

Jedes Buch operiert zwangsläufig mit Reduktionen, immer kann nur ein Bruchteil der thematisch relevanten Literatur verarbeitet werden. Aber bei diesem Thema hätte man sich eine produktive Auseinandersetzung mit Hans Blumenbergs anregendem Buch *Schiffbruch mit Zuschauer*³ gewünscht, ebenso die Studien zur Theorie der Fotografie von Bernd Stiegler und anderen Autoren. So offenbart Klonks Interpretation eines interessanten Themas eine schwache Fundierung, die das im Buch präsentierte Gedankengebäude leicht ins Wanken bringt.

Im selben Jahr wie Charlotte Klonks *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden* erschien Sebastian Badens Buch *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*⁴, das einer weiteren Rezension vorbehalten bleibt.

PETER KRIEGER
UNAM, Mexiko-Stadt

3 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1979.

4 Sebastian Baden, *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, München 2017.



Kristin Böse; Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der Iberischen Halbinsel (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 8); Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2019; 424 S., 73 farb. u. 110 s/w-Abb.; ISBN 978-3-412-50602-5; € 65

Buchpublikationen zur frühmittelalterlichen spanischen Buchmalerei sind eher selten. Umso mehr ist man erfreut, dass sich das vorliegende Buch einem speziellen Thema aus diesem Bereich widmet, nämlich den illuminierten Anfangs- und Schlussseiten von rund 30 nordspanischen Handschriften aus der Zeit um 900 bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts. Kristin Böse betont, dass derlei Zierseiten, im Unterschied zu anderen Ländern, in Spanien in Handschriften der unterschiedlichsten Textarten anzutreffen seien. (120) Sieht man jedoch genauer hin, so ergibt sich ein etwas anderes Bild. Die von Böse am meisten diskutierten Beispiele kommen allein aus drei Gruppen, insbesondere aus der umfangreichen Gruppe der Handschriften des Apokalypse-Kommentars des Beatus von Liébana sowie aus einer Sammlung von Konzilsakten und dem westgotischen Zivilrecht in den beiden Handschriften des *Codex Albeldensis* und *Codex Aemilianensis* (Escorial, Biblioteca del Monasterio, Cod. d.I.2 und d.I.1). Dazu kommen noch einige Exemplare der *Moralia in Iob* Gregors des Großen und der *Ety-mologiae* Isidors von Sevilla. Auch die einleitenden und abschließenden Zierseiten dieser Handschriften, das Hauptthema des Buches, beschränken sich im Kern auf drei Motive: ein ganzseitiges Alpha und Omega zu Beginn beziehungsweise am Ende der Handschriften, ein verziertes Kreuz im Typ des Kreuzes von 808 im Schatz der

Kathedrale von Oviedo (kurz ‚Kreuz von Oviedo‘ genannt) sowie Buchstabenlabyrinth mit dem Namen des auftraggebenden Abtes oder des Klosterpatrons. Eine Ausnahme dieser durchgehend monastischen Handschriften bilden die für König Ferdinand I. von León-Kastilien und seine Frau Sancha bestimmten Kodizes, deren Namen in den Exlibris erscheinen. Außer diesen primär ornamentalen Zierseiten untersucht Böse auch einige figürlich-narrative Illustrationen zu Anfang der Handschriften, wie die Leben-Jesu-Szenen im Beatus-Kodex der Kathedrale von Girona oder das Bild vom ‚Lector und Codex‘ im *Codex Albeldensis*. Das Neue, aber auch Problematische der vorliegenden Arbeit besteht nicht in dem überschaubaren, wenig aufregenden Repertoire der fraglichen Eingangs- und Schlusseiten, sondern in der Methode, mit der die Verfasserin diese interpretiert. Ihr geht es nicht um stilistische oder traditionell ikonografische Aspekte, sondern vielmehr um einen rezeptionsästhetischen und narratologischen Ansatz, den sie aus „kulturphilosophischen und poststrukturalistischen Texten“ (29) ableitet und somit theoretisch überhöht. Sie will analysieren, wie die Eröffnungsseiten nicht nur etwas über den „Status“ (170) der nachfolgenden Texte vermitteln, sondern vor allem, wie sie dem Leser „einen Einstieg in die Texte bieten und ihn auf die Lektüre vorbereiten“ (206), wie sie seine Wahrnehmung leiten und konditionieren, wie sie ihn neugierig machen, aber auch irritieren und frustrieren. Letzteres versucht Böse mit dem Begriff des ‚Anlaufrückschritts‘ von Georg Simmel zu erklären, (150) den dieser 1902 am Beispiel der Wahrnehmung zeitgenössischer Bilderrahmen entwickelt hat.

Gegen Methode und Auswahl des Materials der Arbeit lassen sich einige Einwände erheben. So sind bei der Auswahl der Beatus-Handschriften, der Hauptmasse des untersuchten Materials, wichtige Teile nicht berücksichtigt, da Böse unter Beatus-Handschriften nur solche Kodizes versteht, „die auch Hieronymus‘ Kommentar zum Buch Daniel enthalten“ (9, Anm. 10), will heißen: Nur die Handschriften der posthumen Beatus-Fassung des 10. Jahrhunderts finden Berücksichtigung. Somit werden die Kopien der beiden ursprünglichen Ausgaben aus der Zeit des Beatus (776, 784) übergangen, genauso wie das Faktum des Vorhandenseins unterschiedlicher Ausgaben. Auch wenn die älteren Ausgaben nur den kleineren Teil der erhaltenen Handschriften ausmachen, vertreten sie gleichwohl einen zentralen Aspekt der Beatus-Tradition, der hier sozusagen unter den Tisch fällt. Aber auch die Gruppe der posthumen Fassung – sicherlich die bekannteren und reicher illustrierten Beatus-Handschriften – wird von Böse nochmals reduziert, indem sie alle Handschriften jenseits der Wende zum 12. Jahrhundert für ihr Projekt als nicht relevant ansieht, obwohl sich aus diesem späteren Zeitraum noch vier Kopien der posthumen Fassung erhalten haben, drei davon mit den Eröffnungsseiten, dem Thema der vorliegenden Publikation. Aber damit nicht genug der Reduktionen, selbst bei den Eröffnungsseiten – dem zentralen Aspekt des Buches – übergeht Böse den quantitativ wie qualitativ gewichtigsten Teil, das heißt die illustrierten Genealogischen Tabellen der Vorfahren Christi sowie die doppelseitigen Evangelisten-Bilder. Sie prägen in entscheidendem Maße Zugang, Bedeutung und Funktion des nachfolgenden Beatus-Kommentars, werden aber von der Verfasserin nur kurz erwähnt, ohne ihre Auslassung in der Untersuchung auch nur

ansatzweise zu begründen. Man kann nur spekulieren, was sie veranlasst hat, diese beiden Teile zu übergehen. Es scheint, dass die Verfasserin ornamentale Zierseiten für ihre Zwecke geeigneter hielt, weil sie aus ihrer Sicht bedeutungsöffener erscheinen als die figürlichen Darstellungen.

Auch die von Böse praktizierten Methoden sind nicht unproblematisch. Das gilt insbesondere für den rezeptionsästhetischen Ansatz, der aus der Literatur- und Medienwissenschaft stammt und dort sinnvoller ist als im Bereich der frühmittelalterlichen Buchmalerei. Bezeichnenderweise führt Böse zu Beginn ihres Schlusskapitels als Beispiel einen modernen, illustrierten Kinderroman an: *Der Räuber Hotzenplotz* von Otfried Preußler (1962). Sie beschreibt die beim Lesen dieses Romans geweckten Erwartungen und Gefühle, ebenso die Spannungs- und retardierenden Momente. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob die Psyche, Wahrnehmung und Assoziationen der Mönche im frühmittelalterlichen Spanien ähnlich waren wie die des heutigen Lesers, ganz zu schweigen davon, dass wir es bei den frühmittelalterlichen Handschriften mit einer anderen Art von Texten zu tun haben als bei modernen Romanen – selbst heute lesen sich Gesetzestexte oder theologische Traktate anders als etwa Romane. Statt die damaligen Lese- und Wahrnehmungsweisen historisch zu rekonstruieren oder zumindest diese als ein Problem anzusprechen, setzt die Verfasserin einfach voraus, dass damalige Wahrnehmungen und Lesegewohnheiten den heutigen glichen. Sie verfährt insofern ahistorisch.

Eine weitere entscheidende Prämisse des Buches ruht ebenfalls auf tönernen Füßen: Nämlich die These, die untersuchten Handschriften seien primär zur privaten, individuellen Lektüre der Mönche bestimmt gewesen, genauer zur Lektürepraxis der monastischen Bibellektüre im Sinne der ‚lectio divina‘. Im Widerspruch dazu heißt es jedoch anfangs: „Aus der Apokalypse wurde an Ostern während der Messe und des Stundengebets gelesen.“ (21) Im anschließenden Satz wird diese Aussage auf widerspruchsvolle Weise negiert: „Die Kommentarhandschriften [also die Beatus-Handschriften] dienten jedoch vor allem der individuellen und kollektiven Lektüre [was mit ‚kollektiver Lektüre‘ gemeint ist, bleibt offen], worauf die Strukturierung des Textes von sich abwechselndem Auszug aus der Offenbarung (‚storia‘) und dessen Auslegung (‚explanatio‘) sowie ferner die Glossierungen in einzelnen Handschriften hindeuten.“ (21) Hier wird auf John Williams verwiesen, der gleich anderen die Strukturierung des Textes als Argument für einen Gebrauch der Beatus-Handschriften im Rahmen der ‚lectio divina‘, also der privaten spirituellen Lektüre wertet. Aus dem Rest des Buches geht ebenfalls hervor, dass Böse – gemäß ihrem rezeptionsästhetischen Ansatz – als Basis ihrer Interpretation von einem Gebrauch der Handschriften als privater, individueller Lektüre ausgeht. So sagt sie später, dass „die oft in Serie auftretenden Eröffnungs- und Schlussminiaturen mit der monastischen *lectio* und damit dem Durchdringen der als göttlich verstandenen Wissensordnung verbunden sind“, womit sie die Beatus- und die *Moralia in Iob*-Handschriften meint. (123) Leider übersieht beziehungsweise übergeht Böse, dass man in dieser äußerst wichtigen Frage zwischen den beiden älteren Beatus-Ausgaben aus dem 8. Jahrhundert und der posthumen Fassung aus der Mitte des 10. Jahrhunderts unterscheiden muss.

Während kein Zweifel besteht, dass die beiden ursprünglichen Ausgaben nach ihrem kleinen Format und bescheidenen Bildschmuck als Bibliothekshandschriften gedacht, also für die private Lektüre bestimmt waren, ändert sich das grundlegend bei der posthumen Fassung des 10. Jahrhunderts, die – nach einer Reihe von Indizien zu urteilen – für die gemeinschaftlichen liturgischen Lesungen des Stundengebets bestimmt war, insbesondere für die nächtliche Matutin.

Der Rezensent hat sich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte mehrfach – vor allem in Faksimile-Kommentaren – für die These eines liturgischen Gebrauchs eingesetzt.¹ Allerdings ist dies kaum zur Kenntnis genommen worden, auch nicht von Böse. Da die fragliche These aber entscheidend für die Beurteilung des vorliegenden Buches ist, seien die wichtigsten Argumente – hier auf den neuesten Stand gebracht – noch einmal vorgestellt. Die bisherige Beatus-Forschung kann nicht plausibel erklären, warum aus der kleinen, bescheidenen Gebrauchshandschrift des Beatus-Kommentars des 8. Jahrhunderts gut zweihundert Jahre später um die Mitte des 10. Jahrhunderts plötzlich ein großformatiger Prachtkodex geworden ist. Die gängige These lautet, der Schreiber und Maler Maius des Morgan-Beatus (New York, Pierpont Morgan Library, M. 644), des ältesten erhaltenen und künstlerisch bedeutendsten Kodex der neuen Fassung, habe die Beatus-Illustration ‚revolutioniert‘ und sei somit der Autor der posthumen Fassung des 10. Jahrhunderts gewesen. Diese von der spanischen Forschung und John Williams vertretene Auffassung² übersieht jedoch, dass in der posthumen Ausgabe nicht nur die traditionelle Beatus-Ikonografie stark abgewandelt und erweitert wurde, sondern dass textlich wie bildlich erhebliches zusätzliches Material hinzukommt, das die Handschriften um ein Drittel vergrößert und ihren Charakter deutlich verändert. Solche massiven Abänderungen und Erweiterungen gingen weit über die Kompetenzen eines einzelnen Malers hinaus und verlangten nach einer hochgestellten Person der kirchlichen Hierarchie als Initiator der neuen Ausgabe. Aber das alleine reichte nicht aus, es mussten allgemeine, tiefere Veränderungen hinzukommen. Eine Entwicklung dieser Art war im Spanien der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts – also der Periode der Entstehung der posthumen Beatus-

1 Siehe u. a. Peter K. Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Valencia 2004, S. 45–48; ders., *The Saint-Sever Beatus and its Influence on Picasso's Guernica*, Valencia 2012, S. 305f.; ders., „Im Spannungsfeld von Endzeitängsten, Konflikten mit dem Islam und liturgischer Praxis: Die Erneuerung der Beatus-Illustration im 10. Jahrhundert“, in: *Im Schrittpunkt der Kulturen. Architektur und ihre Ausstattung auf der Iberischen Halbinsel im 6.–10./11. Jahrhundert*, hrsg. von Ines Käflein, Jochen Staebel und Matthias Untermann, Frankfurt/Main 2016, S. 11–48, hier: S. 42f.; ders., „Le Beatus de Saint-Sever. Contexte historique et iconographique“, in: *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur context artistique* (Cahiers de Fanjeaux, 51), hrsg. von Michelle Fournié, Daniel Le Blévec und Alison Stones, Toulouse 2016, S. 13–36, hier: S. 14–16.

2 Vgl. u. a. Gonzalo Menéndez-Pidal, *Sobre miniatura española en la alta Edad Media. Corrientes culturales que revela* (Discurso leído ante la Real Academia de la Historia y contestación de Manuel Gómez-Moreno, Madrid, 29 de junio de 1958), Madrid 1958, S. 23f.; John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, Band 1. Introduction*, London 1994, S. 77f.; ders., „Maius y la revolución pictórica del Beato“, in: *Seis estudios sobre Beatos medievales*, hrsg. von Maurilio Pérez Gonzáles, León 2010, S. 17–34, bes. S. 22–24; Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona 1998, S. 83.

Ausgabe – die Einführung der Benedict-Regel, welche die traditionellen altspanischen Mönchsregeln ersetzte.³ Jedoch wurden bei diesem Wechsel auffälligerweise die liturgischen Gewohnheiten ausgenommen, das heißt die westgotische Liturgie wurde beibehalten. Allerdings gab es bei den liturgischen Lesungen wohl gewisse Ausnahmen,⁴ und gerade in diesem Punkt war es eine Besonderheit der Benedict-Regel, dass sie von Anfang an patristische Lesungen für die Matutin vorsah.⁵ Noch wichtiger: Vom 10. Jahrhundert an kamen beim Stundengebet zu den patristischen Lesungen auch jüngere exegetische Texte hinzu⁶ und auf diesem Weg scheint der Beatus-Kommentar in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts in das monastische Stundengebet, insbesondere die Matutin, übernommen worden zu sein.

Spezifische textliche Indizien für die liturgische Verwendung des Beatus-Kommentars finden sich in einem um 1090 entstandenen Brevier aus Silos (London, British Library, Ms. Add. 30848), das nach dem kürzlich vollzogenen Wechsel von der altspanischen zur römischen Liturgie bereits dem neuen Ritus folgt. Gleichwohl übernimmt es für einige Sonntage nach Ostern große Teile der ‚Summa dicendorum‘, das heißt der einleitenden Zusammenfassung des Beatus-Kommentars als liturgische Lesungen für das nächtliche Stundengebet der Matutin. Die Beatus-Exzerpte in dem Silos-Brevier wurden vor zwanzig Jahren entdeckt, aber erst 2018 vollständig ediert.⁷ Die Beatus-Abschnitte in diesem Brevier können nicht aus der römischen Liturgie stammen, da dort zwar patristische Texte, nicht aber der Beatus-Kommentar während der nächtlichen Offizien verlesen wurden. Sie müssen also aus der vorhergehenden spanischen Liturgie übernommen sein, obwohl sie dort – wohl wegen der lückenhaften Überlieferung – bisher nicht nachgewiesen wurden. Da die Beatus-Exzerpte des Silos-Breviers – bis auf einige Vor- und Rücksprünge – relativ kontinuierlich der ‚Summa dicendorum‘ des Beatus-Kommentars folgen, erwecken sie den Eindruck einer vorherigen ‚lectio continua‘ von Teilen des Beatus-Kommentars. Als man später in Spanien wie auch an anderen Orten die Matutin-Lesungen verkürzte, verlas man größere Teile des Beatus-Kommentars während der Mahlzeiten im Refektorium, wie aus zwei Randglossen im portugiesischen Beatus aus dem Kloster Lorvão (Lissabon, Arquivo Nacional, Ms. Lorvão 43) hervorgeht.⁸ In spätmittelalterlicher und nachmittelalterlicher Zeit blieben nur diese Lesungen im Refektorium

3 Justo Pérez de Urbel, *Los monjes españoles en la Edad Media*, Band 2, Madrid 1945, S. 384ff.; Antonio Linaje Conde, *Los orígenes del monacato benedictino en la península Ibérica*, Band 2. *La difusión de la „Regula Benedicti“*, León 1973, S. 559ff.

4 Pérez de Urbel 1945 (s. Anm. 3), S. 390.

5 Aimé Georges Martimort, *Les lectures liturgiques et leurs livres* (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 64), Turnhout 1992, S. 78.

6 Éric Palazzo, *Le Moyen Âge. Des origines au XIII^e siècle* (Histoire des livres liturgiques), Paris 1993, S. 169.

7 Rose Walker, *Views of Transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, London 1998, S. 88–90; dies., „Eating the Sweet and Bitter Book. The Ingestion of Text during Liturgical Change in Late Eleventh-Century Castile“, in: *Medieval Europe in Motion: La circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, hrsg. von Alicia Miguélez Cavero und Fernando Villaseñor Sebastián, Madrid 2018, S. 101–112.

8 Klein 2004 (s. Anm. 1), S. 48.



Abb. 1: Escorial, Biblioteca del Monasterio, Cod. d.I.2 (Codex Albedensis), fol. 20v: Codex und Lector

übrig, wie einige späte Randglossen im Beatus aus Las Huelgas (New York, Pierpont Morgan Library, M. 429) bestätigen.⁹

Frühere Zeugen der liturgischen Nutzung der Beatus-Handschriften sind zeitgenössische Zusätze in einigen Kodizes. So finden sich am Anfang zweier Beatus-Handschriften des 11. Jahrhunderts, im Madrider Facundus-Beatus von 1047 (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 14-2) und im Beatus-Kodex von 1086 in Burgo de Osma (Archivo de la Catedral, Cod. 1), ‚capitulationes‘ des Vulgata-Textes der Apokalypse.¹⁰ Wie in einigen großen spanischen Bibeln sind sie, im Unterschied zu den 68 ‚storiae‘ im Apokalypse-Text des Beatus-Kommentars, in 34 Abschnitte eingeteilt.¹¹ Diese ‚capitulationes‘, auch ‚capitula‘ genannt, sind kurze Zusammenfassungen biblischer Texte, die für die ‚lectio brevis‘ des Nacht-Offiziums – auch in der altspanischen Liturgie – benutzt und aus dem Gedächtnis rezitiert wurden.¹² Nach den Kapitularien folgt in den beiden genannten Beatus-Handschriften der volle Text der Apokalypse, und zwar in der Version der Vulgata. Dieser Vulgata-Text ist auffälligerweise

9 Williams 1994 I (s. Anm. 2), S. 113; ders., *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, Band 5. The twelfth and thirteenth centuries*, London 2003, S. 40f.

10 Peter K. Klein, *El códice de Beato de El Burgo de Osma*, Valencia 2016, S. 12.

11 Donatien de Bruyne, *Sommaires, divisions et rubriques de la Bible*, Namur 1914, S. 393–397; *Vetus Latina, Band 26/2. Apocalypsis Iohannis*, hrsg. von Roger Gryson, Freiburg i.Br. 2000–2003, S. 70–74.

12 Marius Férotin, *Le Liber Mozarabicus sacramentorum* (Monumenta Ecclesiae Liturgica, 6), Paris 1912, S. LXI, LXIII; Martimort 1992 (s. Anm. 5), S. 74f.; Jesse D. Billet, „Sermones ad diem pertinentes: Sermons and Homilies in the Liturgy of the Divine Office“, in: *Sermo doctorum: Compilers, Preachers and their Audiences in the Early Middle Ages*, hrsg. von Maximilian Diesenberger, Yitzhak Hen und Marianne Pollheimer, Turnhout 2013, S. 339–373, hier: S. 340f.



Abb. 2: Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 352 (Haimo-Kommentar), fol. 8r: Sechste Posaune

in die 68 ‚storiae‘ des Beatus-Kommentars eingeteilt, allerdings kombiniert mit der Einteilung in die 34 Abschnitte der vorangehenden Kapitularien. Die doppelte Zählung könnte darauf hinweisen, dass auch dieser Teil der beiden Beatus-Handschriften für liturgische Lesungen bestimmt war, denn an bestimmten Orten war es üblich, in der Matutin an einem Tag den Bibeltext zu verlesen und am folgenden Tag einen zugehörigen Kommentar. Übrigens ist in einer spanischen Handschrift des 12. Jahrhunderts mit dem Apringius-Kommentar zur Apokalypse (København, Universitätsbibliothek, Ms. Arnagnæske Legat 1927 AM 795 4^o), der wohl ebenfalls zum liturgischen Gebrauch benutzt wurde (wegen tonischer Akzente auf bestimmten Worten),¹³ in gleicher Weise der volle Vulgata-Text der Apokalypse vorangestellt. Die dortige Einteilung gleicht derjenigen der spanischen Bibeln und damit auch den beiden genannten Beatus-Handschriften.¹⁴ Definitiv für Lesungen während des Stundengebetes bestimmt waren einige zusätzliche Texte im berühmten Beatus-Kodex aus Saint-Sever (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8878), der um die Mitte des 11. Jahrhunderts in der Gascogne entstand, deren damalige Liturgie noch stark der altspanischen ähnelte.¹⁵ Der wichtigste dieser liturgischen Texte im Saint-Sever-Kodex ist der Traktat *De virginitate sanctae Mariae* des Ildefons von Toledo, der hier – wie in einer Reihe spanischer Handschriften der altspanischen *Officia et Missae* – in sechs Lesungen unterteilt, während der Matutin des Marienfestes am 18. Dezember verlesen wurde.¹⁶

Die bildlichen Argumente zugunsten einer liturgischen Verwendung der posthumen Beatus-Ausgabe sind kürzer, aber nicht weniger aussagekräftig. Diese wird

13 *Apringii Pacensis episcopi tractatus in Apocalysin*, hrsg. von P. A. C. Vega, El Escorial 1940, S. XLII.

14 Gryson 2000–2003 (s. Anm. 11), S. 38f.

15 Renée Mussot-Goulard, *Les princes de Gascogne*, Marsolan 1982, S. 239f.; Jean Cabanot und Georges Pon, „Les origines. La légende et la fondation“, in: *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988–1359)*, hrsg. von Benoît Cursente und Jean Cabanot, Dax 2009, S. 31–54, hier: S. 50–52.

16 Férotin 1912 (s. Anm. 12), S. 683, 755, 804; José Maria Canal, „Tradición manuscrita y ediciones de la obra de san Hildefonso de Virginitate sanctae Mariae“, in: *Revista Española de Teología* 28 (1968), S. 51–75, hier: S. 54; Walker 1998 (s. Anm. 7), S. 70f.

unter anderem eingeleitet von doppelseitigen Evangelisten-Bildern,¹⁷ in der jüngeren Version dieser Ausgabe (Familie IIb) auch von der *Maiestas Domini*,¹⁸ die beide sonst nur in Evangelien und Bibeln auftauchen. Und auch die Genealogischen Tabellen der Vorfahren Christi kommen sonst nur zu Beginn von Bibeln vor.¹⁹ Insbesondere die Evangelisten-Bilder ergeben normalerweise nur in einem Evangeliar einen Sinn. Zusammen mit den Genealogischen Tabellen sollen sie offenbar den *Beatus*-Kommentar in einen heilsgeschichtlichen Kontext stellen, aber ihn ebenso in den Rang einer liturgischen Handschrift versetzen. Letzteres gilt auch für die einleitenden Zierseiten, denn Böse hat zu Recht in ihrem Buch darauf hingewiesen, (120–122), dass derlei illuminierte Eröffnungsseiten im frühmittelalterlichen Europa sonst nur bei liturgischen Handschriften vorkommen (man vergleiche ihre zahlreichen Beispiele aus der karolingischen, ottonischen und angelsächsischen Kunst). Statt aber daraus die entsprechenden Konsequenzen für die Funktion der von ihr untersuchten *Beatus*-Handschriften der posthumer Fassung zu ziehen, nimmt Böse das Gegenteil an: die *Beatus*-Handschriften seien die Ausnahme von der Regel, hätten also keine liturgische Verwendung gefunden, sondern seien für die individuelle Lektüre bestimmt gewesen. Die Verfasserin nennt als Grund für diese Annahme lediglich die Randglossen in einigen der Handschriften, führt diesen Punkt jedoch nicht näher aus. Bekanntlich gibt es jedoch verschiedene Arten von Randglossen, zum Beispiel Korrekturen und Zusätze zweiter Hand vom Korrektor oder Hauptschreiber nach Durchsicht des Textes. Sie haben nichts mit dem Gebrauch und der Rezeption der jeweiligen Handschrift zu tun, zumal ein Teil dieser Glossen in einer Gruppe von Handschriften übereinstimmt, so dass diese Glossen wohl auf eine gemeinsame Vorlage beziehungsweise einen gemeinsamen Prototyp zurückgehen.²⁰ Auffällig ist ferner, dass in einer Reihe von Handschriften (Morgan-, Urgell-, Saint-Sever-, Lorvão- und Las Huelgas-*Beatus*) diese nachträglichen Glossen fast völlig fehlen und sich in anderen Exemplaren auf eine Handvoll von Beispielen beschränken. Bei einigen Handschriften ist unklar, ob ein Großteil der Randglossen zeitgenössisch oder etwas später entstanden sind (wie im Girona- und Tábara-*Beatus*). Bei den restlichen *Beatus*-Handschriften mit Randglossen ist nicht zu erkennen, dass sie speziell zur spirituell-kontemplativen ‚lectio divina‘ gebraucht wurden. Somit liefert die Frage der Randglossen kein triftiges Gegenargument. Wir dürfen demnach nach den zuvor referierten Indizien davon ausgehen, dass die posthume *Beatus*-Fassung für die liturgischen Lesungen im Stundengebet bestimmt war, eine Funktion, die offenbar bald auch auf die Kopien der älteren Ausga-

17 John Williams, „The *Beatus* Commentaries and Spanish Bible Illustration“, in: *Actas del simposio para el estudio de los códices del „Comentario al Apocalipsis“ de Beato de Liébana*, Band 2, Madrid 1980, S. 203–219, hier: S. 203–207; Klein 2012 (s. Anm. 1), S. 147–154.

18 Peter K. Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, Valencia 2002, S. 47–49; Carlos Miranda García-Tejedor, „Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona“, in: *Beato de Liébana. Códice de Girona*, Barcelona 2004, S. 19–327, hier: S. 26–31.

19 Williams 1980 (s. Anm. 17), S. 208.

20 Vgl. José Antonio Fernández Flórez, „Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia“, in: *San Miguel de Escalada (913–2013)*, hrsg. von Vicente García Lobo und Gregoria Cavero Domínguez, León 2014, S. 239–272, hier: S. 265f.

ben übertragen wurde, wie man an dem größeren Format und den einleitenden Zierseiten einiger dieser Exemplare erkennen kann (vergleiche dazu den Beatus-Kodex der Madrider Real Academia de la Historia und den Osmá-Beatus).

Diese liturgische Bestimmung gilt nun wahrscheinlich nicht nur für die Beatus-Handschriften, sondern möglicherweise auch für die großformatigen *Moralia in Iob*-Handschriften mit einleitenden Zierseiten, insbesondere für den Madrider Prachtkodex des Florentius (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 80), denn dieser Text wurde nachweislich schon im 6. Jahrhundert für Lesungen im Stundengebet herangezogen.²¹ Wesentlich später, als man die Lesungen in der Matutin stark verkürzt hatte und die entsprechenden Texte im Refektorium verlesen wurden (siehe oben), wurden im 14. Jahrhundert im englischen Kloster Reading die *Moralia* Gregors des Großen im Refektorium verlesen, ebenso wie der Apokalypse-Kommentar Bedas.²² Selbst bei der Gesetzshandschrift des *Codex Albeldensis* scheint, so der spanische Mediävist Manuel C. Díaz y Díaz, ursprünglich geplant gewesen zu sein, die Konzilsakten des *Liber Canonum* mit dem althispanischen Lektionar des *Liber Comicus* (mit den Lesungen für die Messe) zu verbinden.²³ Dies ergäbe eine andere Erklärung für die zahlreichen Eröffnungs- und Schlussseiten dieses repräsentativen Kodex als die von Böse vorgeschlagenen Deutungen. Wenn nun nach den im Vorangehenden vorgebrachten Argumenten die These der liturgischen Bestimmung bei den genannten Handschriften-Gruppen – den Hauptbeispielen des vorliegenden Buches – zutreffen sollte, dann scheint ein Großteil der dortigen rezeptionsästhetischen Deutungen hinfällig oder zumindest zweifelhaft zu sein. Zwar geht die Verfasserin an zwei Stellen ihres Buches kurz auf die Möglichkeit ein, dass die untersuchten Handschriften nicht durchgehend von vorne nach hinten, sondern nur punktuell gelesen wurden, wie etwa in der Liturgie. (168f., 206) Sie meint, selbst in einem solchen Fall sei ihr Ansatz davon nicht berührt, denn bei der Deutung von „Vor- und Nachspann“ der Handschriften, also der einleitenden und abschließenden Seiten, seien „doch gerade [...] übergeordnete, symbolische oder metaphorische Argumente“ maßgebend. (169) Nur: Eine solche symbolische oder metaphorische Deutung widerspricht dem sonstigen Ansatz Böses, denn zum Beispiel die visuelle Erfahrung einer einleitenden Seite als ‚Schwelle‘ ist nicht das Gleiche wie ihre symbolische Interpretation.

Auch die einzelnen Deutungen des Buches sind nicht selten problematisch. Sie basieren häufig auf persönlichen Assoziationen statt auf genauen Analysen des historischen Materials. Dazu seien einige Beispiele herausgegriffen: Eine der einleitenden Illustrationen der Rechtshandschrift des *Codex Albeldensis* (spanisch ‚Códice Albeldense‘, Böse nennt ihn durchweg in einem seltsamen Mix aus Latein und Spanisch ‚Codex Albeldense‘) zeigt ein geöffnetes Buch (‚CODEX‘), das auf einem Pult (‚ANALOGIUM‘)

21 Martimort 1992 (s. Anm. 5), S. 78f.

22 Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, „Les listes médiévales de lectures monastiques“, in: *Revue Bénédictine*, 96 (1986), S. 271–326, hier: S. 305.

23 Manuel C. Díaz y Díaz, „Santiago de Compostela. Vigilán y Sarracino. Sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X“, in: *Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts. Festgabe für Walther Bulst zum 80. Geburtstag*, Heidelberg 1981, S. 60–92, hier: S. 64.

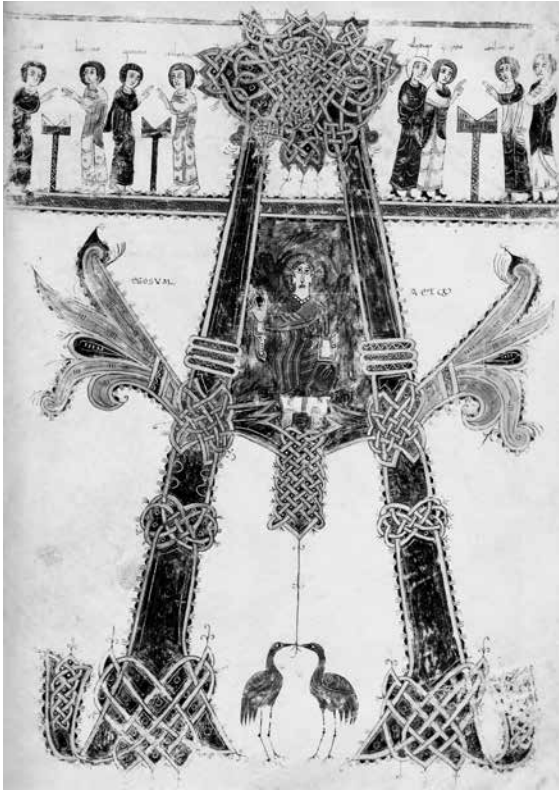


Abb. 3: Girona, Museu de la Catedral, Ms. 7 (Beatus-Kommentar), fol. 19r: Alpha-Seite

liegt, worauf ein rechts sitzender Leser (LECTOR) hinweist (Abb. 1). Das Bild steht in einem ‚Excerpta‘ genannten Abschnitt, eine Art systematischem Index der nachfolgenden Konzilsakten. Die einleitenden Verse der ersten ‚Bücher‘ dieses Abschnitts schildern, wie eine ‚lector‘ genannte Person den Kodex ausfragt über den Inhalt der ‚Excerpta‘ beziehungsweise der Konzilsakten, worauf der Kodex ausführlich antwortet. Wer hier also vor allem redet, ist der Kodex. Demnach ist die Hand, die aus der Mitte des Codex hervorkommt, als redend gemeint, zeigt also keinen „Segensgestus“, (39, 41) der hier keinen Sinn ergibt. Überdies entspricht die Gebärde der Hand keiner der mittelalterlichen Formen des Segensgestus (Daumen legt sich abgewinkelt über einen oder mehrere Finger), sondern zeigt den Redegestus (ausgestreckter Zeige- und Mittelfinger).²⁴ Darüber hinaus setzt die Verfasserin die Hand mit dem Kodex gleich, wobei sie sich nicht fragt, woher das Motiv der aus dem Kodex ragen-

²⁴ Heinrich Laag, *Wörterbuch der altchristlichen Kunst*, Kassel 1959, S. 109, 120; Oskar Holl, „Handgebärden“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 2. *Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen – Kyonokephalen*, Freiburg i.Br. 1970, Sp. 214–216, hier: Sp. 215.



Abb. 4: León, Kathedrale, Ms. 8 (Antiphonar), fol. 4v: Alpha-Seite (Detail)

den Hand überhaupt kommt, denn es ist nicht in den ‚Excerpta‘ erwähnt.²⁵ Es erinnert an das Motiv von der Stimme, die von einer der Ecken des Altars, nach der sechsten Posaune, ertönt (Apk 9, 13) und in einigen frühmittelalterlichen Apokalypsen durch eine Hand dargestellt wird, die aus der Kante eines Altars hervorkommt. Ein Beispiel ist die Illustration im Oxforder Kodex des Haimo-Kommentars zur Apokalypse (Abb. 2), einer wohl südwestdeutschen Handschrift aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.²⁶ Hier ist die Hand im gleichen Redegestus gehalten, und die Vorderseite des Altars weist ein ähnliches rein dekoratives Kästchen-Muster auf wie das geöffnete Buch im *Codex Albedensis* (Abb. 1). Übrigens wird in der Exegese, wie zum Beispiel im Apokalypse-Kommentar des Haimo von Auxerre, zwischen der Stimme und dem Altar unterschieden: Während die Stimme nicht weiter gedeutet wird, also nur die ‚Stimme‘ ist, werden der Altar und seine ‚Hörner‘ auf die Kirche beziehungs-

²⁵ Vgl. *La colección canónica hispana, Band 2: Colecciones derivadas* (Monumenta Hispaniae Sacra. Serie canónica, 1), hrsg. von Gonzalo Martínez Díez, Madrid 1976, S. 43–45.

²⁶ Barbara Polaczek, *Apokalypseillustration des 12. Jahrhunderts und weibliche Frömmigkeit. Die Handschriften Brüssel, Bibliothèque Albert 1er, Ms. 3089 und Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 352*, Weimar 1998, S. 127–136.

weise Christus bezogen. Demnach dürfte auch in der Illustration des *Codex Albeldensis* die Hand nur für die ‚Stimme‘ des Kodex stehen, nicht aber mit diesem eine Einheit bilden, wie es die Verfasserin vorgeschlagen hat.

Böse überträgt ferner Eigenschaften, die im Text der ‚Excerpta‘ dem Kodex zugeschrieben werden (unter Anderem ‚ordo vitalis‘, Körper etcetera) auf den geöffneten Kodex des Bildes. Letzterer werde dadurch zu einem „lebendigen Buch“, ja zu einer „Personifikation der göttlich autorisierten Rechtsordnung“, zu einem Sinnbild der „göttlichen Autorität des Buches“. (40, 41) Zur Rechtfertigung dieser kühnen Behauptungen verweist die Verfasserin auf die Gewohnheit, bei Synoden und Konzilien ein Evangeliar als Stellvertreter Christi auf den Bischofsstuhl zu legen. Jedoch: Ein Evangeliar auf dem Bischofsstuhl ist nicht das Gleiche wie die Konzilsakten beziehungsweise eines ihrer Kapitel auf einem Pult. Die Analogie ist schief, der daraus gezogene Schluss ist kaum überzeugend. Überdies haben die zitierten Behauptungen wenig mit der Realität der Darstellung zu tun. Der Kodex ist mitnichten ‚lebendig‘ dargestellt, sondern seine geöffneten Seiten werden von einem monotonen Schlaufenornament überzogen. Wäre dem Maler dieses Bildes der Inhalt des Kodex, also seine Botschaft, wichtig gewesen, hätte er die Seiten blank gelassen und mit einer Inschrift versehen, wie etwa bei einer der nachfolgenden Illustrationen des gleichen Typs mit der Inschrift „LOCUTIO CODICIS APUD LECTOREM ...“ (307, Abb. 79). Die Assoziationen der Verfasserin gehen aber noch weiter. Da das Wort ‚lector‘ auch ‚Vorleser‘ bedeuten kann und in diesem Sinne von Isidor in den *Etymologiae* auf den Vorleser in der Liturgie bezogen wird, folgert die Verfasserin flugs, dass „die Inschriften die Gesprächsdarstellungen im *Codex Albeldense* [sie meint die Szene von ‚Codex und Lector‘] in den Kontext einer *lectio divina* stellen, indem sie den Moment liturgischer Lesung aufrufen“. (44) Hier wird mit Begriffen hantiert, die wenig gemein haben: Der ‚lector‘ des Bildes im *Codex Albeldensis* ist nicht der Vorleser der gemeinsamen liturgischen Lesungen,²⁷ und letztere sind nicht mit der ‚lectio divina‘ identisch, also der individuellen Bibellektüre der Mönche (wie weiter oben gezeigt wurde).

Eines der auffälligen Merkmale bei einer Reihe von Beatus-Handschriften sind die ganzseitigen Zierbuchstaben von Alpha und Omega am Anfang und Schluss des eigentlichen Textes. Die Verfasserin wehrt sich gegen die Annahme, diese Motive seien zuerst von der Beatus-Tradition eingeführt worden, da die ältesten erhaltenen Exemplare sich in dem Madrider *Moralia*-Kodex des Florentius von 945 befinden. (49) Dem ist entgegenzuhalten, dass der Prototyp der posthumen Beatus-Fassung um 940 angesetzt wird, also älter war. Vor allem aber macht das Motiv von Alpha und Omega nur im Kontext der Apokalypse einen Sinn, wo zu Anfang und Ende eine göttliche Stimme verkündet: „Ich bin Alpha und Omega, der Anfang und das Ende“, (Apk 1, 8 und 22, 13) ein Ausspruch, den die Exegese einhellig auf Christus bezogen hat.²⁸ Deshalb hat

27 So auch Etelvina Fernández González und Fernando Galván Freile, „Iconografía, ornamentación y valor simbólica de la imagen“, in: *Códice Albeldense 976. Original Conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Colección Scriptorium 15), Madrid 2002, S. 203–277, hier: S. 240.

28 Siehe u. a. Pierre Prigent, *Commentary on the Apocalypse of St. John*, Tübingen 2004, S. 123.

ein Teil der Beatus-Handschriften das Alpha-Motiv mit der Gestalt Christi verbunden, wie im Girona-Beatus von 975 (Abb. 3), wo er im Typus der touronischen ‚Maiestas Domini‘, mit der Weltkugel in der erhobenen Rechten, auf dem mittleren Balken des Alpha- beziehungsweise A-Initials thronet.²⁹ Die Anwesenheit Christi macht hier doppelt Sinn, da auf der vorangehenden Seite eine Allegorie der Inkarnation Christi – der Kampf eines Vogels gegen eine Schlange – dargestellt ist. Umso mehr ist man erstaunt, von Böse zu erfahren, dass in dem Alpha-Initial „Christus als Weltenrichter“ dargestellt sei, mit dem „Buch des Lebens“ in seiner Linken! (54) Man könnte dies zunächst für ein Versehen halten, da aber im Girona-Beatus nur wenige Seiten zuvor eine vollständige Maiestas Domini, erneut im touronischen Typus, zu sehen ist, kann dies kein Zufall sein. Überdies bezeichnet die Verfasserin an anderer Stelle den Christus der Maiestas Domini im *Codex Albeldensis*, ebenfalls im touronischen Typus, als „Schöpfergott“ und endzeitlichen Weltenrichter, (159) was schon rein zeitlich gesehen ein Widerspruch in sich ist. Problematisch ist jedenfalls, die Maiestas Domini in die Nähe des Weltgerichts zu rücken, wofür sich weder in der Exegese des Basistextes der Maiestas Domini (Apk 4) noch in deren Motivbestand der geringste Hinweis findet.

Ähnlich kühn und ebenso abwegig ist die Deutung einiger späterer Zusätze der Alpha-Zierseite im Antiphonar der Kathedrale von León (Abb. 4), dessen Entstehungszeit umstritten ist, aber meist in das 10. Jahrhundert datiert wird. Rechts neben den Schenkeln des Alpha-Buchstabens sind drei Unterschriften gesetzt („signa“, zwei davon mit Monogramm), und zwar in der Art von Unterschriften in königlichen Urkunden. Die Zuschreibung dieser Unterschriften ist umstritten, welcher Meinung die Verfasserin sich hier anschließt, ist weniger wichtig (zu notieren ist aber, dass sie die neuere Literatur nicht kennt).³⁰ Problematisch ist vielmehr ihre Deutung dieser Unterschriften: Mitglieder der königlichen Familie, nach Böse der Familie Ferdinands I. (1016/1018–1065), hätten hier persönlich ihre Unterschriften neben das Alpha gesetzt, das als „*signum manus* Gottes“ gemeint sei; sie hätten das getan „sicherlich mit der Hoffnung auf eine Eintragung in das Buch des Lebens, [...] von dem man annahm, dass es am Ende der Tage als ein richterliches Dokument zur Beurteilung der Menschen fungieren würde“. (52f.) Ob andere Autoren in bestimmten Zusammenhängen griechische Buchstaben als Unterschrift Gottes deuten (Böse zitiert hier Klaus Schreiner),³¹ spielt hier keine Rolle, denn es wurde weiter oben gezeigt, in welchem Kontext die Alpha-Zierseiten entstanden sind und welche Bedeutung ihnen zukommt, und zwar als Symbol Christi, dem Anfang und Prinzip aller

29 Zum touronischen Typ der Maiestas Domini vgl. Meyer Schapiro, „Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems“, in: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, hrsg. von Dorothy Miner, Princeton 1954, S. 331–349; Miranda García-Tejedor 2004 (s. Anm. 18), S. 28f.; Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini*, Paris 2005, S. 229–248.

30 Siehe die Bibliografie bei Elsa De Luca, „Royal Misattribution: Monograms in the León Antiphoner“, in: *Journal of Medieval Iberian Studies* 9/1 (2017), S. 25–51, hier S. 48–51; DOI: 10.1080/17546559.2015.1101521.

31 Klaus Schreiner, „Buchstabensymbolik, Bibelorakel, Schriftmagie“, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Kunsthistorisches Museum Wien: Schriften des Kunsthistorischen Museums, 5), hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg, Wien 2000, S. 59–103, hier: S. 60f.

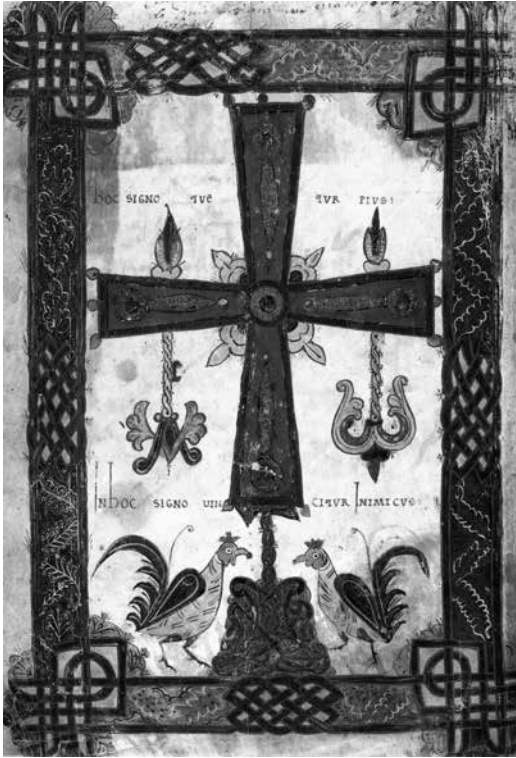


Abb. 5: Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433 (Beatus-Kommentar), fol. 1v: Kreuz von Oviedo

Dinge (so die Exegese).³² Erneut ist zu betonen, dass die Endzeit und das Weltgericht damit nichts zu tun haben. Und vom „Buch des Lebens“ (52) ist hier ebenfalls nichts zu sehen, in Apk 20, 12–13 sind es übrigens mehrere ‚Bücher‘ (aus denen in den Darstellungen meist zwei werden, eines für die Auserwählten und eines für die Verdammten). Was schließlich die Unterschriften in den Urkunden anbelangt, so wurden diese in der Regel von Kanzleischreibern eingesetzt, nicht von den Herrschern selbst.³³ Überdies sind die Unterschriften hier ohne zugehörigen Text (die Marginalien dazwischen gehören in einen anderen Kontext), was ungewöhnlich ist, weshalb zwei der kompetentesten spanischen Paläographen, Manuel C. Díaz y Díaz und Ana Suárez González, sie schlichtweg für ‚probationes pennae‘, also für bedeutungslose Schreibübungen halten!³⁴

32 So etwa Beatus von Liébana und Haimo von Auxerre. Vgl. *Beati Liebanensis tractatus de Apocalypsin* (Corpus Christianorum. Series latina, 107 BC), hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2012, S. 70f. (I, 3 §§ 1–3); Haimo von Auxerre, *Expositio in Apocalypsin* (PL 117, Sp. 948, 1217).

33 De Luca 2017 (s. Anm. 30), S. 38.

34 Manuel C. Díaz y Díaz (zusammen mit Ana Suárez González), „Notas de pasada sobre manuscritos musicados“, in: *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales*, hrsg. von Susana Zapke, Bilbao 2007, S. 93–111, hier: S. 102.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Eröffnungsseiten spanischer Handschriften ist das ‚Kreuz von Oviedo‘, so genannt nach einem goldschmiedenen Kreuz aus dem Jahr 808 im Schatz der Kathedrale von Oviedo, mit sich nach außen verbreiternden Kreuzarmen, von denen die Buchstaben Alpha und Omega herabhängen (vergleiche Abb. 5). In der Überschrift zu einem der beiden Kapitel zu diesem Thema bezeichnet Böse zu Recht dieses Kreuz als „Zeichen asturischer Identität“, da dieses Motiv in der nordspanischen Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts in den verschiedensten Medien präsent ist. Zu den Kreuz-Bildern der Handschriften des 10. Jahrhunderts vermerkt sie jedoch apodiktisch: „Die ganzseitigen Kreuzminiaturen vergegenwärtigen die herrscherliche und richterliche Rolle Christi am Ende der Tage“. (65) Damit sind wir – ähnlich wie bei den übrigen Motiven der Eröffnungsseiten – erneut bei der unsinnigen These einer endzeitlichen Gerichtsbedeutung angelangt. Als einziges Argument für diese Deutung führt die Verfasserin die von den Kreuzarmen herabhängenden Buchstaben Alpha und Omega an. Aber auch die beiden Buchstaben zusammen ergeben keine endzeitliche Bedeutung. Vielmehr stehen Alpha und Omega – so etwa Augustinus – für Christus, welcher der Erste und der Letzte ist, vor ihm ist nichts, nach ihm niemand (als Zeichen für seine Unendlichkeit); alle Dinge sind durch ihn geschaffen, er ist der Schöpfer, ebenso der Erlöser (Sermo 299 B. 1).³⁵ Wenn Böse überdies bezweifelt, dass die Kreuzseiten der spanischen Handschriften des 10. Jahrhunderts Nachahmungen des Oviedo-Kreuzes von 808 sind, dann hat sie den mittelalterlichen Kopie-Begriff nicht verstanden: Demnach reicht bereits die Wiederholung weniger Merkmale aus, um einen Gegenstand als Kopie zu bezeichnen, wie bereits Richard Krautheimer und Günter Bandmann in ihren Arbeiten zur mittelalterlichen Architekturkopie gezeigt haben,³⁶ deren Ergebnisse gelten natürlich auch für andere Bereiche. Es spielt deshalb – entgegen der Verfasserin – keine Rolle, ob die späteren Kreuz-Miniaturen nun ein griechisches oder lateinisches Kreuz zeigen. Das bringt uns zu einer bedeutenden Handschrift, deren spanische Herkunft von Böse in Frage gestellt wird, nur weil sie nicht in ihre medienwissenschaftliche Vorstellung von der Entwicklung der spanischen Buchmalerei passt: die asturische Bibel im Kloster von La Cava dei Tirreni (Biblioteca della Badia, Ms. memb. 1), ein Meisterwerk der Kalligrafie, nach Urteil des amerikanischen Paläografen Elias A. Lowe „perhaps the finest manuscript ever penned by a Spanish scribe“.³⁷ Die Handschrift datiert aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts und kann nach Ausweis von Paläografie, Text und Stil der Ornamentik nirgendwo anders als in Nordspanien entstanden sein.³⁸

35 *Revelation* (Ancient Christian Commentary on Scripture. New Testament, 12), hrsg. von William C. Weinrich, Downers Grove 2005, S. 6f.

36 Richard Krautheimer, „Introduction to an ‚Iconography of Mediaeval Architecture‘“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 1–33 (Wieder abgedruckt in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 142–197, hier: S. 150f.); Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 48f.

37 Elias A. Lowe, „The Codex Cavensis. New Light on its Later History“, in: *Quantulacumque. Studies Presented to Kirsopp Lake*, hrsg. von Robert P. Casey, London 1937, S. 325–331, hier: S. 325.

38 Vgl. u. a. Teófilo Ayuso Marazuela, *La Biblia visigótica de la Cava dei Tirreni. Contribución al estudio de la Vulgata en España*, Madrid 1956; May Vieillard Troiekouroff, „Les Bibles de Théodulpe et la Bible wisigothique de la Cava dei Tirreni“, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du*

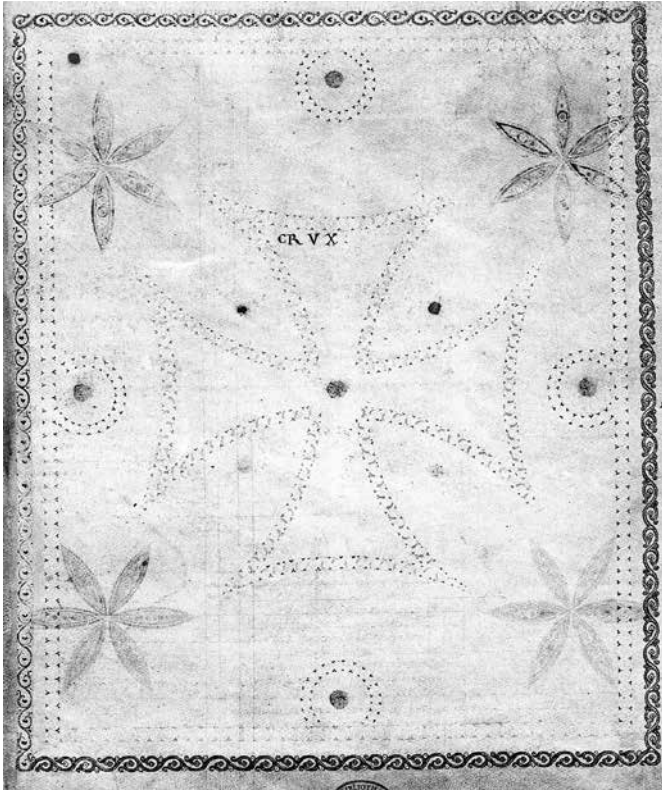


Abb. 6: *La Cava dei Tirreni, Biblioteca della Badia, Ms. memb. 1 (Bibel), fol. 143r: Kreuz-Seite*

Diese Bibel weist bereits zu Beginn bestimmter Bücher, wie etwa denen der großen Propheten, ganzseitige Darstellungen des Kreuzes von Oviedo auf (Abb. 6), wenn auch ohne Alpha und Omega als Pendilien, aber mit der Beischrift ‚CRUX‘. Andere dieser Kreuze enthalten das ‚EXPLICIT‘ des vorangehenden Buches und das ‚INCIPIT‘ des nachfolgenden, wie am Ende des Buches Job und dem Beginn des Hieronymus-Prologs zum Psalter (Abb. 7). Sie greifen auf die Funktion der Kreuz-Miniaturen als Eröffnungsseiten voraus und bringen somit das Zeitgerüst der Verfasserin ins Wanken, die den Zeitrahmen der Handschriften mit illuminierten Anfangs- und Schlusseiten auf die Periode von 900 bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts begrenzt sehen möchte. (16, 17) Das gilt umso mehr, als sich bereits in der merowingischen Buchmalerei des 8. Jahrhunderts zu Beginn einiger Handschriften Kreuzseiten finden mit ähnlichen Motiven wie den von

Moyen Âge, hrsg. von André Grabar, Paris 1968, S. 153–166; Mario Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava, Band 2. La raccolta di miniature italiane e straniere*, Cava dei Tirreni 1978, S. 145–151; *The Art of Medieval Spain 500–1200*, hrsg. von John Philip O’Neil, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 150f., Nr. 75 (John Williams); Agustín Millares Carlo, *Corpus de códices visigóticos, Band 1. Estudio*, hrsg. von Manuel C. Díaz y Díaz, Las Palmas 1999, S. 42, Nr. 33.

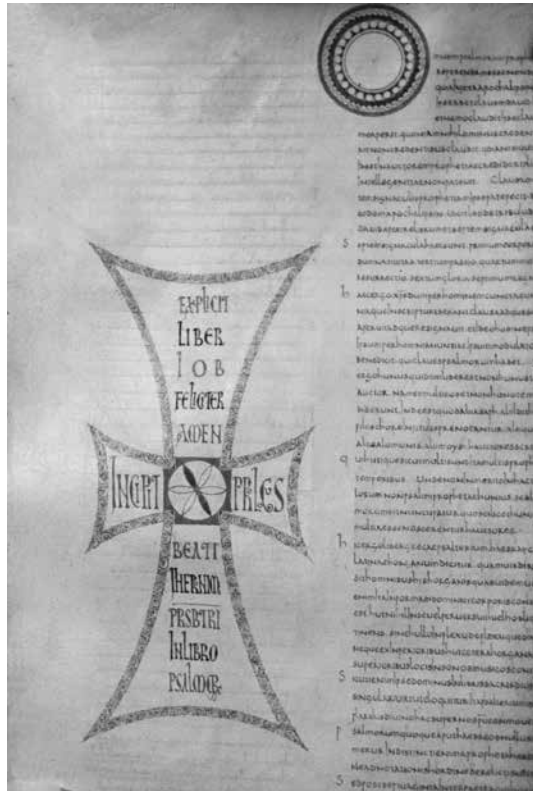


Abb. 7: *La Cava dei Tirreni, Biblioteca della Badia, Ms. memb. 1 (Bibel), fol. 100v: Kreuz mit Explicit-Incipit*

den Kreuzarmen herabhängenden Buchstaben Alpha und Omega sowie flankierenden Vogelpaaren (ähnlich den Hähnen im Valladolid-Beatus, Abb. 5).³⁹

Noch einen weiteren Aspekt des Motivs des Kreuzes von Oviedo stellt die Verfasserin zur Debatte, will heißen seine Deutung als „Banner der Reconquista“,⁴⁰ was bald auch auf die Kreuz-Seiten der Handschriften übertragen wurde. Die Verfasserin jedoch lehnt das mit Verweis auf die neuere französische historische Forschung (Patrick Henriët, Thomas Deswarte) ab, die für Spanien ein religiös konnotiertes Feindbild des Islam erst ab dem 11. Jahrhundert und eine kohärente Ideologie der Reconquista erst ab dem 12. Jahrhundert annimmt. (68) Darüber hinaus rekurriert Böse auf frühe Arbeiten von O. K. Werckmeister aus den 1960er Jahren, in denen er den Anteil der explizit anti-islamischen Motive in der nordspanischen Buchmalerei als sehr

³⁹ Siehe etwa die Kreuz-Doppelseite zu Beginn des Gelasianischen Sakramentars im Vatikan (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 316, fol. 3v, 4r), das um 750 in Nordostfrankreich entstand. Vgl. Piotr Skubiszewski, *L'art du haut Moyen Âge. L'art européen du VI^e au IX^e siècle*, Paris 1998, S. 116 u. Abb. S. 115.

⁴⁰ So Gonzalo Menéndez-Pidal, „El lábaro primitivo de la Reconquista: cruces asturianos y cruces visigodas“, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia* 136 (1955), S. 275–296.

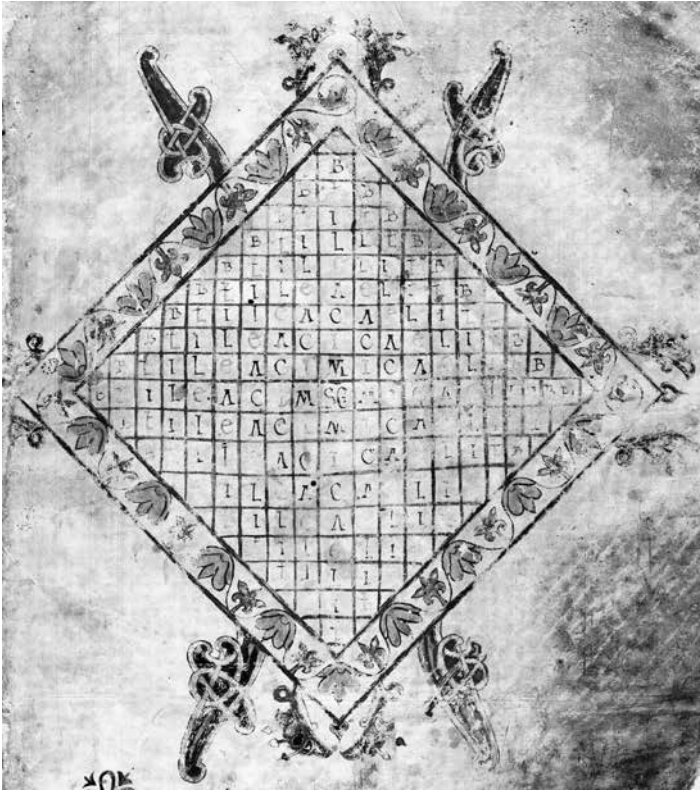


Abb. 8: New York, Pierpont Morgan Library, M. 644 (*Beatus-Kommentar*), fol. 1r: Namenslabyrinth

gering veranschlagt. Inzwischen hat sich jedoch die Liste der islamischen Elemente in den spanischen Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts erheblich erweitert,⁴¹ die man jedoch im Einzelnen nach ihrem Kontext beurteilen muss. Denn diese können sowohl eine negative wie auch eine positive beziehungsweise neutrale Bedeutung besitzen, sodass einige meinen, eine klare Intention sei hier nicht erkennbar.⁴² Die Exegese und die mittelalterlichen spanischen Chroniken haben jedoch bestimmte negativ konnotierte Gruppen des Alten Testaments, insbesondere Feinde der Israeliten wie die Babylonier, Chaldäer und Ismaeliten, mit den Muslimen identifiziert. Und genau diese Gruppen werden in der *Beatus*-Illustration konsequent mit islamischen Motiven versehen und somit als Feinde gekennzeichnet.⁴³ Überdies besitzen die spanischen Kreuz-Seiten mit dem Motiv des Kreuzes von Oviedo (vergleiche Abb. 5) die

41 Vgl. Ángela Franco, „La diáspora de los apóstoles y relaciones de los Beatos con el Islam“, in: *Seis estudios sobre Beatos medievales*, hrsg. von Maurilio Pérez González, León 2010, S. 131–195.

42 So etwa Williams 1994 I (s. Anm. 2), S. 138.

43 Klein 2016 (s. Anm. 1), S. 26–42.

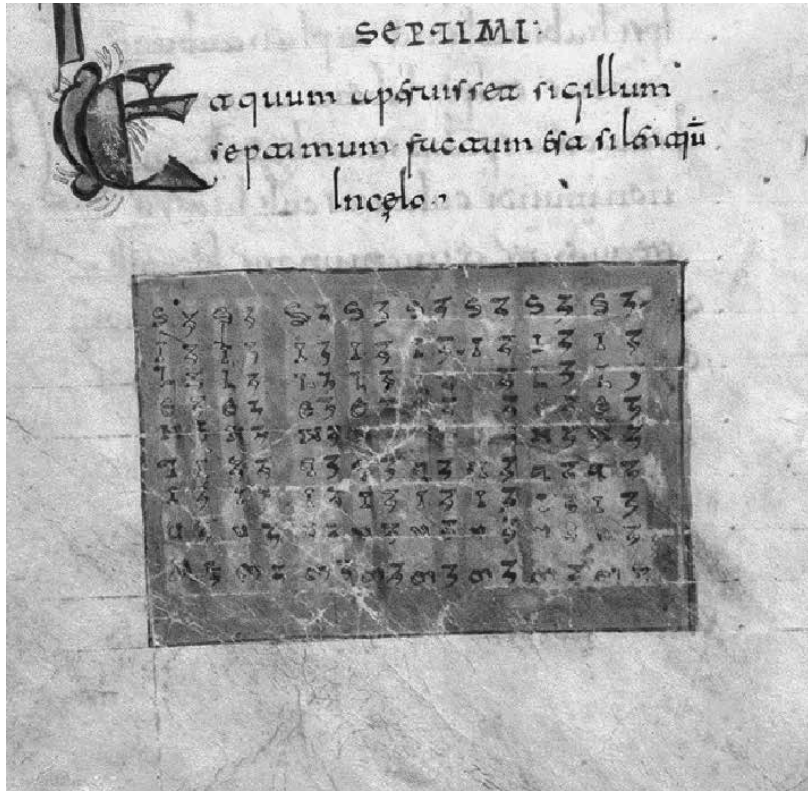


Abb. 9: Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433 (Beatus-Kommentar), fol. 112v: *Silentium in caelo*

ostentative Inschrift ‚HOC SIGNO TUETUR PIUS, HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS‘, die an das konstantinische Kreuz mit der Inschrift ‚IN HOC SIGNO VINCES‘ erinnert. Denn mit dem in den spanischen Inschriften genannten ‚INIMICUS‘ wird sicherlich nicht nur der Satan und sonstiges allgemein Böses gemeint gewesen sein, sondern im damaligen Kontext auch der Islam, genauer das Kalifat von Córdoba. Zumal ungefähr zu gleichen Zeit, als in der posthumen Beatus-Fassung das ganzseitige Kreuz von Oviedo-Motiv eingefügt wurde (um 940), König Ramiro II. im Jahr 940 ein Messing-Kreuz im Typ des Kreuzes von Oviedo an die Abtei Santiago de Peñalba (heute Museo de León) stiftete, möglicherweise als Dank für den Sieg in der entscheidenden Schlacht von Simancas im Jahr 939, vor deren Beginn die christlichen Krieger Kreuze vor sich aufgestellt hatten.⁴⁴ Soweit zum politisch-ideologischen Gehalt des Kreuzes von Oviedo.

⁴⁴ So eine zeitgenössische islamische Quelle. Siehe Bettina Münzel, *Feinde, Nachbarn, Bündnispartner. „Themen und Formen“ der Darstellung christlich-muslimischer Begegnungen in ausgewählten historiographischen Quellen des islamischen Spanien*, Münster 1994, S. 262, 265, 275.



Abb. 10: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8878 (Beatus-Kommentar), fol. 137v: Erste Posaune

Ein anderer Typ von geschmückten Eröffnungsseiten der spanischen Handschriften sind die Namenslabyrinth, die hier die Rolle der Widmungsseiten in anderen Buchkulturen einnehmen und in Form eines Buchstabenlabyrinthes den Namen und Titel der auftraggebenden Person oder des Klosterpatrons verstecken, meist in Verbindung mit dem Wort ‚LIBRUM‘, wie etwa ‚SANCTI MICAELI LIBRUM‘ im New Yorker Morgan-Beatus (Abb. 8) aus San Miguel de Escalada. Die meist drei Worte umfassenden Namen lassen sich in der Regel von einem bestimmten Punkt aus, der häufig farblich hervorgehoben ist, in verschiedene Richtungen lesen; im Falle des Morgan-Beatus jedoch erscheinen sie nur ein Mal vollständig, und zwar vom Mittelpunkt aus nach rechts gelesen. Wenn diese Buchstaben farblich markiert sind, ergeben sie verschiedene Figureationen, etwa ein Kreuz oder eine Raute, also keine für den Leser allzu große intellektuelle Anstrengungen erfordernde Aufgabe. Der Autor einer ersten Studie über dieses Thema, Jesús Domínguez Bordona (von Böse leider immer nur unter seinem Mutternamen Bordona zitiert), nennt es gar „ein einfaches und kindisches Spiel von Buchstaben“.⁴⁵

⁴⁵ Jesús Domínguez Bordona, „Exlibris mozárabes“, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11 (1935), S. 153–163, hier: S. 156.



Abb. 11: New York, Pierpont Morgan Library, M. 644 (Beatus-Kommentar), fol. 134v: Erste Posaune

Böse hingegen setzt das intellektuelle Potential dieser Seiten gleich sehr hoch an. Es müsse „davon ausgegangen werden, dass die Buchstabenlabyrinth der Reflexion über das Labyrinthische dienten und damit auf abstrakter Ebene das Ver- und Enträtseln zum Thema machten“. (90) Als Voraussetzung für dieses Insistieren auf der heutigen, modernen Rezeption der Namenslabyrinth behauptet die Verfasserin im vorangehenden Satz, dass historisch nicht mehr zu klären sei, wie diese Labyrinth damals intendiert und rezipiert wurden. Sie sagt dies, obwohl sie selbst keinen Versuch einer historischen Erklärung unternimmt. Immerhin wissen wir bei diesen spanischen Handschriften wesentlich mehr als in anderen Kunstregionen. Wir können jedenfalls davon ausgehen, dass die fraglichen Kodizes für die Klöster bestimmt waren, deren Äbte beziehungsweise Klosterpatrone im Namenslabyrinth genannt werden. Das heißt – wie immer die konkrete Nutzung der Handschriften auch gewesen sein mag –, wer immer in dem Kloster das Namenslabyrinth zu Gesicht bekam, wusste im Voraus, welche Namen in Frage kamen. Er wird demnach nicht Stunden damit verbracht haben herauszufinden, welcher Name gewählt worden war. Alles andere, wie etwa die verschiedenen Leserichtungen, war kaum von Interesse. Denn der mutmaßliche Hauptzweck dieser Namenslabyrinth war erreicht: Gerade durch das Motiv des ‚Verbergens‘ wurde die

Aufmerksamkeit des Lesers auf den fraglichen Namen gelenkt, der durch den mehr oder weniger reichen Zierschmuck der Seite zusätzlich aufgewertet und nobilitiert wurde. Weitergehende Deutungsbemühungen Böses sind demnach fraglich, etwa ihre Deutung der Buchstabenlabyrinth als „eine auf das Schöpferwirken Gottes zurückgehende Struktur des Universums“ oder als „eine Denkfigur, in der das Verhältnis des menschlichen Daseins zur göttlichen Ordnung, genau genommen zu einer göttlichen Ordnung des Wissens“ zum Ausdruck kommt. (108)

Wie sehr sich diese Deutungen von den konkreten bildlichen und textlichen Gegebenheiten entfernen, sei an einem Beispiel erläutert. Ihre These, die Buchstabenlabyrinth seien das Sinnbild einer göttlichen Ordnung, findet Böse in der Beatus-Illustration zum siebten Siegel mit dem Schweigen im Himmel bestätigt (Apk 8, 1: „Und als es [das Lamm] das siebente Siegel öffnete, trat eine Stille im Himmel ein, etwa eine halbe Stunde lang“). Als einziger unter den mittelalterlichen Apokalypse-Zyklen illustriert ein Teil der Beatus-Handschriften dieses schwer darstellbare Thema (Abb. 9), nach Meinung Böses ein „von Beatus als kontemplativ gedeuteter Moment“ zwischen dem Öffnen des siebten Siegels und dem Ertönen der ersten Posaune. (111) Daran ist einiges unzutreffend. Zunächst der Zeitpunkt, denn auf das Schweigen im Himmel folgt nicht das Ertönen der ersten Posaune, sondern zuvor das Erscheinen der sieben Posaunen-Engel (Apk 8, 2), wobei das Erscheinen der Posaunen-Engel nach der frühmittelalterlichen Apokalypse-Exegese eine Rekapitulation bedeutet, das heißt eine Rückkehr zum Beginn der Heilsgeschichte, während mit dem Öffnen des sechsten und siebten Siegels bereits die Endzeit erreicht ist.⁴⁶ Darüber hinaus geht es in der Interpretation des Beatus bei dem Schweigen im Himmel nur vorübergehend um einen Moment, in dem etwas kontemplativ erfahren werden kann, nämlich das Schweigen im Himmel; sondern geht es vor allem um die Frage, warum das Schweigen nur eine halbe Stunde dauert: Die Stille muss unterbrochen werden, weil Johannes hier weniger sieht, als er in Zukunft noch erfahren wird.⁴⁷ Über ihr Missverständnis des Beatus-Kommentars hinaus meint Böse, ihre Deutung käme besonders in dem Bild des Valladolid-Beatus von 970 zum Ausdruck, wo in einem Buchstabenlabyrinth ‚SILENTIUM EST‘ zu lesen sei. Bei genauem Hinsehen erkennt man jedoch, dass in diesem Bild (Abb. 9) keineswegs ein Buchstabenlabyrinth zu sehen ist, sondern achtmal senkrecht das Wort ‚SILENTIUM‘ und daneben achtmal ein Zeichen, das wie das ‚z‘ der westgotischen Schrift aussieht. Man hat dies als „onomatopoetisches“, das heißt klangnachahmendes Zeichen für den „mönchischen Befehl zum Schweigen“ gedeutet,⁴⁸ allerdings mit unzu-

46 Vgl. Yves Christe, „Traditions littéraires et iconographiques dans l’interprétation des images apocalyptiques“, in: *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Genf 1979, S. 109–134, hier: S. 122; ders., *L’Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996, S. 25, 27, 29.

47 Gryson 2012 (s. Anm. 32), S. 572f. (IV, 7 §§ 1–2).

48 Clementina Julia Ara Gil, „El Beato de Valladolid. Contribución al estudio de sus miniaturas“, in: *El Beato de la Universidad de Valladolid* (Colección Scriptorium, 16), Madrid 2002, S. 93–195, hier: S. 163. Ähnlich auch Francisco Prado-Vilar, „Silentium: El silencio cósmico como imagen en la Edad

reichender Begründung. Jedoch spricht für diese Annahme, dass einige lateinische Grammatiker die Aussprache des ‚z‘ als eine Kombination von ‚s‘ und ‚d‘ (‚sd‘) oder auch von ‚d‘ und ‚s‘ (‚ds‘) beschrieben haben.⁴⁹ Überdies ist die Buchstabenverbindung ‚st‘ mehrfach als onomatopoetisches Zeichen für den Aufruf zum Stillschweigen belegt.⁵⁰ Demnach wäre das biblische ‚Schweigen im Himmel‘ in der Miniatur des Valladolid-Beatus ganz handfest mit den Schweigeperioden der Mönche in Verbindung gebracht.

Zum Schluss nochmals eine Bemerkung zur Methodologie. Die Verfasserin kritisiert gelegentlich die Vorlagenforschung und genealogischen Untersuchungen von Bildtraditionen. Wie andere moniert sie, dass dabei der spezielle kodikologische Bestand der Handschriften nicht genügend berücksichtigt werde. Es ist aber häufig genau umgekehrt: Nicht aus der Handschriften-Forschung kommende Ansätze – wie in der vorliegenden Arbeit Ansätze aus den Literatur- und Medienwissenschaften – gehen oft nicht gründlich genug auf die spezifische Konstellation von kodikologischem Zustand, Paläografie, Text- und Bildtradition ein. Dazu als Beispiel eine Illustration aus dem Beatus-Kodex von Saint-Sever, der um die Mitte des 11. Jahrhunderts in der Gascogne, also dem an Spanien angrenzenden Gebiet Südwestfrankreichs entstand. Es ist bekannt, dass der Beatus von Saint-Sever für Text und Bilder unterschiedliche Vorlagen benutzte.⁵¹ Der Text folgt der ältesten Beatus-Fassung von 776, wohl weil das von spanischen Mönchen aus Navarra gegründete Kloster Saint-Sever bereits ein Exemplar dieser Fassung besaß, mit einem deutlich weniger verderbten Text als die spätere, posthume Ausgabe aus dem 10. Jahrhundert. Da letztere jedoch einen viel reicheren Bild- und Ornamentschmuck aufwies, entschied der mächtige, prestigeesüchtige Abt von Saint-Sever, Gregor Muntaner, für die Illustrationen einer neuen Handschrift ein Beatus-Exemplar der jüngeren Fassung zu benutzen, das man sich wohl bei einem anderen Kloster auslieh. Offenbar begann man mit der Kopie des Textes der ältesten Fassung schon einige Zeit bevor das auswärtige Exemplar der jüngeren Ausgabe eintraf. Denn der Schreiber ließ für die Bilder wesentlich mehr Platz frei, als er in der älteren Fassung vorfand, also statt meist nur einer Kolumne gleich eine, zwei oder manchmal sogar drei ganze Seiten!

Ein gutes Beispiel ist die – auch von der Verfasserin diskutierte – Illustration zum Blasen der ersten Posaune (Apk 8, 7), nach dessen Ertönen Hagel und Feuer auf die Erde fallen und ein Drittel von Land und Bäumen verbrennen. Das Bild im Saint-Sever-Kodex (Abb. 10) ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich für die Posaunen-Illustrationen der Beatus-Handschriften, die meist bescheiden auf eine Spalte beschränkt nach dem entsprechenden Bibelzitat eingeschaltet sind (wie zum

Media y la Modernidad“, in: *Revista de poética medieval* 27 (2013), S. 21–43, hier: S. 28f.; Vincent Debais, *Le silence dans l'art. Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*, Paris 2019, 71f.

49 William Sidney Allen, *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*, Cambridge ²1978, S. 46, Anm. 2.

50 Marie-Karine Lhommé, „Problèmes de silence: *silere*, *s*, *st* et la notation du silence“, in: *Eruditio Antiqua* 5 (2013), S. 95–112, hier S. 105–110.

51 Zur Genese des Saint-Sever-Beatus siehe zuletzt Klein 2012 (s. Anm. 1), S. 284–298.

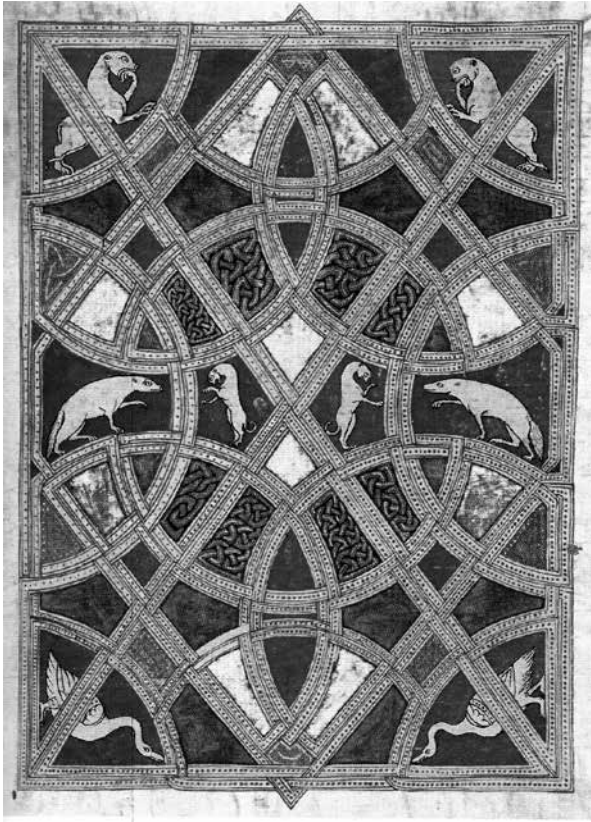


Abb. 12: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8878 (Beatus-Kommentar), fol. 138r: Ornamentseite

Beispiel im Morgan-Beatus, der ältesten erhaltenen Handschrift der posthumen Fassung, Abb. 11). Im Saint-Sever-Beatus hingegen ist das Bild ganzseitig und steht unvermittelt inmitten des Kommentartextes. Beides ist ungewöhnlich, ebenso die nachfolgende, gleichfalls ganzseitige Ornamentseite (Abb. 12) mit symmetrisch angeordneten Paaren von Tieren in den Segmentfeldern. Die Verfasserin hält die beiden Bildseiten für ein komplementär konzipiertes, gegensätzliches Bildpaar: links die Darstellung der „Zerstörung der Erde“, rechts die „harmonische Komposition [...] eines an die Pracht goldschmiedener Werke orientierten Flechtwerks“. (178) Von einer ‚Zerstörung der Erde‘ ist jedoch auf dem Bild wenig zu sehen, denn die Folgen des auf die Erde herabfallenden Hagel- und Feuer-Regens reduzieren sich auf zwei verdorrte Äste im linken Teil des gelben Bodenstreifens sowie auf die wenigen züngelnden Flammenlinien im rechten Teil. Überdies sagt Böse nichts zu dem ungewöhnlichen Format der beiden Bildseiten, zu der singulären Platzierung der Illustration der ersten Posaune wie zu ihrer abweichenden Ikonografie. Diese Merkmale erklären sich jedoch durch die unterschiedlichen Vorlagen, die daraus resultierende kodikologische Situation sowie die ingenüose Gestaltungskraft des Malers



Abb. 13: Sorde (Gascogne), Abteikirche: Fußbodenmosaik

von Saint-Sever.⁵² Die erste Beatus-Ausgabe von 776 besaß keine Illustration zur ersten Posaune (man vergleiche den älteren Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Madrider Nationalbibliothek, der zur selben Texttradition gehört wie der Saint-Sever-Beatus und in dem dieses Bild fehlt, obgleich der Text hier vollständig ist).⁵³ Da der Schreiber des Kodex von Saint-Sever demnach hier kein Bild in seiner Textvorlage vorfand, ließ er zunächst kein Feld für die Illustration frei. Das änderte sich erst, als er bereits Teile des Kommentars geschrieben hatte und ihm aufging, dass er hier eigentlich – wie bei den anderen sechs Posaunen – ein Leerfeld für die Illustration hätte freilassen müssen. So schrieb er die Seite, fol. 137r, zu Ende und brach dort mitten im Satz ab, um dann gleich zwei ganze Seiten freizulassen (er wusste ja nicht, wie groß die Illustration in der erwarteten Bildvorlage sein würde) und um auf fol. 138v mit dem Ende des Satzes sowie dem Rest des Kommentars fortzufahren. Der Maler wiederum war mit zwei leeren Seiten konfrontiert, für die er in der (inzwi-

⁵² Klein 2012 (s. Anm. 1), S. 210f.

⁵³ Ders., *Der Beatus ‚Aemilianensis‘ der Biblioteca Nacional in Madrid*, Burgos 2011, S.101.

schen eingetragenen) Bildvorlage – einer Handschrift der posthumen Fassung – nur eine einspaltige Illustration vorfand (Abb. 11). Was machte der Saint-Sever-Maler aus dieser Situation? Er übernahm aus seiner auch sonst benutzten Bildvorlage, der Handschrift der jüngeren Fassung (wie Abb. 11), die Dreiteilung in eine obere rote, eine mittlere blaue und eine untere gelbe Zone sowie die drei Bäume samt Hagel- und Feuer-Regen im mittleren Register (wobei er die Hagelkörner verkleinerte und so die – ikonografisch wichtigen – Feuerstreifen besser zur Geltung brachte). Er übernahm jedoch nicht den horizontal fliegenden Posaunen-Engel, sondern ersetzte ihn durch die aufrechtstehende Haltung der Posaunen-Engel in der Textvorlage (siehe die Posaunen-Engel im Madrider Beatus Vit. 14-1), wobei er den Engel so sehr vergrößerte, dass er nun in monumentaler Gestalt fast die ganze obere Hälfte des Bildes einnimmt. In der unteren Zone fügte er zwei verbrannte Äste ein (für die verbrannten Bäume) und in dem rechten Drittel einige rote Flammenlinien hinzu (für den verbrannten dritten Teil der Erde). In die zweite leer gelassene Seite setzte er als dekorative Schmuckseite ein Motiv der zeitgenössischen aquitanischen Fußbodenmosaiken, bestehend aus sich überschneidenden Halbkreisen und Tierpaaren in den Segmentfeldern, vergleichbar dem Bodenmosaik der Abteikirche von Sorde (Gascogne) aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (Abb. 13).⁵⁴ Letztgenannte Motive und die monumentale Gestalt des Posaunen-Engels lassen gleich anderen Indizien darauf schließen, dass der Hauptmeister des Saint-Sever-Kodex auch als Monumentalmaler tätig war. Insgesamt lässt sich aus diesem Beispiel lernen, dass im Beatus von Saint-Sever – entgegen der Annahme von Böse – die Bild- und Ornamentseiten nicht als bedeutungsvolle Gegensatzpaare angelegt sind, mit der Ornamentseite als positiver Kontrast zur negativ konnotierten Apokalypse-Illustration, sondern die Ornamentseiten begleiten die Apokalypse-Illustration als autonomes, ornamental-dekoratives Beiwerk, das in sich ruhend eine Art Hintergrundfolie abgibt, sich aber nicht direkt auf die Apokalypse-Bilder bezieht.

Die Lektüre des vorliegenden Buches von Kristin Böse hinterlässt den Leser etwas ratlos. Einerseits ist man beeindruckt von der Fülle des Materials und dem Feuerwerk von Ideen. Andererseits hätte man sich gewünscht, dass die Verfasserin sich auf weniger Beispiele beschränkt, diese aber gründlicher und systematischer nach den in der Kunstgeschichte üblichen Kriterien analysiert hätte, statt sich größtenteils von modernen Assoziationen leiten zu lassen. Vor allem hätte sie sich über die prinzipiellen Prämissen ihrer Arbeit klarwerden und versuchen müssen, diese mit Argumenten zu rechtfertigen oder gegebenenfalls zu modifizieren. Schließlich hätten durch etwas mehr Sorgfalt, auf Seiten der Autorin wie des Lektorats, einige Errata vermieden werden können, von denen gleich zwei auf der ersten und letzten Seite zu finden sind: So werden zu Beginn als Lebensdaten des Beatus von Liébana die Jahre „701?–798“ angegeben (8). Wir kennen aber diese Lebensdaten schlichtweg nicht: das

⁵⁴ Henri Stern, „Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes“, in: *Cahiers Archéologiques* 16 (1966), S. 135–144, hier: S. 138.

genannte Todesjahr stammt aus einer nachmittelalterlichen apokryphen Vita;⁵⁵ nach einem Brief Alkuins an Beatus war dieser jedoch 799/800 noch am Leben⁵⁶ und dürfte wie Alkuin in den ersten Jahren nach 800 verstorben sein.⁵⁷ Bei einem Geburtsjahr um 700 wäre Beatus nach damaligen Verhältnissen ein Methusalem geworden; er wurde eher zur Mitte des 8. Jahrhunderts hin geboren.⁵⁸ Am Schluss des Buches (214, Anm. 943) wird die Vollendung des Silos-Beatus mit der „Herrschaft Alfons VIII. (1158-1214)“ in Verbindung gebracht, gemeint ist aber wohl das Todesdatum von dessen Großvater, Alfons VI. (1109)!

Trotz der gelegentlichen Errata und der problematischen Prämissen wie Methoden bleibt es Verdienst der vorliegenden Untersuchung, dass sie auf die Bedeutung und Besonderheiten der verzierten Eröffnungs- und Schlussseiten der nordspanischen Handschriften sowie allgemein der frühmittelalterlichen Buchmalerei hinweist und sie eingehend analysiert, mag man ihren Deutungen im Einzelnen folgen oder nicht.

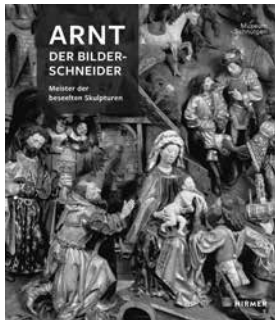
PETER K. KLEIN
Tübingen

55 Vgl. Luis Vázquez de Parga, „Beato y el ambiente cultural de su época“, in: *Actas del simposio para el estudio de los códices del „Comentario al Apocalipsis“ de Beato de Liébana, Band 1*, (1978), S. 33–45, hier: S. 37, 44.

56 Vgl. Juan Francisco Rivera Recio, „A propósito de una carta de Alcuino recientemente encontrada“, in: *Revista española de teología* 1 (1940/41), S. 418–433; *Beato de Liébana, Obras completas y complementarias, Band 2. Documentos de su entorno histórico y literario*, hrsg. von Alberto del Campo Hernández, Madrid 2004, S. 691–697.

57 Joaquín González Echegaray, „Ambientación histórica“, in: *Beato de Liébana, Obras Completas*, hrsg. von Joaquín González Echegaray und Leslie G. Freeman Madrid 1995, S. XIII–XXIII, hier: S. XXIII.

58 Williams 1994 I (s. Anm. 2), S. 14.



Guido de Werd und Moritz Woelk (Hrsg.); Arnt der Bilderschnneider. Meister der beseelten Skulpturen (Ausst.-Kat. Museum Schnütgen, Köln); München: Hirmer 2020; 252 S.; 270 farb. u. zahlr. s/w-Abb.; ISBN 978-3-7774-3492-6; € 45

Dass die spätgotische Skulptur und Tafelmalerei am unteren Niederrhein zu den Glanzlichtern ihrer Art und Zeit zählen, ist keine neue Erkenntnis. Ein Anlass der im Kölner Museum Schnütgen präsentierten Sonderausstellung ist die Erwerbung von drei bislang verschollenen Reliefs aus französischem Privatbesitz, die das in der Sammlung befindliche, bereits 1993 aus gleicher Quelle bezogene Retabelfragment mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige vervollständigen. Ein zweiter ist die Fertigstellung der umfassenden Reinigung, Konservierung und Restaurierung des Georgsretabels (1483–1487) Meister Arnts (Abb. 1), das zum ersten Mal seinen Standort in der Kalkarer Nicolaikirche verlassen hat und nun in seiner vollen Pracht vorgezeigt werden kann. Es bildet den Mit-