielt der französische Stil des 13. Jahrhunderts in Katalonien wie auch andernorts bis weit ins 14. Jahrhundert hin an; er erscheint zum Beispiel in einem Manuskript von Durandus aus dem Jahre 1331 in dem bischöflichen Museum zu Vich⁵⁸. Dennoch sprechen verschiedene Faktoren bei *Vidal Mayor* und dem Meßbuch San Cugat sehr stark gegen eine Datierung ins 14. Jahrhundert. Wie wir gesehen haben, sind sie dem französischen Stil aus der Zeit von 1260 bis 1280 verwandt, von dem wir wissen, daß er spätestens um 1268 in Katalonien Eingang gefunden hat. *Vidal Mayor* ist ein Werk



Abb. 14
Hagadah, Katalonien, frühes 14. Jahrhundert
British Museum, MS Add. 27210, F. 11

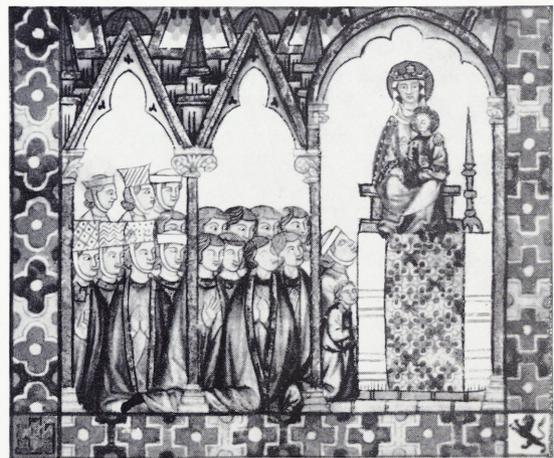
höchster künstlerischer Qualität ohne die geringste Spur von Grobheit oder Archaismen, die provinziellen Manuskripten anhaften, welche den städtischen Stil einer früheren Generation wiedergeben. Das entscheidendste Argument zugunsten einer früheren Datierung ist jedoch, daß die bedeutendsten katalonischen Manuskripte des 14. Jahrhunderts fast ausnahmslos deutliche Merkmale des italienischen Einflusses im Stil der Figuren und des Hintergrunds enthalten, welche bei den Miniaturen des *Vidal Mayor* restlos fehlen. Niemand bestreitet, daß der italienische Einfluß in der katalonischen Kunst des 14. Jahrhunderts vorherrschend wurde; es ist jedoch wichtig festzustellen, daß etwa ab 1300 sogar die Manuskripte mit dem überwiegend französischen Stil von italienischen Elementen durchdrungen wurden. Die Goldene Hagadah des frühen 14. Jahrhunderts im Britischen Museum (Add. 27210) ist zum Beispiel, oberflächlich betrachtet, französisch in der Erscheinung; jedoch die weiche abgestufte Formgebung an den Roben (Abbildung 14), der Landschaftshintergrund mit seiner Felsenstruktur im Stile des Giotto sowie die italienisch-architektonischen Merkmale beweisen alle den Einfluß eines italienischen Stils der Zeit um 1300, der in nahezu allen zeitgenössischen katalonischen Manuskripten sichtbar ist⁵⁹. *Vidal Mayor* und das Meßbuch San Cugat passen daher anscheinend viel überzeugender in die Zeit um 1260

bis 1290, und diese frühere Datierung wird, wie wir sehen werden, sowohl durch die Kostüme als auch durch die Randverzierung des Vidal-Manuskripts bestätigt.

Sehr viel Gewicht ist hier auf die sehr enge Verwandtschaft seiner Miniaturen mit der Pariser Illuminierung gelegt worden; dadurch dürfen jedoch nicht die Hauptmerkmale verdrängt werden, die es als das Werk eines spanischen und nicht eines französischen Künstlers ausweisen. Die Kompositionen sind oft sehr symmetrisch, die Figuren etwas starrer und die Gesten einheitlicher als in den Pariser Miniaturen dieser Zeit. Dies geht zum Beispiel aus den großen Initialen auf Blatt 1 und 223 hervor, bei denen diese ausgesprochene Symmetrie zu einem kompositionellen Rhythmus führt, der normalerweise nicht mit der französischen Kunst der Gotik assoziiert wird.

Vor allem sind es jedoch die Kostüme, die einwandfrei den spanischen Ursprung der Vidal-Miniaturen aufzeigen. Das augenfälligste Merkmal sind die von den Frauen auf Blatt 72^v, 97, 197^v und 209 getragenen Hüte. Kein identischer Hut konnte gefunden werden, aber extravagante Hüte von hoher, zylindrischer und eigenartig dekoriertes Art waren dem Spanien des 13. Jahrhunderts eigen. Besonders in Kastilien gab es eine große Fülle derartiger Hüte, die wir von dem illuminierten Manuskript Alfons des Weisen kennen (Abbildung 15). Der »umgekehrte Brotkorb«-Hut, bestehend aus gekreuzten Bändern, der im *Vidal Mayor* vorkommt, ist anscheinend eine aragonische Version dieser Mode⁶⁰. Ein weiterer extravaganter Hut der gleichen Art erscheint auf Blatt 207.

Abb. 15 u. 16
LAS CANTIGAS, Kastilien, um 1260-80
Escorial, MS T. I. 1, pp. 188 und 207
(Copyright Instituto Fotografico de Arte Español)



Die quadratischen Hüte der Adligen (Blatt 1, 223^V, 229 ff., 270) sind für Spanien nicht weniger charakteristisch (Abbildung 16). Diese Form stammte von einem Helm aus dem späten 12. Jahrhundert, und ihr militärischer Ursprung selbst bezeichnet den vornehmen oder ritterlichen Rang seines Trägers⁶¹. Ein weiteres typisch spanisches Bekleidungsstück ist die *pellote*, charakterisiert durch zwei große Öffnungen an den Seiten, die einen beträchtlichen Teil der darunter befindlichen Tunika freigibt (Blatt 1, 223^V und Abbildung 16). Diese wurde von Männern aller Klassen getragen⁶² (obwohl sie im Vidal-Manuskript nur an Edelleuten erscheint), und es ist in der Geschichte der Kostüme von besonderem Interesse, daß sie ein Vorläufer des im 14. Jahrhundert weit verbreiteten seitenlosen Überrocks ist⁶³.

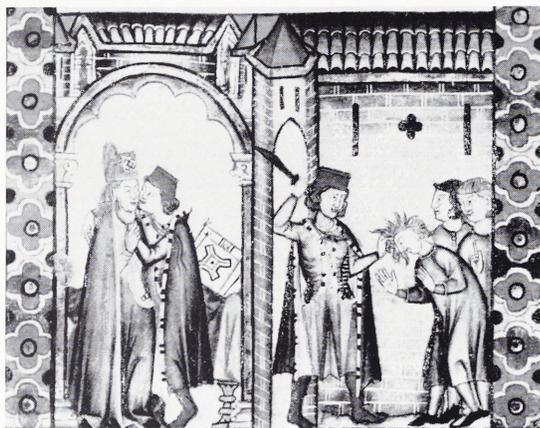


Abb. 16

Der Reichtum der spanischen Kostüme, von dem *Vidal Mayor* Zeugnis ablegt, kann mit der Verschiedenartigkeit der Kulturen in Verbindung gebracht werden, der auf dem Boden Spaniens Wurzel faßte. Wie diese wenigen Beispiele gezeigt haben, können im 13. Jahrhundert die spanischen Kostüme leicht von denen des restlichen Europas unterschieden werden. Dies ist ohne Zweifel zum Teil auf den Einfluß maurischer und jüdischer Gewänder zurückzuführen.

Die Kostüme in den Illustrationen von *Vidal Mayor* sind ihrem Stil nach zu urteilen eine Bestätigung der Datierung von 1260 bis 1290. Wie wir gesehen haben, finden alle rein spanischen Merkmale ihre Parallele in den Manuskripten des Alfons des Weisen von Kastilien (1252 bis 1284). Und als im Jahre 1890 José Puiggari die Kostüme im *Vidal Mayor* untersuchte, hegte er niemals einen Zweifel an dessen Datierung von 1260¹. Die *pellote* und in geringerem Ausmaß die quadratischen Hüte der Männer wurden zwar noch im 14. Jahrhundert getragen,

doch treten die hohen kunstvollen Frauenhüte nach etwa 1290 nicht mehr auf. Eine Datierung in das 14. Jahrhundert könnte daher für das Manuskript nur dann aufrechterhalten werden, wenn man behaupten wollte, daß die Miniaturen von einer früheren illustrierten Fassung des verlorengegangenen Textes kopiert worden seien. Jedoch das ganze Wesen des Manuskripts mit seinen 156 prächtigen Illuminationen und seinem Layout-Wechsel von Miniaturen zu figürlichen Initialen, wie auch die Tatsache, daß es in der gesamten Geschichte spanischer Gesetzbücher kein einziges in seiner Pracht ebenbürtiges Werk gibt — alle diese Faktoren weisen darauf hin, daß es sich hierbei um die königliche luxuriöse Fassung und nicht um eine spätere Kopie eines ebenso prächtigen Manuskripts handelt.

Wir haben gesehen, daß die Miniaturen mit der Pariser Illuminierung eng verwandt sind, und gleichzeitig, daß sie wesentliche Merkmale enthalten, die sie als echt spanisch charakterisieren. Die gleiche Folgerung kann im Falle der Randverzierungen gezogen werden⁶⁴.

Die Initialen und Miniaturen sind gerahmt, und von einer oder mehr Ecken dieses Rahmens verläuft eine Balkeneinfassung in den Rand hinein. Diese Balken sind im allgemeinen recht dick und mit geraden und spiralförmigen Blattwerkstengeln sowie Akanthusblättern und Eichenblättern ausgefüllt. Diese Stengel erstrecken sich über die gesamte Länge des Balkens, der gewöhnlich in zwei spitzen Ecken andernfalls in einem Akanthusblatt mit Blüte endet. In und um diese Randeinfassung herum, die im allgemeinen blau und krapprot ist, befindet sich eine Fülle von grotesken Figuren, Tieren und Menschen, die in lebenswürdiger Form mit seltsamen Tätigkeiten beschäftigt sind. Diese *drôleries* umfassen Köpfe, die aus der Mitte von spiralförmigen Stengeln herausragen (Blatt 1, 178^V, 184^V, 193, 196), ferner Ungeheuer mit großen Menschenköpfen und Vögel- oder Tierkörpern, Halbbauern im Kampf mit Vögeln oder untereinander (9, 188^V, 197^V, 212^V), halb-menschliche Bogenschützen, die auf Vögel schießen (9, 72^V, 146, 174^V, etc.) und Trompete blasende Ungeheuer (44^V, 83, 135^V, 167^V). Die realistischere Tierwelt wird dargestellt in Form von Kaninchen, Hunden, Affen, Löwen, Kranichen und anderen Vögeln.

Diese Kreaturen sind eine gotische Entwicklung grotesker Figuren und stammen größtenteils aus romanischen Buchilluminationen des 12. Jahrhunderts, die ihrerseits sowohl von klassischen als auch östlichen Quellen herrühren⁶⁵. Die gesamte Randdekoration des Vidal-Manuskripts ist eindeutig — wenn auch nicht gänzlich — von der in Frankreich

in der Mitte und zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entwickelten Art. Diese Art von Balkeneinfassung ist in ganz Frankreich etwa ab 1250 üblich und dauerte in vielen Gebieten mit sehr wenigen Änderungen bis zur Jahrhundertwende und sogar darüber hinaus an. Dennoch wurde in Paris, mit dessen Schule die Vidal-Miniaturen am engsten verwandt sind, diese Balkeneinfassung nach etwa 1280 allmählich von einer anderen Art abgelöst, die durch einen dünneren, mehr stachelartigen Stab mit einer großen Anzahl sehr kleiner Eichen- und Efeublätter charakterisiert wird. Die Anfänge dieser Art sieht man zum Beispiel im Gratian zu Tours, auf den bereits hingewiesen wurde (Abbildung 3). Es hat daher ganz den Anschein, daß die Quelle der Balkeneinfassungen, wie bei den Miniaturen, in der Pariser Illuminierung von ca. 1260 bis 1280 zu finden ist.

Die grotesken Figuren sind auch in der französischen Illumination von etwa 1250 an sehr üblich; sie wurden in der Tat so populär, daß sie auch von Bildhauern übernommen wurden⁶⁶. Der genaue Ursprung der gotischen Grotesken ist noch nicht genau enträtselt worden, stammt jedoch wahrscheinlich aus Paris. Dennoch umfaßt das Gebiet, in dem die grotesken Figuren florierten, vor allem Nordostfrankreich, Flandern und England. Hier wurde die Randdekoration sehr bald derart entwickelt, daß fast jeder Zentimeter des Randes mit Stäben, Blattstengeln, Blättern und einer großen Fülle von immer merkwürdigeren grotesken Kreaturen ausgefüllt wurde.

Der Pariser Illuminator neigte jedoch zu einer geringeren Erfindungsgabe und war ein zu großer Perfektionist, als daß er eine derartige Überwucherung der Randdekorationen dulden könnte, wodurch die Ausgewogenheit seines sorgfältig entworfenen Blattes zerstört werden würde. Die Grotesken im Vidal-Manuskript lassen sich nun am ehesten mit denen in nordfranzösischen Manuskripten vergleichen, wie dies zum Beispiel aus der Bibel von Yates Thompson von ca. 1260 aus Mont S. Eloi bei Arras in der Pikardie ersichtlich wird (British Museum, Yates Thompson Manuskript 22)⁶⁷. In der Zurückhaltung ihrer Randdekoration kommt sie jedoch mehr auf die Pariser Tradition heraus. Nur auf Blatt 9 breitet sich die Balkeneinfassung über einen großen Teil des Marginalraumes aus. An anderen Stellen erstreckt sie sich in der Regel nur etwa über die halbe Länge eines Randes — eine Zurückhaltung, die in einem reich illuminierten Manuskript aus der Pikardie oder Flandern kaum vorstellbar wäre.

Gleichzeitig gibt es gewisse Merkmale, die in der französischen Illuminierung keine Parallele haben.

Das auffälligste unter diesen ist der Hut des Ungeheuers, aus dem eine Blattranke herausragt (Blatt I, 9, 21, 87, 106^V, 125, 126^V, 129, 143, 154^V, 165, 168, etc.). Blattartige Hüte kommen in romanischen Illuminationen vor, und im 13. Jahrhundert verläuft in Frankreich eine Haube gelegentlich in einen Stengel⁶⁸. Man muß jedoch auf der Suche nach dem Ursprung und der Entwicklung dieses »langen Blätterhutes« nach Italien und vor allem nach Bologna schauen. Eine einfache Form dieses Hutes erscheint zum Beispiel in einem Bologneser Manuskript von ca. 1260 in Stuttgart (N. 16)⁶⁹. Ein weit aus engerer Vergleich kann mit einem römischen Antiphonar des späten 13. Jahrhunderts (Manchester, Rylands Library Manuskript Lat. 74) angestellt werden, welches eine Randdekoration der Bologneser Art besitzt⁷⁰. Hierin erscheint der »lange Blätterhut« in einer derart großen Verschiedenheit an Formen (Abbildungen 17 und 18), daß der italienische Ursprung dieses Motivs kaum bezweifelt werden kann. Es handelt sich hierbei um einen sehr unbedeutenden Italianismus im Vergleich zu dem der kastilianischen *Cantigas* oder dem überwiegenden italienischen Einfluß auf die spanische Illumination im 14. Jahrhundert. Er bleibt jedoch ein Beweisstück zur Erinnerung sowohl an die kultu-

Abb. 17 u. 18
Antiphonar, Rom, spätes 13. Jahrhundert
Manchester, John Rylands Library,
MS Lat. 74, FF. 80^V, 20^V.

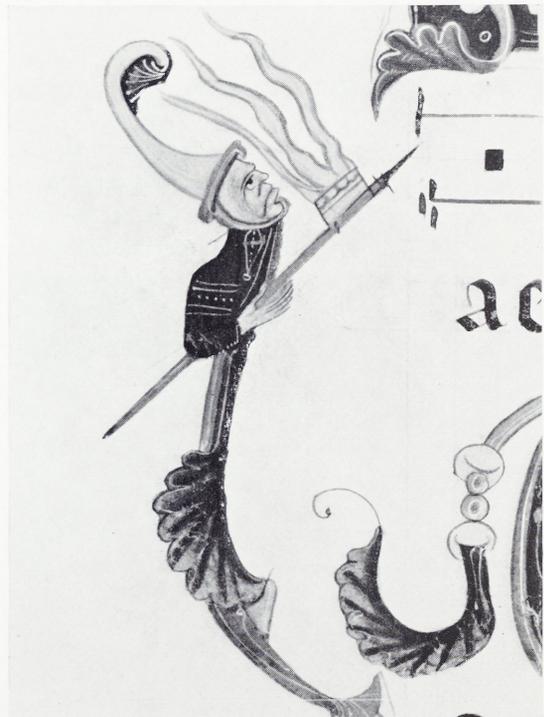




Abb. 18

rellen Bindungen mit Italien als auch an die Tatsache, daß wir es mit einem spanischen und nicht mit einem französischen Manuskript zu tun haben. Zum Abschluß muß dennoch erneut betont werden, daß sowohl die Miniaturen als auch die Randverzierungen sehr eng mit der Pariser Illumination

verwandt sind und in jeder Hinsicht den besten Werken dieser berühmten Schule ebenbürtig sind. Sie zeigen jedoch ebenfalls Abweichungen von der französischen Kunst, die sie als ein eigentümlich spanisches Werk charakterisieren, dem ein bedeutender Platz in der Geschichte der katalonischen Kunst gebührt. Die Datierung des Manuskripts ist der Gegenstand einer Kontroverse gewesen; wir haben jedoch festgestellt, daß sowohl der Stil der Illumination und gewisse Merkmale der Kostüme einwandfrei auf ein Datum in der Periode um 1260 bis 1290 hinweisen und nicht, wie angeregt wurde, auf die Herrschaft Jakobs II. (1291 bis 1327). Obwohl die verfügbaren Beweise nicht zahlreich sind, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß das Manuskript in der königlichen Schreibstube zu Barcelona entstand.

Über die Bedeutung des *Vidal Mayor* ist genug gesagt worden, um erneut auf dessen einzigartigen Charakter und großen Wert als ein Dokument des mittelalterlichen spanischen Rechts, der Sprache, Geschichte und Kunst des spanischen Mittelalters hinweisen zu müssen. Das vorliegende Manuskript ist die einzige vorhandene Fassung des *Vidal Mayor*, das zweifellos die größte jemals verfaßte Sammlung aragonischer Gesetze darstellt. Darüber hinaus ist es der einzige ausgiebig illustrierte aragonische Gesetzestext; es ist wahrhaftig keine Übertreibung, wenn man sagt, daß der Reichtum und die Fülle seiner Illustration es in die vorderste Reihe mittelalterlicher Gesetzbücher nicht nur von Spanien sondern von ganz Europa stellt.

ANMERKUNGEN :

- ¹ Das Manuskript wird im einzelnen (wenngleich mit dem falschen Titel) von Sir George Warner beschrieben: *Descriptive Catalogue of the Illuminated MSS in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, S. 265 ff., No. 112, pl. XCVIII. Der Text wurde von Gunnar Tilander vollständig veröffentlicht, mit Reproduktion der Illuminationen: *Vidal Mayor*, Lund, 1956, und derselbe Verfasser bespricht das Manuskript in seinem Werk über *Los Fueros de Aragon*, Lund, 1937, S. XIII-XVI. Es existiert eine lange Rezension des erstgenannten von L. Mourin in *Scriptorium*, XII, 1958, S. 110-13. José Puiggari gab eine Beschreibung der Gewänder in *Estudios de Indumentaria Española*, Barcelona, 1890, S. 41 u. 378, pl. 11. Siehe auch J. Domínguez Bordona, *Ars Hispaniae*, XVIII, 1962, S. 136, Abb. 175. Das Manuskript wurde in der *Exhibition of Illuminated MSS* des Burlington Fine Arts Club im Jahre 1908 in London unter der No. 143 ausgestellt, reproduziert in der *Palaeographical Society* unter *Facsimiles*, Serie I, Abb. 141-2, und am 9. Dezember 1958 als Lot No. 8 bei Sotheby versteigert (Katalog mit einer Einführung von F. Wormald, S. 24, Farbtafel B.). Siehe ferner H. P. Kraus, *Catalogue One Hundred: Thirty Five Manuscripts*, New York, 1962, S. 15 ff., No. 8, Abb. XI-XIV.
- ² Einige der anderen, wie z. B. die *Fueros de Aragon* im British Museum (Add. 36618), sind nur mit recht unbedeutenden Initialen dekoriert.
- ³ Tilander, *Fueros*, Einführung.
- ⁴ Zitiert von Tilander, *Vidal Mayor*, S. 15.
- ⁵ Siehe F. D. Swift, *The Life and Times of James I*, Oxford, 1894; C. Tourtoulon, *Jacques I*, 2 Bde. (französische und spanische Ausgaben, 1874 usw.); *Primer Congreso d'Historia de la Corona de Aragón*, 1908. Jakobs eigene Chronik, in der englischen Übersetzung von J. Forster, *The Chronicle of James I, King of Aragon*, London, 1883, ist von großem Interesse. Siehe ferner: Ludwig Klüpfel, *Verwaltungsgeschichte des Königreichs Aragon zu Ende des 13. Jahrhunderts*, Berlin, 1915.
- ⁶ Forster, *Chronicle of James I*, S. 519.
- ⁷ *Ibid.*, S. 518.
- ⁸ Tilander, *Vidal Mayor*, S. 16 ff. Tourtoulon, op. cit. (Spanische Ausgabe von 1874), S. 109. Ricardo del Arco, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XVI, S. 463-80, 508-21; XVII, S. 221-49; XXI, S. 83-113; Separatdruck: *El Jurisperito Vidal de Canellas Obispo de Huesca*, Saragossa, 1951.
- ⁹ Forster, *Chronicle of James I*, S. 400.
- ¹⁰ W. J. Entwistle, *The Spanish Language*, 1936, S. 141 ff.
- ¹¹ Kraus, *Catalogue 100*, S. 15.
- ¹² J. Miret i Sans, *Itinerari de Jaume I el Conqueridor*, Barcelona, 1918, S. 545-67.
- ¹³ J. E. Martínez Ferrando, *El Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1944, S. 30; bezüglich der Neuordnung des Archivs durch Jakob II im Jahre 1318, siehe S. 37.
- ¹⁴ J. Domínguez Bordona, *Ars Hispaniae*, XVIII, 1962, S. 130.
- ¹⁵ Jasep Gudíol i Cunill, *La Pintura Medieval Catalana*, III, *Els Primitius*, Teil 3, Barcelona, 1955, S. 49.

- ¹⁶ Antoni Rubio y Lluç, *Documents per la Cultura Catalana Mig-èval*, Barcelona, 1908, I, S. 7.
- ¹⁷ Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Illuminated MSS*, 1908, S. 69, mit Besprechung von Warner, op. cit., S. 266.
- ¹⁸ Die ausführlichste Schilderung dieser Vorgänge ist die von K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947.
- ¹⁹ Wegen einer kürzlichen Erörterung mittelalterlicher Musterbücher siehe: D. J. A. Ross, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, (1962), S. 119 ff., besonders S. 123.
- ²⁰ Siehe ferner: K. Weitzmann in *Festschrift Hans R. Hahnloser*, 1961, S. 223 ff.
- ²¹ J. Domínguez Bordona, *Spanish Illumination*, 1930, S. 26, Tafel 71.
- ²² *Ibid.* Abb. 77, 78, 80; siehe auch: F. J. Sanchez Canton, *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948.
- ²³ Siehe: J. H. Herriott, »A 13th century MS of the Primera Partida«, *Speculum*, XIII, (1938), S. 278-94.
- ²⁴ Diese Porträts stehen im Zusammenhang mit der Ikonographie Christus der Allherrscher. A. Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, 1936, S. 196 ff., Tafeln II, VI, XII, XVI, XXII, XXIX, Abb. 13, XXXI. Bezüglich der Geschichte dieser Tradition im Westen, siehe: P. E. Schramm, »Das Herrscherbild in der Kunst des Frühen Mittelalters«, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, (1922-3), i, S. 177 und id.: *Die Deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, I, 751-1152, 1928.
- ²⁵ Siehe den Abschnitt über Jakob in *Las Estatuas Funerarias de los Reyes de Aragón: Exposición en la Antigua capilla real de Santa Ageda*, Barcelona, 1946.
- ²⁶ Sanchez Canton, *Los Retratos*, Abb. 29-31: *Consuetudines Cataloniae*, 14. Jahrhundert (Staatsarchiv Barcelona), und *Hechos del Rey don Jaime*, 1413 (Barcelona, Universitätsbibliothek). Nur in den Privilegien von Mallorca, 1334 (Palma, Arch. Hist.), *ibid.*, Abb. 58-9, erscheint Jakob ohne Bart.
- ²⁷ F. de Mely, *Les Primitifs et Leurs Signatures: Les Miniaturistes*, Paris, 1913, besonders Abb. 39, 40, 41, 42, 45.
- ²⁸ *Bulletin de la Société Française de Reproduction de MSS à Peintures*, XVII, 1933, Tafel IV.
- ²⁹ *Mostra di MSS e Incunabili del Decretum Gratiani*, Bologna, Universitätsbibliothek, 1952, No. 19-27; *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, Rom, 1953, No. 161 (Justinian).
- ³⁰ *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, Rom, 1953, Nr. 161, Tafel XXXI a (mit Bibliog.).
- ³¹ V. Leroquais, *Les Pontificaux Manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris 1937, Tafel XXVII; Id, *Les Sacramentaires et Les Missels Manuscrits*, Paris, 1924, Tafel LI.
- ³² Siehe besonders: J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the 12th Century*, Northwestern University, 1938; J. Le Senecal, »Les Occupations des Mois dans l'Iconographie du Moyen Age«, *Bull. de la Soc. des Antiquaires de Normandie*, 35, 1924, S. 1-218; E. Mâle, *L'Art Religieux du 13e siècle en France*, 3. Ausgabe 1910, S. 85 ff.
- ³³ Von S. Romain-en-Gal, jetzt im Louvre. Webster, Tafel VI.
- ³⁴ Zum Beispiel in den Evangelien von der Ste. Chapelle, (Paris, B. N. Lat. 17326), H. Martin, *La Miniature Française du XIIIe au XVe Siècle*, Paris—Brüssel, 1923, Abb. V.
- ³⁵ K. Sudhoff, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter*, Leipzig, 1914-18, Tafel IV, Abb. 95.
- ³⁶ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950, Tafel 86 B.
- ³⁷ G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de L'Évangile aux XIVe, XVe, XVIe Siècles*, Paris 1916, Abb. 176.
- ³⁸ H. Omont, *Miniatures des Plus Anciens MSS Grecs de la Bibliothèque Nationale du 6e au 14e Siècle*, Paris, 1929, Tafel LXXXV; Id. *Évangiles avec Peintures Byzantines du XIe siècle* (MS Grec. 74), Paris n. d., I, Tafel 8.
- ³⁹ Bezüglich einer Besprechung des Ursprungs und der Geschichte dieser Abbildung, siehe: C. M. Kauffmann, *The Baths of Pozzuoli*, 1959, Tafel 52.
- ⁴⁰ Siehe besonders M. Defourneaux, *Les Français en Espagne aux XIe et XIIe Siècles*, Paris, 1949.
- ⁴¹ Juan de Contreras, Marques de Lozoya, *Historia del Arte Hispanico*, II, 1934, S. 169 ff.
- ⁴² W. W. S. Cook und J. Gui dol Ricart, *Ars Hispaniae, VI, Pintura e Imagineria Romanicas*, 1950, S. 108 ff.
- ⁴³ *Ibid.*, S. 248 ff., Abb. 233, 239.
- ⁴⁴ A. Vegue, »La Biblia Rica de San Luis, Rey de Francia«, *Archivo de Arte y Arqueologia*, VII, (1931), S. 243 ff. Siehe jedoch auch: A. De Laborde, *La Bible Moralisée*, Paris, 1911-27, Planches, IV, 625-662, V, Text, S. 41-73.
- ⁴⁵ Das bedeutendste der Cántigas-Manuskripte, Escorial T. I. 1., wurde von J. G. Lovillo vollständig veröffentlicht: *Las Cantigas*, Madrid, 1949 (mit Bibliog.).
- ⁴⁶ J. G. White, *Das Spanische Schachzettelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283*, Leipzig, 1913.
- ⁴⁷ Bezüglich aller dieser Manuskripte, siehe: J. G. Lovillo, *Miniatura Gotica Castellana*, Madrid, 1956.
- ⁴⁸ Josep Gudiol i Cunill, *La Pintura Medieval Catalana*, III, *Els Primitius*, Teil 3, Barcelona, 1955, S. 37 f., 145 f., Abb. 193-6. *British Museum Quarterly*, XXIII, 2, 1961, S. 33 f. Diesen Hinweis verdanke ich D. H. Turner vom British Museum.
- ⁴⁹ *Loc. cit.*; Warner, *Catalogue . . . Dyson Perrins*, No. 111.
- ⁵⁰ S. Sampere i Miquel, *La Pintura Mig-Èval Catalana*, II, *Els Trescentistes*, Teil 1, Barcelona, 1926, S. 64-84, Abb. 11-37.
- ⁵¹ H. Omont, *Psautier de St. Louis, MS Lat. 10525 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902.
- ⁵² H. Martin, *La Miniature Française du XIIIe au XVe Siècle*, Paris—Brüssel, 1923, Abb. 5-11.
- ⁵³ *Bulletin de la Soc. Fr. de Reprod. de MSS. a Peintures*, V, (1921), S. 39 ff., Taf. XIII-XIV, Martin, op. cit. Abb. 13.
- ⁵⁴ H. Omont, *Vie et Histoire de S. Denys . . .*, Paris 1905, Martin, op. cit. Abb. 2.
- ⁵⁵ E. G. Millar, *An Illuminated MS of Le Somme Le Roy attributed to the Parisian miniaturist Honoré*, Roxburghe Club, 1953 (mit Bibliog.).
- ⁵⁶ Martin, op. cit. Abb. 22.
- ⁵⁷ Siehe Anmerkung 49 und ferner zum Beispiel J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con Pinturas*, Madrid 1933, I, No. 33.
- ⁵⁸ *Ars Hispaniae*, XVIII, S. 136 f.
- ⁵⁹ Josep Gudiol i Cunill, *La Pintura Mig-Èval Catalana*, II, *Els Trescentistes*, Teil 2, S. 313, Abb. 79 und 99.
- ⁶⁰ Diese Ansicht teilt auch Dr. B. Narkiss, der katalonische Illuminierung des frühen 14. Jahrhunderts eingehend untersucht hat und dessen Unterstützung ich dankbar anerkenne.
- ⁶¹ C. Bernis Madrazo, *Indumentaria Medieval Española*, Madrid, 1956, S. 27 ff., Taf. XI-XVI; Lovillo, *Cantigas*, S. 197-201, Abb. 148-55, 181-87.
- ⁶² Bernis Madrazo, op. cit., S. 25.
- ⁶³ *Ibid.*, S. 21.
- ⁶⁴ Millia Davenport, *The Book of Costume*, I, New York, 1948, S. 149.
- ⁶⁵ Bei der Behandlung dieses recht komplizierten Problems verdanke ich viel der Unterstützung durch Dr. Rosy Schilling.
- ⁶⁶ Eine kurze Abhandlung über die Quellen und Ursprünge der romanischen Dekoration findet sich bei C. R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination 1066-1200*, Cambridge, 1954, Kapitel VI.
- ⁶⁷ Siehe ferner die Eintragung über »Drolierie« von Rosy Schilling im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, S. 567 ff.
- ⁶⁸ Zum Beispiel an den Toren der Kathedrale von Rouen, Mâle, 13. Jhd., Abb. 24-6.
- ⁶⁹ *Illustrations from 100 Manuscripts in the Library of H. Yates Thompson*, 1907-18, VI, Tafeln 4-10.
- ⁷⁰ Siehe zum Beispiel die *Poésies de Robert de Blois*, (Bibl. Arsenal, 5201), Martin, *La Miniature Française*, Tafel 24.
- ⁷¹ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 1901-37, III, S. 456, Abb. 429.
- ⁷² M. R. James, *A descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library*, 1921, S. 139 ff. Vergleiche ferner den »long foliage hat« (= den langen Laubwerk-Hut) im British Museum, Add. 14857, Blatt 226, 228, ein italienisches Manuskript des Justinian aus dem 13. Jahrhundert.