

Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter; hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 1); Berlin: Gebr. Mann 2005; 239 S., zahlr. SW-Abb.; ISBN 3-7861-2513-9; € 34,80

„Philosophieren können sie alle, sehen keiner.“
Georg Christoph Lichtenberg¹

Die zehn in dem Band versammelten Beiträge verfolgen ein hochgestecktes methodisches Programm, das im Titel schlagwortartig formuliert und von Martin Büchsel in seiner Einleitung (S. 9–31) ausführlich erläutert wird. Es geht um Idealismus und Realismus, vor allem aber um die Frage, was Realismus ist, was er leistet, unter welchen Bedingungen er entsteht; Büchsel hat dabei vor allem den Realismus der altniederländischen Malerei vor Augen, weshalb die ihm gewidmeten Beiträge im Zentrum dieser Besprechung stehen werden.

Martin Büchsel wirft der Realismuskussion des 19. Jahrhunderts vor, daß sie den niederländischen Realismus als „Ausdruck eines neuen bürgerlichen Selbstbewußtseins [verstanden habe], das die spirituelle Sphäre nicht mehr als von der eigenen Wirklichkeit abgehoben dulden wolle“. Er betont demgegenüber den radikalen Neuansatz seiner eigenen Sichtweise: „Der Umschwung kann nicht größer sein, wenn in dem Realismus gerade der Ausdruck einer religiösen Strategie gesehen wird, die die visionäre Gegenwart der Heiligen verlangt, und die die Wirklichkeit als eine Sphäre betrachtet, die [sie (?)] nach den Vorbildern, die die *devotio moderna* anpreist, durchdringen möchte“. Der „Realismus“ hätte demnach nichts mit bürgerlichem Wirklichkeitsverständnis zu tun, sondern wäre, im Gegenteil, „als Realisierung der visionären Gegenwart der Heiligen zu verstehen“. Büchsel verkündet mit sichtlichem Stolz, welche Erwartungen er mit dem „Umschwung“ verbindet: „Ein solcher Umschwung in der Interpretation stellt aber nicht nur eine Zäsur in der Wissenschaftsgeschichte dar, sondern auch ein logisches Problem“. Diesem „logischen Problem“ ist in der Hauptsache die Einleitung gewidmet; das Resultat dieser Darlegungen wird hier jedoch schon mitgeteilt: „Damit [mit dem ‚Umschwung‘] findet eine Umkehrung des Assoziationsfeldes des *Realismus* statt. Dieser ist als Realisierung der visionären Gegenwart der Heiligen zu verstehen“ (alle Zitate S. 11).

Die „Einleitung“ kann als ein Grundkurs in Erkenntnistheorie und Wahrnehmungspsychologie bezeichnet werden. Von Adornos und Horkheimers Erklärung des Antisemitismus über den mittelalterlichen Universalienstreit bis zu Plato, Aristoteles, Kant und moderne Vertreter der Wahrnehmungspsychologie werden die entsprechenden Positionen des Verständnisses von Idealität und Realismus, aber auch der Rolle der Phantasie dargelegt, die sich alle in dem einen Punkt einig seien, daß es ohne ein antizipierendes Vorwissen keine Erkenntnis geben könne. Büchsel ver-

1 Lichtenberg: Sudelbücher E 380; zit. nach RALF KONERSMANN: Stichwort „Sehen“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 9, 1995, Sp. 121–149; Sp. 127.

weist auf das schöne Exempel bei Kant, der seinerseits Epikur zitierte: „Ohne eine Vorstellung des Rindes zu haben, könne gar nichts als Rind wahrgenommen werden“ (S. 18). Kant spreche bei dem antizipierenden Vorstellungsbild von einem Schematismus der Wahrnehmung, ohne den keine identifizierende Wahrnehmung – das heißt: Erkenntnis – möglich sei. Dieses antizipierende Vorstellungsbild bzw. antizipierende Schema bezeichnet Büchsel abkürzend als „Projektion“, weshalb er sagen kann: „Daher sind Realität und Projektion Kategorien jeder Wahrnehmungstheorie“ (S. 15). – Damit wird auch verständlich, was es mit der Herausstellung dieser Kategorien im Titel des vorliegenden Bandes auf sich hat.

Das erste Beispiel, an dem Martin Büchsel die Leistungsfähigkeit seiner neuen Sichtweise demonstrieren möchte, ist die Rolin-Madonna Jan van Eycks. Er resümiert hier Überlegungen, die er in einem eigenen Beitrag des Bandes zur Rolin-Madonna entwickelt: „Realismus und Meditation. Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks“, S. 191–225; bes. S. 203 ff. – Die „Projektion“ tritt nun als „kulturell geprägtes Bildgedächtnis“ in Erscheinung: „Nicht nur abstrakte Schemata fungieren als Antizipationen der Wahrnehmung, sondern auch Bilder des kulturell geprägten Bildgedächtnisses. Damit kalkuliert in spektakulärer Weise die Rolin-Madonna von Jan van Eyck. Sie operiert mit einer ikonographischen Projektion, die jedem Devoten vertraut ist. Sie kalkuliert damit, daß bei der devoten Betrachtung die thronende Madonna innerhalb des Himmlischen Jerusalem gesehen wird“ (S. 16). – Büchsel glaubt sich durch diese Art der Argumentation jeder Notwendigkeit einer Begründung enthoben, wieso sich die thronende Madonna im Himmlischen Jerusalem befinden soll. Auf S. 203 heißt es ähnlich: „Es stellen sich wie von selbst die ikonographischen Topoi ein“. Aber davon kann überhaupt nicht die Rede sein. Die fraglose Lokalisierung der Madonna ins Himmlische Jerusalem ist eine kühne Spekulation, der sowohl Grundkenntnisse der christlichen Glaubenslehre als auch – wie sich weiterhin zeigen wird – der gesunde Menschenverstand den Boden entziehen.

Es gibt keinen Grund, der dazu berechtigen würde, eine der drei dargestellten Gestalten im Himmlischen Jerusalem zu vermuten. Jesus hat bekanntlich bis zu seinem Tod am Kreuz mit 33 Jahren auf der Erde gelebt, er ist dann von den Toten auferstanden und in den Himmel aufgefahren. Maria wurde ebenfalls erst nach ihrem Tod in den Himmel aufgenommen. Ein Devoter kann sich im Geiste vorstellen, die Madonna mit dem Jesuskind zu verehren, aber er kann sie dabei nicht im Himmlischen Jerusalem lokalisieren. Ein entsprechend „geprägtes kulturelles Bildgedächtnis“ kann es nicht geben. Der Kanzler Nicolas Rolin, der sich in demselben Raum wie die Madonna mit dem Jesusknaben befindet, müßte dann ja ebenfalls im Himmlischen Jerusalem sein – eine Vorstellung, die nicht beabsichtigt gewesen sein kann. Maria begegnet zwar nicht selten im Himmlischen Jerusalem, aber dann ist dieser Ort an seinen üblichen Merkmalen erkennbar und die stehende, „kinderlose“ Maria erscheint als *Typus ecclesiae*².

2 Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 3. Bd.; Regensburg 1991, S. 367 ff., s. v. Jerusalem. – Bei der Krone Mariens handelt es sich um die *Corona virginum* bzw. die *Corona*

Die Assoziation, die schon so oft Anlaß zu der Vermutung gegeben hat, die thronende Madonna und der Kanzler Rolin würden sich im Himmlischen Jerusalem aufhalten, beruht allein auf dem Umstand, daß durch die geöffnete Loggia der Blick von oben auf eine Stadt und eine Landschaft zu beiden Seiten eines breiten Flusses fällt. Würde der Beter – wie in zahllosen anderen Darstellungen – die Madonna in einem Raum mit geschlossener Rückwand verehren, käme zweifellos niemand auf Idee, als Ort der Begegnung das Himmlische Jerusalem anzunehmen. Büchsel entgeht es natürlich nicht, daß sich an den Kapellenkranz des Chors der Kathedrale, die man in der Ferne hinter Christus sieht, ganz profane Verkaufsbuden schmiegen, und man kann ihm nur zustimmen, wenn er sagt: „Solche sind zwar in irdischen Städten üblich, aber im Himmlischen Jerusalem deplaciert“; aber wenn er daraufhin meint, einen „perspektivischen Wechsel“ postulieren zu müssen, daß nämlich „der dominante Eindruck, man blicke in die Ferne“, der dem Blick des Devoten in das Himmlische Jerusalem entspreche, „von dem nun dominanten Eindruck verdrängt [wird], man schaue nach unten“, ist man doch überrascht. Erst der „perspektivische Wechsel“ lasse seiner Ansicht nach die profane Welt wahrnehmbar werden: „Das realistische Vokabular, mit dem eine andere Botschaft verbunden wird, erschließt sich erst aus der Nahbetrachtung, die keine devote ist“. „Die realistische Detaildarstellung relativiert die ikonographische Antizipation“ (alle Zitate S. 16). Es ist deutlich, daß Büchsel sich hier bemüht, den Blick auf die profane Stadt als eine Folge und gewissermaßen beiläufige Zutat des Blickes auf das Ereignis im Himmlischen Jerusalem hinzustellen; aber angesichts des wunderbaren, vollkommen einheitlich gesehenen Stadt- und Landschaftsprojektes in diesem Bild darf man schon fragen, ob die willkürliche Aufspaltung in einen Fernblick, der das Heilige wahrnimmt, und einen nach unten gerichteten Nahblick, der das Profane sieht, irgend etwas mit der Realität der Betrachtungsweise – sei es durch einen Devoten oder durch einen Kunstfreund – zu tun hat. Es erscheint vielmehr abwegig, die wunderbare Einheitlichkeit der optischen Wahrnehmung von Nähe und Ferne in Frage stellen zu wollen. Wenn die Verkaufsbuden profane Fremdkörper im „Himmlischen Jerusalem“ wären, was hat es dann etwa mit der Brücke und der Fähre auf sich?

Unabhängig davon, ob man sich auf das „kulturell geprägte Bildgedächtnis“ oder auf die ikonographische Tradition beruft, gilt die Frage, die unabweisbar nach einer Antwort verlangt, den Gründen für die Erweiterung des Devotionsraumes um einen Ausblick auf eine weite Landschaft, die von der nahen Stadt im Vordergrund bis zu schneebedeckten Alpengipfeln in der Ferne reicht. Es stellt natürlich keine Antwort auf diese entscheidende Frage dar, wenn die Landschaft als gegeben hingenommen wird und sie als dankbares Übungsfeld für symbolische Deutungen dient.

Einen ambitionierten Versuch, den Ausblick als einen integralen Teil der Bilderzählung zu legitimieren, hat Bret L. Rothstein in seinem Buch „Sight and Spirituality“ unternommen, indem er die dargestellte Stadt und das sich anschließende Land-

virtutum und nicht etwa um die Krone, mit der Maria erst nach ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel durch Christus (meistens) gekrönt wird und die sie erst zur Himmelkönigin macht; s. Marienlexikon, s. v. ‚Krönung Mariae‘ und ‚Krone‘.

schaftspanorama als einen Hinweis auf die irdischen Interessen des Kanzlers, auf seinen Wirkungskreis als mächtiger Politiker versteht³. Rothstein legt dabei Wert auf die Feststellung, daß der Teil der Stadt links des Ufers vorwiegend weltlich geprägt sei, der Teil rechts mit der großen Kathedrale jedoch geistlichen Charakter habe. Und es sei ein wesentlicher Teil der Bildaussage, daß die weltliche Stadt hinter Nicolas Rolin, die geistliche dagegen hinter der Madonna mit dem Jesuskind angeordnet ist. Zwischen beiden Teilen stellt die Brücke eine Verbindung her, die aber zugleich als eine optische Brücke zwischen dem Segensgestus des Jesuskindes und dem gesegneten Rolin fungiert: „Indeed, through that assertion the painting reconciles political ambition with spiritual ambition by defining its patron as an earthly elite who pays homage to his true Lord“ (Rothstein, S. 99). Der mächtige Kanzler Nicolas Rolin, auf dessen weltliche Interessen und Pflichten im Hintergrund angespielt werde, sei ebenso ein Mann von tiefer Frömmigkeit, der im Jesusknaben auf dem Schoß der Gottesmutter den wahren Herrscher verehrt, von dessen Segen auch er abhängig ist.

Diese Deutung wird Jan van Eycks Bild ohne Zweifel sehr viel besser gerecht als Vermutungen, die das Himmlische Jerusalem dargestellt sehen möchten. Es gibt jedoch einen einfachen, aber entscheidenden Grund, der auch Rothsteins Erklärung für die Einfügung des Landschaftsausblicks als unbefriedigend erscheinen läßt. Nicolas Rolin kniet betend an seinem Betpult; er ist so tief in seine Meditation versunken, daß ihm vor seinem geistigen Auge – wie leibhaftig – die thronende Madonna mit dem Jesuskind erscheint. Die Örtlichkeit, die Jan van Eyck darstellt, steht jedoch in stärkstem Widerspruch zu den Orten, an denen – wie alle Devotionschriften fordern – das stille Gebet, die Andacht und die Meditation stattzufinden haben, nämlich an einsamen, abgeschiedenen Orten, in die keine Ablenkungen seitens der äußeren Welt eindringen⁴. Die Devotionspraxis ist demnach ebenso wenig wie die ikonographische Tradition geeignet, die eigentliche Neuerung der Rolin-Madonna, den Landschaftsausblick, zu erklären.

Warum verrichtet dann Nicolas Rolin seine Andacht in einer prunkvollen offenen Loggia, deren Hauptzweck es zu sein scheint, einen wunderbaren, einen zuvor so nie gesehenen Ausblick auf Stadt, Fluß, Land, Berge und den weiten Himmel zu ermöglichen? Der Grund kann nur ein künstlerischer sein: Jan van Eyck hat sich durch die Öffnung der Loggia die Gelegenheit geschaffen, ein weites Landschaftspanorama darzustellen, für das es sonst keine Möglichkeit gab, da eine entsprechende künstlerische Aufgabe bislang nicht existierte. Mit welcher Intensität Jan van Eyck an der Wiedergabe der Landschaft als einer tatsächlichen optischen Erfahrung interessiert war, zeigen etwa die entsprechenden Darstellungen im Turin-Mailänder Stundenbuch (insbesondere die „Taufe Christi“) oder auf dem Genter Altar (Lammanbetung). Da aber die Landschaft noch kein künstlerischer Gegenstand war, konnte sich Jan van Eyck nur behelfen, indem er selbst die Gelegenheiten dazu erfand⁵. Der Landschafts-

3 BRET L. ROTHSTEIN: *Sight and spirituality in Early Netherlandish Painting*; Cambridge University Press 2005; S. 91 ff. – Siehe dazu meine Besprechung in diesem *Journal* 10, 2006, S. 116–125.

4 ROTHSTEIN (wie Anm. 3), S. 123.

5 Siehe VOLKER HERZNER: *Jan van Eyck und der Genter Altar*; Worms 1995, S. 239 ff.

ausblick der Rolin-Madonna ist sicherlich eine künstlerische Tat von besonderer Kühnheit, da sie sich über alle Bildformen der christlichen Kunst hinwegsetzte, indem sie durch monumentale Öffnungen in der Rückwand des Betraumes einen Ausblick auf die „wirkliche Welt“ ermöglichte. Die irdische Welt in ihrer staunenswerten Vielgestaltigkeit und ihrer Schönheit dringt mit Macht in das Bild ein, das für sie von der ikonographischen Tradition her weder Platz noch Sinn hatte. Ein schöneres Dokument für die „Entdeckung der Welt und des Menschen“ als die Rolin-Madonna kann es kaum geben.

Die Landschaft ist, wie beim Genter Altar und wie immer im 15. Jahrhundert, von oben gesehen, erst gegen den Horizont erreicht der Blick die frontale Ansichtigkeit der Berglandschaft. Allein durch den „Blick von oben“, der eine Eigentümlichkeit der Landschaftsdarstellung im 15. und noch im 16. Jahrhundert ist, entsteht der Eindruck, daß sich die Loggia, in der die Madonna und das Jesuskind von Nicolas Rolin verehrt werden, in großer Höhe über dem Fluß und der Stadt befindet; aber daraus auf die Beschaffenheit des Gebäudes schließen zu wollen, von dem die Loggia ein Teil wäre, ginge sicher in die Irre. Es erscheint deshalb auch unmöglich, den Realitätscharakter des Ereignisses, der durch die künstlerische Darstellungsweise so nachdrücklich behauptet wird, näher zu bestimmen. Umso realer das dargestellte Ereignis erscheint, desto irrealer, gemessen am Bildthema, wird es. Unberührt von allen derartigen Fragen bleibt dagegen die künstlerische Leistung der Darstellung, und die dürfte es gewesen sein, die den Auftraggeber mit Bewunderung erfüllte.

Ganz ähnlich liegen die Dinge bei Jan van Eycks „Madonna in der Kirche“. Panofsky hatte geäußert: „In reality, this picture represents, not so much ‚a Virgin Mary in a church‘ as ‚the Virgin Mary as The Church‘“⁶. Diese Einschätzung hält Martin Büchsel für gänzlich verfehlt, er wirft Panofsky vor, daß ihm „das realistische Interieur des Kirchenbaus als Ausgangspunkt der Konzeption“ gelte. „Nichts macht deutlicher, wie sehr Panofsky zum Gefangenen seines Stufenmodells geworden ist, das nur den Schritt von der Wirklichkeit zur Spiritualität, nicht aber denjenigen von der Spiritualität zur Wirklichkeit kennt“ (S. 196). Es ist der Schritt „von der Spiritualität zur Wirklichkeit“, der das Programm Büchsels bezeichnet. Deshalb besteht er darauf, „daß die Wahrnehmung von Maria als Kirche die primäre ist“ (S. 197), und er beruft sich hierfür, wie schon viele Forscher vor ihm, auf eine entsprechende exegetische und ikonographische Tradition.

Aber genau das ist der kritische Punkt. Wie sich zeigte, ist es nicht möglich, als selbstverständlich anzunehmen, daß sich die von Nicolas Rolin verehrte thronende Madonna im Himmlischen Jerusalem befinde, und genauso wenig ist es möglich davon auszugehen, daß es sich bei dem Kircheninneren Jan van Eycks um eine selbstverständliche sinnbildliche Darstellung der Gleichsetzung von Maria und Kirche handele. Denn die übliche Identifizierung Marias mit der Kirche, der Ecclesia, die schon auf die Kirchenväter zurückgeht, meinte immer die Kirche als Gemeinschaft

6 ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting*; Cambridge (MA) 1953, S. 145.

der Gläubigen und niemals eine sakrale Architektur⁷. In der kunstgeschichtlichen Forschung besteht hier offenbar ein großes Mißverständnis. Auch die häufig in Zusammenhang mit Jan van Eycks „Kirchenmadonna“ zitierte Äußerung von Honorius Augustodunensis in seinem Kommentar zum Hohelied bezieht sich auf die heilsgeschichtliche Aufgabe der gläubigen Gemeinschaft, nicht aber auf ein wie auch immer geartetes Bauwerk: „Everything that is said of the Church, can also be understood as being said of the Virgin herself, the bride and mother of the Bridegroom“⁸.

Obwohl die Gleichsetzung von Maria und Ecclesia seit frühchristlicher Zeit zu den zentralen Glaubensinhalten gehörte, kam es im Verlauf der Jahrhunderte daher auch nicht zu bildlichen Darstellungen, an die Jan van Eyck hätte anknüpfen können. Erich Herzog, der 1956 die ikonographischen und exegetischen Voraussetzungen der „Kirchenmadonna“ umfassend untersucht hat, kam zu einem Ergebnis, das nicht überraschen konnte: „Aber die Wurzeln für die Eycksche Madonna in der Kirche liegen nicht in den bildlichen Darstellungen der Maria-Ecclesia“. Außerdem werde „hier die Gottesmutter ohne Kind gegeben, oft besagen nur die Um- oder Inschriften, daß Maria unter der Gestalt der Kirche mitgemeint ist“⁹. Selbstverständlich gibt es zahllose Darstellungen der stehenden Madonna mit dem Jesuskind in einer architektonischen Nische, vielfach auch mit einem überkuppelten Baldachin; aber von diesen flachen Nischenräumen, die der üblichen gotischen Figurennische – oft freilich in etwas aufwendigerer Gestalt – entsprechen, führt kein Weg zu dem lichterfüllten Innenraum einer gotischen Kathedrale, in dem Jan van Eyck die Madonna auftreten läßt.

Wie bei dem Landschaftspanorama der „Rolin-Madonna“ führt kein Weg an der Feststellung vorbei, daß es das künstlerische Interesse Jan van Eycks an einem solchen gotischen Innenraum gewesen sein muß, das ihn veranlaßte, sich eine Gelegenheit zu schaffen, die diesem Thema zur Darstellung verhalf. Jan van Eycks frühzeitiges Interesse an der Darstellung des gotischen Kathedralinnenraums ist durch die – in vielem ähnliche – „Totenmesse“ des Turin-Mailänder Stundenbuches bezeugt, die ihrerseits in einer Tradition von Darstellungen sakraler gotischer Innenräume der damaligen Buchmalerei steht. Man wird der „Kirchenmadonna“ nicht gerecht, wenn man die Augen davor verschließt, daß Jan van Eyck mit dieser sakralen Innenraumdarstellung eine Bildgattung begründet – das heißt: recht eigentlich erfunden – hat, die damals nicht existierte, die jedoch der Madonna zu ihrer Legitimation bedurfte. Für das reine Architekturbild war die Zeit noch lange nicht reif; der Innenraum nimmt aber so viel Platz ein, wie das bei einem Madonnenbild gerade noch vertretbar war. Die auf hingebungsvoller Beobachtung beruhende Wiedergabe des Kathedralinnenraumes, die

7 Siehe dazu eingehend ALOIS MÜLLER: *Ecclesia – Maria. Die Einheit Marias und der Kirche (Paradosis. Beiträge zur Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie, 5)*; Freiburg i. Ü. 1955. – Vgl. z. B. Laktanz *Div. Inst.* IV, 13, 26: „Ecclesia, quae est verum templum Dei, quod non in parietibus est, sed in corde ac fide hominum, qui credunt in eum ac vocantur fideles“; zitiert nach HERZOG (wie Anm. 9), S. 16. – Grundlegend bereits die Briefstelle bei Paulus, 1. Kor. 3,16.

8 Hier zitiert nach PANOFSKY (wie Anm. 6); S. 145; dazu Anm. 2: „Omnia, quae de Ecclesia dicta sunt, possunt etiam de ipsa Virgine, sponsa et matre sponsi, intellegi“, PL CLXXII, col. 494.

9 ERICH HERZOG: Zur Kirchenmadonna van Eycks, in: *Berliner Museen*, 6. Ser., 1, 1956, S. 2–16; Zitat S. 6.

die Abenteuer des eindringenden Lichtes bis in den letzten Winkel verfolgt und sogar die Spinweben in den Gewölben nicht außer Acht läßt, ist eines der wundervollsten Dokumente der „Entdeckung der Welt und des Menschen“ im Oeuvre Jan van Eycks. Am Anfang muß die optische Faszination des Künstlers gestanden haben und sein Wille, dafür eine bildnerische Form zu finden¹⁰. Alles, was den unvergleichlichen Zauber dieses Bildes ausmacht, beruht auf Entdeckungen einer Wirklichkeit, die es natürlich gab, die wohl auch gesehen wurde, die bis dahin aber nicht als darstellungswürdig erachtet wurde. Hier liegt die entscheidende Leistung. Erkenntnistheoretische Probleme spielen dagegen, anders als Martin Büchsel meint, keine Rolle, zum mindesten nicht als Voraussetzung des künstlerischen Schaffens. – Keine Frage, daß dann schließlich auch die „Jungfrau Maria in der Kirche“ als die „Jungfrau Maria als Kirche“ gedeutet werden konnte; aber der Schritt, den Jan van Eyck hier vollzog, führte zweifellos „von der Wirklichkeit zur Spiritualität“ und nicht umgekehrt.

Martin Büchsel hat völlig recht, der Begriff „Realismus“ ist untauglich, um den Werken eines Jan van Eyck gerecht zu werden, denn es geht hier nicht um die Darstellung von Realität. Die Bildthemen sind durch den christlichen Glauben vorgegeben; es sind in gewisser Weise ideale Themen. Aber wenn Jan van Eyck diese Themen zur Darstellung bringt, dann fließen Beobachtungen aus der ihn umgebenden Wirklichkeit ein. Es ist deshalb gerechtfertigt, sogar unentbehrlich, von einer naturalistischen Komponente der Eyckischen Kunst zu sprechen. In unübertroffener Weise hat Gerhard Schmidt diesen Aspekt der Eyckischen Kunst charakterisiert: „Es klingt unlogisch, aber es trifft den Kern der Sache, wenn man feststellt, gerade ihr Naturalismus im Detail hebt Jans Madonnenbilder über die irdische Wirklichkeit hinaus in eine Sphäre rein spiritueller Anschauung“¹¹. Der Begriff des Naturalismus kommt bei Büchsel im Zusammenhang mit Jan van Eyck nicht vor.

Mit der „naturalistischen Komponente“ steht aber Jan van Eyck wiederum in einer kontinuierlichen Tradition, die von der „gotischen Wende“¹² – man denke an die Menschendarstellungen der französischen gotischen Skulptur oder die naturalistischen Kapitelle von Naumburg – über Giotto und die Werke der Brüder Lorenzetti, das 15. Jahrhundert bis mindestens ins 17. Jahrhundert grundlegend war. In immer zunehmendem Maße drangen Beobachtungen der Wirklichkeit in die Darstellungen von christlichen Themen ein, die bis dahin nahezu 1000 Jahre ohne Wirklichkeitsbezug ausgekommen waren. Diese zunehmende Beachtung der Wirklichkeit in den christlichen Kunstwerken ist einer der Faktoren, der die Geschichtlichkeit der Kunst bewirkte. Bei Rogier van der Weyden sehen daher Höllenqualen anders aus als in

10 Vgl. HERZNER (wie Anm. 5), S. 242ff.

11 GERHARD SCHMIDT: „Pre-eyckian realism“. Versuch einer Abgrenzung, in: *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7 – 10 september 1993*, hrsg. von Maurits Smeyers und Bert Cardon; Löwen 1995, 747–769; S. 750. – Wiederabgedruckt in: GERHARD SCHMIDT: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, hrsg. von Martin Roland; Graz 2005; Bd. 2, S. 251–264; S. 253f.

12 Siehe BERNHARD RUPPRECHT: *Romanische Skulptur in Frankreich*; München 1975, S. 65. – Siehe auch KLAUS BERGDOLT: *Bacon und Giotto. Zum Einfluß der französischen Naturphilosophie auf die bildende Kunst am Ende des 13. Jahrhunderts*, in: *Medizinhistorisches Journal* 24, 1989, S. 25–41.

Darstellungen des 12. oder 14. Jahrhunderts. Die Geburt Christi fand, wie man glaubte, in der Nacht statt, und die Evangelien berichten, daß die Gefangennahme Christi in der Nacht erfolgte und daß sich bei der Kreuzigung der Himmel verdunkelte – aber erst nach mehr als einem Jahrtausend christlicher Kunst, erst als die künstlerischen Mittel sich in ihrem Naturalismus so weit entwickelt hatten, wurden besagte Ereignisse tatsächlich als Nachtszenen dargestellt (Gebr. Limburg, Jan van Eyck, Hugo van der Goes/ Geertgen tot Sint Jans, Grünewald). Büchsel dagegen betrachtet, umgekehrt, die historische Entwicklung der Kunst als eine Funktion religiöser Vorstellungen: „Der Realismus hat wesentlich einen Ausgangspunkt in der Erzeugung der eucharistischen Gegenwart Christi. Das gilt von den Anfängen zu karolingischer Zeit bis zum Spätmittelalter [...]“ (S. 26). Es liegt daher ganz in der Konsequenz dieses Gedankenganges, wenn Büchsel die – an sich doch eher abenteuerliche – Ansicht vertritt, daß eine Voraussetzung des niederländischen Realismus ausgerechnet bei den realistisch dargestellten Jesuskindern der „Schönen Madonnen“ zu finden sei, denn die „Realitätsdarstellung entstammt hier dem Wirklichkeitsverlangen der Devotion, dem Verlangen, daß die Inkarnation wirklich erfahrbar sei, da sie wirklich vollzogen worden ist“¹³.

Der sich zunehmend kräftiger behauptende Naturalismus kam zweifellos dem „Wirklichkeitsverlangen der Devotion“ entgegen, doch erscheint es sehr zweifelhaft, ob er auch von ihm ausgelöst und genährt wurde. Erinnert sei nur an Paulus; er spricht von „uns“ Christen, „die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare. Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig“ (2. Kor. 4, 18); er sagt auch: „denn wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen“ (2. Kor. 5, 7). Selbst Luther spricht nur eine allgemein-christliche Glaubenswahrheit aus, wenn er sagt, das Reich Gottes ist „ein hör Reich, nicht ein sehe Reich. Denn die augen leiten und füren uns nicht dahin, da wir Christum finden und kennen lernen, sondern die Ohren müssen das thun“¹⁴. Das Hören und das Sehen sind zwei konkurrierende Prinzipien der Weltwahrnehmung mit unterschiedlichen Zielsetzungen. Keine Frage, „Am Anfang war das Wort“; aber seit der „gotischen Wende“ kommt den Wahrnehmungen der Augen eine zunehmend größere Bedeutung zu, ein Prozeß, in dessen Verlauf dem Auge effektive Hilfsmittel zur Verfügung gestellt werden, und der schließlich zu den modernen Naturwissenschaften führt¹⁵. Wichtige Stufen in diesem Prozeß sind natürlich Leon Battista Alberti, der das Bild als weltlichen Blick aus dem Fenster definierte, und vor allem Galileo Galilei. Aber einer derjenigen Künstler, die den Wahrnehmungen ihrer Augen am meisten vertrauten, war sicher Jan van Eyck. Seine unübertrefflich genau beobachteten Darstellungen legitimieren die sichtbare Wirklichkeit; die aufgezeigte Schönheit der sichtbaren Wirklich-

13 MARTIN BÜCHSEL: Conrad von Soest und die Anfänge der altniederländischen Malerei. Das Visualisierungsverlangen der „devotio moderna“ im Widerstreit ästhetischer Konzepte: Dortmund – Prag – Brügge – Tournai, in: Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, hrsg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel; Bielefeld 2004, S. 233–257.

14 Zitiert nach RALF KONERSMANN (Hrsg.): Kritik des Sehens; Leipzig ²1999, S. 18. Das Zitat stammt aus einer Predigt Luthers am 6. August 1545 in Merseburg.

15 Siehe dazu KONERSMANN: „Sehen“ (wie Anm. 1), Sp. 121–149.

keit verleiht dieser einen vollgültigen eigenen, nicht relativierbaren Wert. – Von einem selbstverständlichen, sozusagen gottgegebenen Miteinander von Devotion und Wirklichkeit wird man daher schwerlich sprechen können. Es war ein spannungsvolles, oft auch sehr fruchtbares Miteinander, das seine Kraft aus jeweils eigenständigen Quellen bezog. In diesem Zusammenhang ist daher auch die Frage von Interesse, ob es in weiten Teilen Deutschlands und der Niederlande zu Bilderstürmen gekommen wäre, wenn die naturalistischen Kunstwerke tatsächlich nichts anderem als dem „Wirklichkeitsverlangen der Devotion“ entsprungen wären?

In dem Beitrag von Gregor Wedekind, „Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma und Jan van Eycks Londoner Doppelbildnis der sogenannten Arnolfini“, S. 171–189, kann es schon wegen des profanen Bildthemas nicht um ein Beispiel für das „kulturell geprägte Bildgedächtnis“ gehen. Wedekind formuliert seinen Ausgangspunkt in einer Weise, die mit Feststellungen der traditionellen Kunstgeschichte übereinzugehen scheint: „Die Darstellung eines Mannes und einer Frau als Individuen, gerahmt vom Kontext ihrer Häuslichkeit in Verbindung mit dem ‚naturalistischen‘ Stil bedeutet die Aufwertung menschlicher Diesseitigkeit zu einem vollgültigen Gegenstand der Malerei“ (S. 171). Die Gänsefüßchen des Begriffs „naturalistisch“ erweisen sich jedoch im Verlauf seiner Ausführungen als ein wahrer „Pferdefuß“. Für Wedekind ist die „vermeintliche“ Realität eine Projektion, und zwar eine christliche Projektion. In noch stärkerem Maße als bei Martin Büchsel sieht sich der Leser in diesem Aufsatz mit einem christlichen Fundamentalismus konfrontiert. Das ist es, was der Titel meint: „Die Entdeckung der Wirklichkeit. Ein geistesgeschichtliches Paradigma“.

Unter Berufung auf Erich Auerbach stellt Wedekind die Behauptung auf: „Christentum bewirkt Realismus“. Auerbach habe im Durchgang durch die abendländische Literaturgeschichte gezeigt, „daß die christliche Religion wie ein Treibmittel wirkt, das in der Kunst einer Wirklichkeitseroberung gleichkommt“ (S. 178). Die Realität erscheint demnach als eine christliche Projektion. Insbesondere die Wirklichkeitsdarstellung Jan van Eycks zeichne sich aus durch ein „Zielen auf das konkrete ewige Gesetz, auf die unwandelbare Wahrheit, die sich nicht durch Setzung erweisen darf, sondern ungreifbar und unüberwindlich sein muß“ (S. 177). Wedekind möchte daher „behaupten, daß das Bild [das Arnolfini-Doppelbildnis] gerade die Überlegenheit der geistigen Dimension des Christenmenschen über Gesetze, die der Welt und die der Kirche, vorführt, und zeigt, daß letztere ersterem nun auch visuell subsumiert sind“ (S. 183). Die Leistung, die Wedekind der Kunst Jan van Eycks zutraut, liegt folglich weit jenseits dessen, was man ihr gemeinhin nachzurühmen geneigt ist: „Der Versuch, das religiöse Dogma auf eine Ebene zu hieven, die jenseits der religiösen Streitigkeiten liegt, die unangreifbar ist, von Schismen und Glaubensabspaltungen unberührt, findet in der bildenden Kunst ihren Ausdruck in der Forcierung der Wirkung, der Ansprache des Betrachters, dessen Mittel der sogenannte Realismus/Naturalismus ist. Das Ziel ist die Individualisierung, Mystifizierung und Spiritualisierung dessen, was in der konkreten Weltlichkeit der Kirche sich zu desavouieren droht“ (S. 184).

Die fragwürdigen historischen Grundlagen solcher Thesen werden offenbar, wenn Wedekind, immer unter Berufung auf Auerbach, meint, es sei „festzuhalten, daß das Streben nach einer solchen kreatürlichen Wirklichkeit, wo das Allerprofanste, Niedrigste und Individuellste mit höchster Bedeutung versehen wird, das Charakteristikum der christlichen Kultur ist und dies seit ihren Anfängen. Dieser Produktion kreatürlicher Wirklichkeit ist ein Wahrheitsanspruch von weltgeschichtlicher Dimension inhärent“ (S. 183). Daß die christliche Kultur sich keineswegs „seit ihren Anfängen“ um das Allerprofanste und Niedrigste gekümmert hat, illustriert nicht nur die westliche christliche Kunst in ihrem ersten Jahrtausend, sondern auch die östliche christliche Kunst in ihrer Gesamtheit. Daraus kann nur der Schluß gezogen werden, daß das Interesse an der niedrigen Wirklichkeit kein genuin christliches ist. Wenn ein profanes Kunstwerk wie Jan van Eycks Arnolfini-Doppelbildnis „jenseits der religiösen Streitigkeiten“ liegt, dann hat das seinen Grund allein darin, daß die dargestellten Dinge selbst – der Mann, die Frau, der Hund, das Bett usw. – diesseits aller denkbaren religiösen Streitigkeiten ihren Ort haben. Beinahe noch erstaunlicher, zumal für eine wissenschaftliche Publikation, ist jedoch Wedekinds Behauptung, daß „[...] die neuzeitliche Naturwissenschaft eben aus dem Bemühen heraus entstanden ist, die Beobachtungen der Empirie mit der Glaubenslehre zu harmonisieren“ (S. 183). So war das also. Dann war die Aufklärung wohl ein bedauerlicher, längst vergessener Irrtum¹⁶.

Peter Schmidt, neben Martin Büchsel der zweite Herausgeber, ist in dem vorliegenden Band nicht mit einem eigenen Beitrag vertreten; sein Aufsatz „Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter“, der 2003 in dem von denselben Herausgebern betreuten Symposiumsband „Das Porträt vor der Erfindung des Porträts“ erschienen ist, paßt jedoch sehr gut zu dem hier behandelten Themenbereich „Realität und Projektion“¹⁷. Schmidt untersucht zunächst eingehend das vor 1457 entstandene, von Hans Pleydenwurff geschaffene Porträt-Diptychon des Georg von Löwenstein, wobei es ihm mit vorzüglichen Beobachtungen und Analysen gelingt, den bedeutenden Rang dieses Werkes herauszustellen. Überraschenderweise fällt Schmidt dann jedoch an einer bestimmten Stelle weit hinter seine eigenen Darlegungen zurück. Da das Diptychon mehrere Wappen Löwensteins und seiner Vorfahren aufweist, kommt er zu folgendem Schluß: „Die Löwenstein-Tafel zeigt also einmal mehr, daß die eindeutige Bezeichnung der Person, die zur Sicherung von Gebetsgedächtnis notwendig ist, durch das bewährte System von Namensnennung oder/und Wappen hergestellt wird, physiognomische Ähnlichkeit aber als vergleichsweise unsicheres Bezeichnungsmittel ihre Begründung nicht in diesem Zusammenhang finden kann“ (S. 235). Schmidt scheint plötzlich vergessen zu haben, wie nachdrücklich er eben noch das Gegenüber von Schmerzensmann (auf der linken Tafel) und Porträt (auf der rechten) als ein dialogisches Verhältnis gewürdigt hat, das auf der porträtthafft

¹⁶ Wedekind verweist in Anm. 48 auf seinen in Kürze erscheinenden Aufsatz: Wahrheitsspiele. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks „Arnolfinihochzeit“. – Dieser Aufsatz ist nun in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* angekündigt, die ja eigentlich nicht als christliche Hauspostille bekannt ist.

¹⁷ PETER SCHMIDT: Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt; Mainz 2003, S. 219–239.

genauen Wiedergabe des in Andacht versunkenen Georg von Löwenstein beruht. Ohne den Porträtcharakter des dargestellten Devoten wäre die ganze Anordnung des Devotions-Diptychons sinnlos. Oder sollte man vielleicht annehmen, statt des Porträts hätte es ein Wappen auf der rechten Tafel auch getan? Gerade der unaufhebbare persönliche Charakter der Devotion verlangt das Porträt.

Schmidt mokiert sich jedoch darüber, daß „auch die Löwenstein-Tafel – wie so viele Bildnisse jener Zeit, in der man die Erfindung des Porträts vermutete – in der kunsthistorischen Literatur mit der Ähnlichkeitsvermutung konfrontiert“ worden sei (S. 236). Er meint, auf ein „hermeneutisches Problem“ verweisen zu müssen, denn: „Vergleichsmaßstäbe zur Beurteilung des tatsächlichen Aussehens des Porträtierten gibt es bei Georg von Löwenstein ebenso wenige wie in anderen Fällen seiner Zeit“ (ebda.). Über ein derartiges Argument kann man sich nur wundern, denn zum mindesten der Porträtierte selbst stellte den „Vergleichsmaßstab“ dar. Es wäre abwegig, etwas anderes für möglich zu halten, als daß er sich in der Absicht porträtieren ließ, für sich selbst und seine Umwelt wiedererkennbar zu sein. Methodisch kann es am Porträtcharakter der Darstellung in diesem Fall – und in allen ähnlich gelagerten Fällen – keinen Zweifel geben.

Peter Schmidt hält aber von derartigen, eigentlich naheliegenden Überlegungen nichts, weil es ihm dann nicht möglich wäre, die „Realität“ als eine „Projektion“ zu postulieren. Das Porträt eines vom Alter gezeichneten Menschen, wie das des Georg von Löwenstein, das vom Idealbild Christi und der Heiligen denkbar weit entfernt sei, zeige die Hinfälligkeit des Menschen: „In der Hinfälligkeit des Leibes spiegelt sich aber die ganze Erlösungsbedürftigkeit des Menschen“. „Der Verfall [des menschlichen Leibes, der Gesichtszüge] demonstriert die Ferne von der Gottesebenbildlichkeit“ (S. 237). Die Frage nach der Porträtähnlichkeit müsse daher neu beantwortet werden: „was zunächst als das ‚realistische‘ Abbild nach der Natur galt, [stellt] sich als Teil eines Konzepts heraus“ (ebda.). Zum Schluß geht Peter Schmidt noch auf die Darstellung des Georgius van der Paele in Jan van Eycks „Paele-Madonna“ ein. Hier liege, wie er meint, „der Verdacht nahe, daß das Porträt des Stifters auf den Kontrast zwischen irdischem menschlichen Bildnis und überzeitlichem Bild der Heiligen hin zugespitzt ist“ (S. 238). Und sein Fazit lautet: „Die ‚Individualität‘ des Porträt-Gesichts van der Paeles ist offenkundig nicht nur das Ergebnis der vielbeschworenen Entdeckung des neuzeitlichen Individuums oder der ebenso oft bemühten Eroberung der Wirklichkeit durch die Maler, sondern nicht zuletzt Ausdruck eines heilsgeschichtlichen Konzeptes“ (S. 239).

Wenn der „Gedanke der Entfernung des sündigen Menschen von seinem idealen Urzustand als Bild Gottes“, wie Schmidt selbst schreibt, „in der exegetischen Literatur seit den Kirchenvätern eine große Rolle [spielt]“ (S. 237), dann stellt sich doch die Frage, warum etwas, das für jeden Christenmenschen selbstverständlich war, in der künstlerischen Darstellung noch hätte „zugespitzt“ werden müssen? Mit anderen Worten, die Darstellung jedes Menschen in seiner Individualität, in der sich nicht immer jugendliche Schönheit, sondern oft Alter und ggfs. Krankheiten manifestierten, konnte als Ausdruck seiner Erlösungsbedürftigkeit gesehen werden, ohne daß in

Richtung auf Alter und Krankheit die mindeste Zuspitzung nötig gewesen wäre. Es sei auch noch einmal an die berechnete Erwartung der Wiedererkennbarkeit des Porträtierten erinnert. Aber selbst der ganz praktische Aspekt sollte nicht außer acht gelassen werden: war es für den Porträtmaler nicht sehr viel einfacher, sich an ein gegebenes Gesicht als Modell zu halten, statt um des heilsgeschichtlichen Konzeptes willen Züge der Hinfälligkeit hinzuzuerfinden? – Etwas Überflüssigeres als die Annahme, daß ein heilsgeschichtliches Konzept Einfluß auf den Porträtrealismus gehabt hätte, ist schwerlich vorstellbar.

Man könnte leicht den Eindruck gewinnen, daß die von Martin Büchsel und Peter Schmidt vorgelegten Untersuchungen sich in die ‚Wiederkehr des Religiösen‘, die weltweit zu beobachten ist, einfügen würden. Das wäre aber sicher zu kurz gegriffen. Die eigentliche Absicht läuft darauf hinaus, den Anteil des „Künstlers“ am „Kunstwerk“ als gegenstandslos darzustellen. Da es keinen Kunstbegriff außer dem bürgerlichen gibt – der der Aufklärung zu verdanken ist – und da dieser auf der schöpferischen Leistung eines Künstlers beruht, versuchen „fortschrittliche“ Kunsthistoriker mit Konsequenz, den Künstler loszuwerden. Diese Bemühungen haben eine lange Vorgeschichte, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die spezifischen Leistungen eines Kunstwerkes nicht dem Künstler, sondern dem Auftraggeber zugeschrieben wurden. Aber dieses Konzept hat nie überzeugt. Die von Büchsel proklamierte „Zäsur in der Wissenschaftsgeschichte“ geht sehr viel subtiler vor. Gregor Wedekind hat die Zielsetzung auf den Punkt gebracht: „Künstlerische Mimesis ist in diesem Sinne Herstellung von konkreter Wirklichkeit. In keiner Weise ist dies aber eine selbstgenerierte Leistung der Kunst, die diese quasi isoliert und in den Koordinaten eines eigenständigen Epistems für sich selbst seiend erschafft“ (S. 184). Das „Künstlerische“ wird als Resultat außerkünstlerischer Projektion gedacht. Das ist aber nichts als ideologisch grundiertes Wunschdenken.

So erscheint es nur folgerichtig, wenn Martin Büchsel dem Mittelalter, insbesondere auch der Zeit Jan van Eycks, jedes ästhetische Bewußtsein abspricht: „Da im Mittelalter die bildende Kunst außerhalb des ästhetischen Diskurses steht, ist selbst der Schlüssel für die ungeheure Entfaltung der ästhetischen Mittel im Spätmittelalter in den Kategorien der Devotionstraktate zu suchen“ (S. 27). Die „ästhetischen Mittel“ müßten dabei in Anführungszeichen gesetzt werden, denn nach Büchsel sind es ja eigentlich keine. Wie voreilig es ist, aus dem Fehlen kunsttheoretischer Traktate auf das Fehlen kunsttheoretischen und ästhetischen Bewußtseins zu schließen, hat Rudolf Preimesberger gerade am Beispiel Jan van Eycks demonstriert¹⁸. Aber darüber hinaus widersprechen die vielfachen Zeugnisse für die Hochschätzungen individueller künstlerischer Leistungen, die es für das ganze Mittelalter gibt, der kurzschlüssigen Behauptung von Martin Büchsel.

Wenn es noch eines Zeugen dafür bedürfte, daß das spätmittelalterliche Naturstudium genuinem künstlerischen Interesse diene, dann könnte Dürer aufgerufen

18 RUDOLF PREIMESBERGER: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1991, S. 459–489.

werden: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach, und geh nit von der Natur in dein gut Gedünken, daß du wöllest meinen, das Besser von dir selbs zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“¹⁹. Folgerichtig trat Dürer als Künstler umstandslos für die ‚Menschenrechte des Auges‘ ein: „Dann der alleredelst Sinn der Menschen ist das Gesicht“²⁰. – Aber Dürer stand damit selbst in einer großen Tradition. Jan van Eyck hätte vermutlich eingeräumt, daß sein eigenes künstlerisches Axiom nicht treffender hätte ausgedrückt werden können.

VOLKER HERZNER
Karlsruhe

19 Zitiert nach der modernisierten Schreibung bei: Albrecht Dürer. Schriften und Briefe; hrsg. von Ernst Ullmann Reclams Universal Bibliothek, 26; Leipzig 1978. S. 232; für den Originalwortlaut siehe: Albrecht Dürer. Der schriftliche Nachlaß, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. III; Berlin 1977, S. 295.

20 Dürer, hrsg. Ullmann (wie Anm. 19), S. 152; bzw. Dürer, hrsg. Rupprich (wie Anm. 19); Bd. II, 1966, S. 131.

Christine Szkiet: Reichenauer Codices in Schaffhausen. Die frühen Handschriften des Schaffhauser Allerheiligenklosters und ihre Stellung in der südwestdeutschen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts; Kiel: Verlag Ludwig 2005; 236 S.; 34 farbige und 82 SW-Abb.; ISBN 3-937719-08-3; € 44,90

Die Stadtbibliothek Schaffhausen verfügt über einen großen Bestand an Handschriften des späten 11. und frühen 12. Jahrhunderts, deren relativ einheitliche Initialornamentik für einen gemeinsamen Entstehungsort spricht. Sie stammen aus der Schaffhauser Ministerialbibliothek, welche wiederum einen Teil der Bestände des 1529 aufgelösten Allerheiligenklosters übernahm. Die Tatsache, daß sich nahezu 20 Handschriften bereits in einem zwischen 1096 und 1110/20 erstellten Bücherverzeichnis der Klosterbibliothek von Allerheiligen nachweisen lassen (S. 24–27), spricht neben dem gleichartigen Initialstil für eine Entstehung der Bücher im Allerheiligenkloster selbst, auch wenn ein Skriptorium urkundlich nicht belegt ist.

Die aus der Ministerialbibliothek stammenden Handschriften sind in den letzten Jahren umfassend bearbeitet und katalogisiert worden¹. Die vorliegende Publikation versteht sich vor allem als Auseinandersetzung mit der 1994 herausgegebenen Arbeit von Annegret Butz, die eine Einteilung der frühen Handschriften des Allerheiligenklosters in drei Gruppen vorgenommen hat, welche verschiedene Entwicklungs-

1 RUDOLF GAMPER, GABY KNOCH-MUND, MARLIES STÄHLI: Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Ministerialbibliothek Schaffhausen. Die Handschriften der Schaffhauser Klöster. Vom Allerheiligenskriptorium zur Ministerialbibliothek; Zürich 1994. – ANNEGRET BUTZ: Katalog der illuminierten Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Allerheiligen in Schaffhausen, hrsg. von Wolfgang Augustyn; Stuttgart 1994.