

Wenn etwas aus den Fugen gerät, wie dies in einer allzu gebräuchlichen Redewendung zum Ausdruck kommt, verliert es den Zusammenhalt. Abgeleitet von «fügen», bezeichnet die Fuge in der Tektonik den Spalt zwischen zwei Bauteilen, der dort entsteht, wo sie zusammengesetzt wurden.<sup>1</sup> (Abb. 1) Im Umkehrschluss meint *aus den Fugen geraten* eine Bewegung, die vom ordnungsgemäßen Zustand abweicht, indem sie mit ihm bricht. Gemeint ist damit weniger die innere Ordnung, vielmehr geht es, wie im Folgenden gezeigt werden soll, um ganz konkrete, materielle Einschnitte, die sich im Wesentlichen auf die Rahmung beziehen – ein Ding, das auf dem Prinzip der Fügung beruht oder, besser gesagt, auf diesem aufbaut.<sup>2</sup> Anfänglich die Zargen einer baulichen Konstruktion meinend, insbesondere die einer Tür, dienen Rahmen seit den Ursprüngen der Holz- und Steinarchitektur der Befestigung und der Abdichtung zwischen aneinandergefügteten Teilen.<sup>3</sup> Und auch in den bildenden Künsten werden sie als Mittel zur Isolierung hinzugezogen, die den Bildern Halt geben, sie fest im Griff haben und vom Außen trennen. Rahmen, insofern sie also ihren Inhalt lückenlos umgeben und so jegliche Verbindung zur Umgebung ausschließen, fußen auf einer elementaren räumlichen Kulturtechnik: der Grenzziehung.<sup>4</sup>

Ein solches Verständnis des Rahmens als Demarkation zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit, Bild- und Realraum, wird in der Auseinandersetzung mit der Autonomieästhetik insbesondere von kunstsoziologischen Ansätzen immer wieder aufgegriffen, etwa von Georg Simmel, der den Bildrahmen in seinem Essay als primäre Bedingung definiert, durch die sich das Werk als «ein Ganzes für sich» konstituiert.<sup>5</sup> Um eine derartige Geschlossenheit zu gewährleisten, seien, so Simmel weiter, Grenzüberschreitungen tunlichst zu vermeiden. Wie er zuspitzt,

darf der Rahmen nirgends durch seine Konfiguration eine Lücke oder Brücke bieten, an der sozusagen die Welt hinein könnte oder an der es in die Welt hinaus könnte – wie dies z. B. durch die Fortsetzung des Bildinhaltes in den Rahmen hinein geschieht, eine zum Glück seltene Verirrung, die das Für-sich-Sein des Kunstwerks und eben damit den Sinn des Rahmens völlig verneint.<sup>6</sup>

Während Simmel von der unbedingten Geschlossenheit und Autonomie des Werkes ausgeht, verschließt er sich vor den Möglichkeiten, dass die abgrenzende Funktion unter bestimmten Umständen gestört werden könnte. Genau an diesem Punkt setzt die folgende Betrachtung an, die von einer potentiellen Unterbrechung der Rahmung ausgeht. Für eine Auseinandersetzung mit dem Rahmen sind somit nicht nur die Etablierung von Grenzen sowie die Frage nach seinem Abschluss entscheidend, sondern auch seine Öffnungen, die komplementär zur separierenden Funktion anhand eines speziellen Typus von Bildern mitbeleuchtet werden sollen: den klapp- und faltbaren Bildträgern. Darunter fallen Bücher, Diptychen und Polyptychen, Türen und alle an-

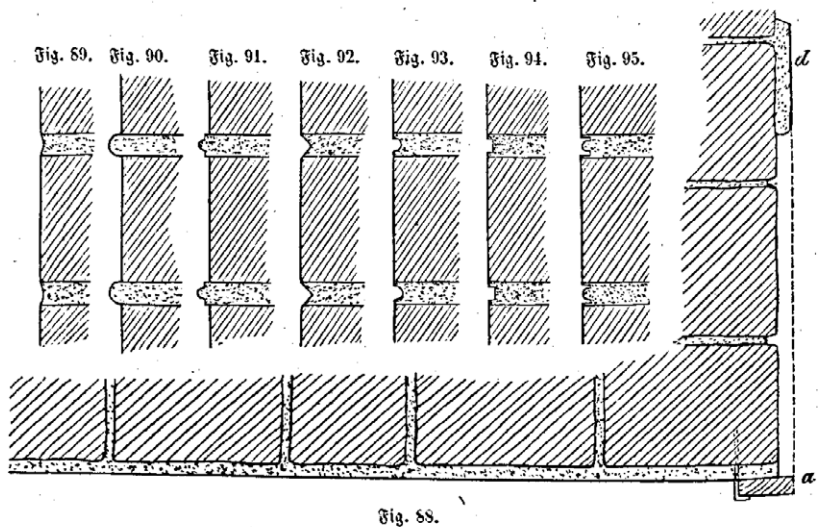


Fig. 88.  
1 Schematische Darstellung unterschiedlicher Arten der Verfugung im 19. Jahrhundert, in: Franz Fink, *Der Tüncher, Stubenmaler, Stukkator und Gypser. Praktisches Hand- und Hilfsbuch für genannte Gewerbe, für Architekten und Bauhandwerker, sowie für Bau- und Gewerbschulen*, Leipzig 1866

deren denkbaren Bildwerke, die eine Kopplung im technischen Sinne einschließen und damit der in der Akteur-Netzwerk-Theorie üblichen Definition von Objekten als Gefügen entsprechen.<sup>7</sup> Im Zentrum der Untersuchung steht folglich die Beziehung der Bilder untereinander. Es geht also weniger um den Raum *in* den Bildern, sondern um den Raum *zwischen* den Bildern. Bilder relational zu verstehen, schließt unmittelbar an David Ganz' und Felix Thürlemanns Studie über plurale Bilder an, die der Definition der beiden Autoren zufolge in einer räumlichen Anordnung so verbunden werden, dass eine neue mehrteilige Konfiguration mit eigener Bedeutung entsteht.<sup>8</sup> Damit wird die Absicht verfolgt, über Bilder nicht nur im Sinne einer geschlossenen Einheit nachzudenken, sondern Zuspitzungen an einem festgefahrenen Bildbegriff vorzunehmen und Perspektiven auf Räume des Dazwischen und Verschränkten zu eröffnen.<sup>9</sup> Wie Ganz und Thürlemann weiter ausführen, müsse daher zunächst die traditionelle Rahmenfunktion im Sinne einer starren Grenze aufgeweicht werden.

Denn jedes Verfahren der Erzeugung pluraler Bild-Anordnungen weist der Bildgrenze einen neuen Status zu. Die Grenze um die Bilder erster Ordnung ist nicht mehr der Schnitt zwischen Bild und Nicht-Bild, sondern *Zwischenraum*, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt. Die Zäsur des Zwischenraums bringt Differenzen des Paradigmas und des Syntagmas zum Vorschein. Sie ist aber auch [...] die Einlasssstelle, durch welche der Realraum in das Bildgefüge eindringt.<sup>10</sup>

Um diesen Zwischenraum nachzuvollziehen, soll ein Objekt unter die Lupe genommen werden, das mit den Rahmen klappbarer Bilder verbunden ist, ja, buchstäblich an ihnen hängt: das Scharnier. Auch wenn es zunächst banal erscheinen mag, dass seine konstitutive Funktionsweise darin besteht, beweglich zu verbinden, erweist sie sich bei genauerer Betrachtung als komplexer, offenbart es sich doch zugleich als Akt der Unterbrechung, der die Einheit des Bildfeldes spaltet. Auf der Schwelle angesiedelt, handelt es sich bei dem Beschlag nicht um ein winzig kleines, nahezu unsichtbares Detail.<sup>11</sup> Vielmehr besitzt es eine raumbildende Wirkung, womit

das Scharnier, so die These, nicht nur eine wesentliche Funktion beim Aufbau des Bildes übernimmt, sondern auch die Beziehung der Betrachter\*innen zum Bild definiert und es ihnen ermöglicht, in das Bild einzugreifen. Dergestalt tritt es aus dem rein materiellen Hintergrund hervor und wird, wie Bernhard Siegert und Helga Lutz es beschreiben, als «Operator hybrider Realitäten» beobachtbar, der sowohl zwei in drei Dimensionen übersetzt, als auch Bild- und Realraum miteinander verschränkt.<sup>12</sup> Um die Wandlung umzusetzen, ist es erforderlich, Hand anzulegen, sich also nicht nur sehend, sondern manuell Zugang zum Bild zu verschaffen. Denn das entscheidende Merkmal dieser Gattung, so Valerie Möhle, ist das Vorhandensein mehrerer Ansichten, «die nie gleichzeitig, sondern nur im Verhüllen der jeweils anderen verfügbar sind».<sup>13</sup> Aufgrund der Austauschbarkeit der möglichen Ansichten sind die Bilder nicht fest an der Wand verankert, sondern variabel anzuordnen. Durch die Operationen des Klappens und der damit verbundenen Öffnung gerät der Rahmen ins Wanken und zwar genau dann, wenn sich die Bilder in Bewegung setzen. Besonders im Mittelalter waren letztere bewegliche Objekte, die nicht unabhängig von ihrem Trägermedium und dessen Gebrauchsweisen zu denken sind, die umhergeführt und getragen, angefasst, entfaltet und zugeklappt wurden. Als in Rituale verwickelte Gebrauchsgegenstände waren sie gerade nicht dazu bestimmt, aufgehängt und isoliert zu werden.<sup>14</sup>

Diese Form der Interaktion lässt die Grenze zwischen Innen und Außen durchlässiger werden, als es die distanzierte Betrachtung der zentralperspektivischen Konstruktion zu erzwingen scheint. Was das Scharnier entfaltet, ist ein überaus komplexes, verschachteltes Bildsystem, das der Vorstellung, dass das Bild eine einteilige Fläche sei, zuwiderläuft, wie es etwa der Begriff der Tafel suggeriert. Während Albertis Auffassung nach ein Gemälde als Fenster einen gerahmten Ausblick auf die Welt darbietet, der ein illusionistisches Kontinuum erzeugt, steckt die Raumanschauung, die sich aus dem Klappmechanismus ergibt, voller Brüche.<sup>15</sup> So steht hier nicht mehr das Bild im Sinne einer in sich geschlossenen Einheit, die von der sie umgebenden Welt abgetrennt ist, im Zentrum. Stattdessen führt die Offenheit und Kombinierbarkeit des Bildträgers zur Vervielfachung des Blickpunktes zugunsten mehrerer Betrachtungsweisen. In Anlehnung an Alberti ließe sich formulieren, dass klappbare Bilder im Gegensatz zum zentralperspektivisch konstruierten Vorstellungsraum nicht ein offenes Fenster, sondern das Modell einer Tür ins Werk setzen, die es zu bewegen, zu öffnen und zu schließen gilt.<sup>16</sup> Bilder als Türen zu sehen, bedeutet immer auch, Bilder als Dinge zu verstehen, die bei ihrer Öffnung Raum herstellen. Nicht zufällig wurden Triptychen in der Spätgotik und Renaissance, wie Lynn F. Jacobs herausstellt, als «paintings with doors» bezeichnet.<sup>17</sup> Wenn also Hans Memling die Außenseiten zweier Brügger Triptychen als Torbogen inszeniert, die sich zu einer dahinterliegenden Welt öffnen lassen, dann ist sein Vorgehen auch als Reflexion über das Format des Triptychons zu verstehen.<sup>18</sup> Dabei ist davon auszugehen, dass diese Form der Verschachtelung, Türen auf Gemälden abzubilden und Bildflügel wiederum als Türen zu bezeichnen, von einer künstlerischen Praxis zeugt, die von einem klaren Bewusstsein der real vorhandenen Klappstruktur des Altars geprägt ist.

Diese enge Verbundenheit zwischen Bild- und Türflügel wird auf die Spitze getrieben in einer in Norditalien entstandenen Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dem *Epistolae*-Stundenbuch von Hieronymus.<sup>19</sup> Schlagen wir die Eröffnungsseite auf, sehen wir eine reich verzierte Bordüre, die mit grünem und rotem Laub geformt und mit Zweigen und Engeln ausgefüllt ist (Abb. 2). Von der Bordüre



2 Hieronymus, *Epistolae*, Cod. Guelf. 6 Gud. Lat., folio 10r., 37 × 26 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

setzt sich wiederum ein roter Rahmen ab, dessen Inhalt sich in zwei Hälften teilt, wobei der untere Teil einen Textblock ausmacht, während der obere eine Miniatur mit dem heiligen Hieronymus zeigt. Besonders auffallend an der Darstellung sind die offenstehenden Türen, die den Blick auf die Landschaft rahmen und äußerst plastisch wiedergegeben sind.<sup>20</sup> Die Türflügel scheinen nicht in den Bildraum integriert, sondern vielmehr außen, an den Rändern des Rahmens platziert zu sein. Aus der

zweidimensionalen Oberfläche des Bildträgers hervortretend, eröffnen sie in Trompe-l'Œil-Manier einen Schwellenraum, der die Grenzen der Rahmung sprengt. Während der eine Raum den Blick in die Tiefe, in den Innenraum des Buches führt, wird dieser zugleich konterkariert von den Türflügeln, die aus dem Bildraum herausragen. Auch wenn die Türen weit offenstehen, verschließen sie den Durchblick zugleich, übersteigen sie doch die zweidimensionale Fläche der Buchseite und schaffen hybride Wirklichkeiten.<sup>21</sup> Dabei verweist das Trompe-l'Œil nicht nur auf den materiellen Bildträger, es illustriert darüber hinaus die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Bildgegenstand und Bildgrund, der Tür und der Buchseite: Beide können geöffnet und geschlossen werden und erhalten durch die Klappoperation eine reale Dreidimensionalität. Dementsprechend konsequent erscheint es dann, wenn Bildtüren, wie Jacobs weiter ausführt, zuweilen als Blätter Erwähnung fanden: «The most common alternative to the terminology and conceptualization of the wing-as-door, however, was the designation of the wings as «leaves», using the same term used for leaves of a book.»<sup>22</sup> Doch damit nicht genug. Nicht nur in ihren Gebrauchsweisen, sondern auch formal scheinen sie sich anzunähern. Einträge, wie «panels made in the shape of books», die Dagmar Eichberger in den Sammlungsinventaren von Margarete von Österreich gefunden hat, zeigen, dass Diptychen immer wieder buchartig gestaltet wurden.<sup>23</sup>

Ein eindrucksvolles Beispiel einer solchen Mischform ist Jan van Eycks Diptychon *Madonna mit Kind und Hl. Johannes dem Täufer* (Abb. 3). Die Besonderheit dieses im Louvre aufbewahrten Objekts wird unmittelbar durch seine äußere Erscheinung signalisiert. Was hier vorgibt ein Buch zu sein, ist in Wahrheit ein Diptychon, das in



3 Jan van Eyck Werkstatt, *Madonna mit Kind und Hl. Johannes dem Täufer* (geschlossen), um 1440, Öl auf Holz, 37 × 22 cm, Paris, Musée de Louvre



4 Jan van Eyck Werkstatt, *Madonna mit Kind und Hl. Johannes dem Täufer* (geöffnet), um 1440, Öl auf Holz, 37 × 22 cm, Paris, Musée de Louvre

Form eines Buches geschnitzt worden ist. Wenngleich seine Maße von 37 × 22 cm vermuten lassen, wir hätten es mit einem Schrifträger zu tun, offenbaren die Tafeln – klappen wir sie auf – Bildnisse der Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer. Die beiden durch Scharniere verbundenen Holzdeckel fungieren somit zugleich als Einband wie auch als Bildträger (Abb. 4). Das vorgestellte Objekt ist also ein Hybrid in mehrfacher Hinsicht: Hinsichtlich seiner Beschaffenheit haben wir es mit einem Artefakt zu tun, das nicht nur zwei vermeintlich getrennte Medien, Diptychon und Buch, verkoppelt, sondern Figur und Grund, Innen und Außen, in Verbindung setzt.

Den entscheidenden Part spielt dabei das Scharnier, das durch seine Gelenkigkeit das Vermögen besitzt, zu überbrücken und einen Übergang zu schaffen. Schauen wir es uns näher an, dann lenken wir unseren Blick, der für gewöhnlich auf das Bildzentrum gerichtet ist, an die Ränder der Darstellung, dorthin, wo der Bild- auf den Realraum trifft. Durch den Spalt zwischen den Bildern werden die Betrachter\_innen dazu aufgefordert, über das Verhältnis der durch das Drehgelenk verbundenen vorderen und rückseitigen Darstellung nachzudenken und Fragen nach dem Verhältnis zwischen Realität und Fiktion zu stellen, insbesondere danach, wo sich die Grenzen zwischen ihnen befinden. Dabei tritt der durch das Klappen zum Tragen kommende reflexive Gestus des Bildes, wie Silke Tammen herausstellt, durch einen wesentlichen Grundzug des Scharniers in Erscheinung: seine Wandelbarkeit.

Aber ist nicht gerade die Fuge der Ort, an dem die Betrachtung reflexiv werden und zwischen der Gemachtheit des dreidimensionalen kostbaren Objekts und der Schützenswürdigkeit seines Inhalts und dem gedanklichen Überschreiten einer zweifachen Grenze oszil-

lieren darf? Anders formuliert: Die Fuge der ansonsten ja transparenten Flügel, die für den Prozess des Öffnens und Schließens steht, betont für einen hinreichend sensiblen Betrachter den Weg von einer sinnlichen, sowohl visuellen als auch haptischen Objekterfahrung über eine Bilderfahrung zu einer Meditation über ein *Jenseits* von Bildern und Reliquien.<sup>24</sup> Mit anderen Worten, Bilder zum Klappen beruhen auf einem Dispositiv, in dem das dargestellte Objekt den Bildträger nicht zum Verschwinden bringt, sondern das Medium mittels des Klappens auf sich selbst verweist. Fugen, so die am Beginn stehende Beobachtung, bringen die Spaltung des Bildes zum Vorschein, zugleich ein materieller Träger und der Erscheinungsort eines Abwesenden zu sein. Denn was die Operationen des Klappens ins Bewusstsein rufen, ist, dass Bilder nicht nur Zeichenträger sind, sondern auch von allen Seiten zu betrachtende und zu wendende Objekte.

- 1 Der Begriff der Fuge stammt ursprünglich aus der Geologie, wo er Trennflächen oder Schnitte im Gestein bezeichnet, an denen die Kontinuität des Gesteinskörpers unterbrochen ist. Vgl. *Bruchhafte Verformung. Erscheinungsbild und Deutung mit Übungsaufgaben*, hg. v. Hans-Friedrich Krausse u. a., Köln 1990, S. 10; zu architektonischen Fugen siehe insbesondere Michael Stahr, Fugen, in: *Bausanierung. Erkennen und Beheben von Bauschäden*, hg. v. Ders., Wiesbaden 2015, S. 685–731, hier S. 685.
- 2 Der klassische Bilderrahmen entwickelte sich aus der Architektur heraus und fand erst mit dem gerahmten Altarwerk Einzug in die Bildwelt, wo er zunächst eine verstärkende Funktion erfüllte. Die dekorative Funktion folgte wesentlich später im 16. Jahrhundert. Siehe dazu ausführlich Werner Ehlich, *Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bilderrahmens*, Leipzig 1955.
- 3 Die einzelnen Bestandteile und Funktionen listet der Lexikoneintrag Türen, in: *Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften*, hg. v. Otto Lueger, Stuttgart/Leipzig 1910, Bd. 8, S. 641–643.
- 4 Zum Rahmen als Grenze siehe einführend Daniela Wagner u. Fridericke Conrad, Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte, in: *Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, hg. v. Dens., Berlin/Boston 2018, S. 1–6.
- 5 Georg Simmel, Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108, hier S. 101.
- 6 Ebd., S. 103.
- 7 Wie Bilder sich als Gefüge formieren, wird erläutert in Helga Lutz u. Bernhard Siegert, In der Mixed Zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten, in: *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz u. Marius Rimmele, Berlin 2016, S. 109–138, hier S. 111.
- 8 Ein Überblick über plurale Bilder findet sich in der Einleitung von David Ganz u. Felix Thürlemann, Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. Dens., Berlin 2010, S. 7–38.
- 9 Weitere Ausführungen finden sich in Linda Keck, Zwischen den Bildern. Klappbare Hybridobjekte, in: *FFK Journal* Heft 6, hg. v. Ingo Bednarek, Tim Glaser, Jasmin Kathöfer u. Franziska Wagner (im Erscheinen).
- 10 Ebd., S. 17–18.
- 11 Neben der praktischen gerät häufiger die ästhetische Funktion der Scharniere in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Untersuchung. Als Teil der Dekoration weisen vor allem Bänder eine lange Tradition als Bildschmuck und Zierde auf. Siehe hierzu grundlegend Vera Beyer u. Christian Spies, Ornamente und ornamentale Modi des Bildes, in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Dens., München 2012, S. 13–23.
- 12 Lutz/Siegert 2016 (wie Anm. 8), S. 109.
- 13 Valerie Möhle, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz u. Thomas Lentjes, Berlin 2004, S. 147–169, hier S. 147.
- 14 Vgl. Tina Bawden, In Bewegung versetzte Betrachter: Überlegungen zur raumöffnenden Dimension klappbarer Bildträger im Mittelalter, in: *Bewegen im Zwischenraum*, hg. v. Uwe Wirth, Berlin 2012, S. 297–320, hier S. 297–298.
- 15 Alberti definiert die zentralperspektivische Konstruktion folgendermaßen: «Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster (*aperta fenestra*), durch welches der Vorgang (*historia*) betrachtet wird.» Leon Battista Alberti, *De Pictura. Die Malkunst*, in: *Leon Battista Alberti. Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 194–315, hier S. 225.
- 16 Siehe dazu auch den Beitrag von Maja-Lisa Müller in diesem Band.
- 17 Lynn F. Jacobs, *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park 2012, S. 2.
- 18 Vgl. Marius Rimmele, Selbstreflexivität als historischer Ansatzpunkt. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums, in: *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. v. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel u. Achim Spelten, Berlin 2007, S. 15–32, hier S. 26–27.
- 19 Den Zusammenhang zwischen klappbarer Buch- und Bildarchitektur beleuchtet David Ganz, Gelenkstellen von Bild und Schrift. Dipytychen, Doppelseiten und Bucheinbände, in: *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz u. Marius Rimmele, S. 55–108.
- 20 Zur Rahmengestaltung in Stundenbüchern siehe Gia Toussaint, Rahmungen: Material und Illusion. Überlegungen zur spätmittelalterlichen Andachtspraxis, in: *Codex und Material*, hg. v. Patrizia Carmassi u. Gia Toussaint, Wiesbaden 2018, S. 259–285; sowie zum *Epistolae*-Stundenbuch vgl. Federica Toniolo, Veiling and Unveiling in Italian Manuscripts of the Second Half of



the Fifteenth Century, in: ebd., S. 287–308, hier S. 289–290.

**21** Diese Überlegungen zum Trompe-l'Œil als einem operationalem Hybrid entnehme ich Helga Lutz u. Bernard Siegert, *Metamorphosen der Fläche. Eine Medientheorie des Trompe-l'Œils von der flämischen Buchmalerei bis zum niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts*, in: *Die Wiederkehr der Dinge*, hg. v. Friedrich Balke, Maria Muhle u. Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 253–284.

**22** Jacobs 2012 (wie Anm. 18), S. 3.

**23** Dagmar Eichberger, *Devotional Objects in Book Format. Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and Her Family*, in: *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*, hg. v. Margaret M. Manion u. Bernard J. Muir, Exeter 1998, S. 291–323, hier S. 292.

**24** Silke Tammen, *Mehr als glänzend: Spätmittelalterliche Reliquiarianhänger*, in: *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen*, hg. v. Henriette Hofmann, Caroline Schärli u. Sophie Schweinfurth, Berlin 2018, S. 217–234, hier S. 220.