

Ulrich Rehm

Durch Imagination zur Kontemplation Das Mönchs bild der *Lambeth-Apokalypse*

Das Mönchs bild

Das Bild, um das es im Folgenden geht, zeigt einen künstlerisch tätigen Benediktiner-mönch in ganzer Figur vor einer grün und rot gestalteten Kulisse mit einer goldenen Rahmung (Abb. 1).¹ Der Mönch sitzt in Seitenansicht auf einem reich verzierten Stuhl und wendet sich, mit einem Pinsel in der Rechten und einer Farbschale in der Linken, seiner Arbeit zu: Offenbar ist er gerade dabei, eine Figurengruppe der thronenden Gottesmutter mit dem Kind farbig zu fassen. Zu Füßen der niedrigen Säule, auf der das Madonnenbild steht, liegt weiteres Malerwerkzeug.

Die Darstellung füllt große Teile eines heute ca. dreißig cm hohen Pergamentblatts, das der sogenannten *Lambeth-Apokalypse* (London, Lambeth Palace Library, Ms. 209) unmittelbar vorausgeht. Als Adressatin, vielleicht auch Auftraggeberin des Codex gilt Eleanor de Quincy (gest. 1274), Gräfin von Winchester. Als diese jedenfalls wird die Frauenfigur in dem der Apokalypse folgenden Teil der Handschrift identifiziert, die die Darstellung der Gottesmutter mit Kind begleitet (Abb. 7). Die Figur trägt nämlich die Wappenfarben des ersten Gatten Eleanors, und dementsprechend wird das Bildnis in die Zeit vor der zweiten Vermählung datiert: zwischen 1260 und 1267.²

Darstellungen des tätigen Künstlers wie die des Mönchs bildes lassen Hinweise auf die visuelle Reflexion künstlerischen Produzierens erwarten. Denn zum einen wird hier ein bestimmter Aspekt des jeweiligen Tätigkeitsfeldes hervorgehoben, und zum anderen sind die Darstellungen in der Regel unmittelbarer Bestandteil eines künstlerischen Produkts, zu dem die Künstlerfigur in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt ist. Schon die Wahl der Bildformel (hier die des den Malprozess soeben vollendenden Fassmalers) verspricht also Aufschluss über die Haltung zum künstlerischen Tun, mindestens ebenso

1 Wertvolle Anregungen erhielt ich durch Wolfgang Augustyn, Kirsten Dickhaut, Wolf-Dietrich Löhrr und Valeska von Rosen.

2 Nigel Morgan: *Early Gothic Manuscripts [III], 1250–1285 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 4.2)*. London 1988, Kat. Nr. 126, Abb. 133–141, Farb.taf. 17, Fig. 10; *Die Lambeth-Apokalypse*. Stuttgart 1990, Bd. 1 Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London, Bd. 2 Textband zur Faksimile-Ausgabe. Einführung und Bilderläuterungen von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan. Mit einem Beitrag von Michelle Brown, S. 203–204. Vgl. auch: Nigel J. Morgan: *The Lambeth Apocalypse. Manuscript 209 in Lambeth Palace Library. A critical Study*. London 1990; Anton Legner: *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*. Eine illustrierte Anthologie. Köln 2009, S. 175 und 213f.

untersucht werden. Dabei wird auch zu diskutieren sein, ob das Mönchsbild, wie in der Literatur weithin üblich, den Künstler(selbst)bildnissen im Sinne der Darstellung einer konkreten historischen Künstlerpersönlichkeit zuzurechnen ist.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei gleich zu Beginn darauf hingewiesen, dass es hier nicht darum gehen soll, eine mittelalterliche Künstlerdarstellung als visuelle kunsttheoretische Reflexion zu etablieren. Innerhalb der primär religiös bzw. theologisch geprägten diskursiven Rahmung lässt sich jedoch m. E. so etwas wie ein implizites mediales Selbstverständnis herauskristallisieren, das innerhalb eben dieser Rahmung ein gewisses Entfaltungspotential besitzt, das als solches durchaus poetischen Charakter im Sinne des im vorliegenden Band gemeinsam verhandelten Poiesisbegriffs annehmen kann.⁴

Der Maler als Autor

Das Mönchsbild befindet sich auf der verso-Seite des zweiten Blattes eines ansorsten leer gebliebenen Doppelblattes (fol. i-ii), und offenbar entspricht dies dem ursprünglichen Dispositionskonzept des Codex. So geht das Bild den anschließenden Lagen (fol. 1r-39v) mit einer reich bebilderten Handschrift der Johannes-Apokalypse⁵ und des seinerzeit geläufigen Berengaudus-Kommentars⁶ voraus. Dieser namengebende Apokalypse-Teil der Handschrift – das erweisen die erheblichen stilistischen Unterschiede – stammt aus einem anderen Atelier als das Mönchsbild und die auf die Apokalypse folgenden Lagen des Codex.⁷ Diese hinteren Lagen (fol. 40r-53v), deren Entstehung in Canterbury gelegentlich erwogen wird, umfassen einen Bildanhang mit nur wenigen Textzusätzen, in

4 Vgl. dazu auch die Publikation des Verf.: Lieber Brot als Mäusel! Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/I, ca. 1140), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 76, Heft 1 (2013), S. 1–12.

5 Zu Apokalypse-Bildern des Mittelalters vgl. Montague Rhodes James: *The Apocalypse in Art* (The Schweich Lectures in Biblical Archaeology, 1927). London 1931; Richard Kenneth Emmerson, Suzanne Lewis: *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations*, ca. 800–1500, Teil 1, in: *Traditio* 40, 1984, S. 337–379; Teil 2, in: *Traditio* 41, 1985, S. 367–409; Teil 3, in: *Traditio* 42, 1986, S. 443–472; Morgan, *Early Gothic Manuscripts* [II], S. 201–214; Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 5, 1–2 (Text- und Tafelteil). Die Apokalypse des Johannes. Gütersloh 1990–1991; Richard Kenneth Emmerson, Bernard Mc Ginn (Hgg.), *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca, London 1992. Zur eng verwandten Gulbenkian-Apokalypse (Lissabon, Gulbenkian Museum, MS L.A.139): Nigel J. Morgan, Suzanne Lewis: *The Gulbenkian Apocalypse*, Commentary for the Facsimile Edition. Barcelona 2002.

6 (Ehemals Ambrosius zugeschrieben, wohl 11. Jh.) Berengaudus: *Expositio super septem visiones Apocalypsis*. Ed. Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus...*, series Latina, Bd. 17. Turnhout 1845, Sp. 765–970.

7 Vgl. Anm. 2.

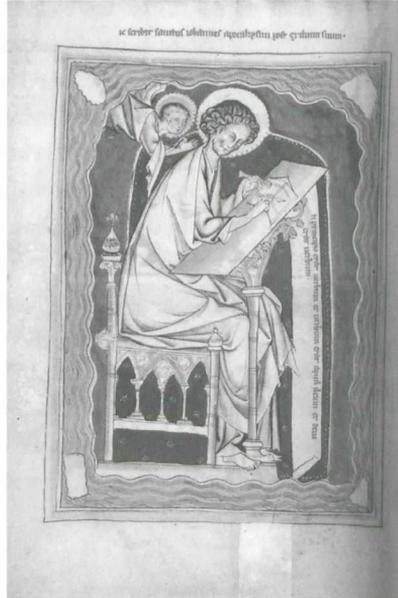
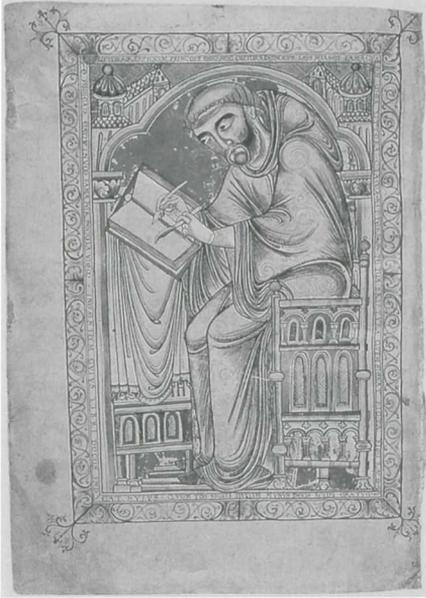
dem Themen zur religiösen Erbauung zusammengestellt sind: ganzseitige Darstellungen von Heiligen, zweiregistrige Bilderfolgen zu Heiligenlegenden sowie allegorisch-didaktische Bilder. Zumeist wird die Entstehung des Apokalypseteils wenige Jahre früher angesetzt als die des Mönchsbildes und des Anhangs. Der mutmaßlich jüngere und stärker auf individuelle Ansprüche hin konzipierte Teil der Handschrift rahmt also gewissermaßen den etwas älteren.

Beim ersten Aufschlagen des Codex erweckt die Konfrontation mit dem Mönchsbild am Beginn den Eindruck, der verantwortliche Produzent der Handschrift habe sein eigenes Bildnis als eine Art Frontispiz positioniert. Eine solche Darstellung des handwerklichen Arbeitsprozesses gehörte jedenfalls zu den geläufigen Bildformularen von Künstlerbildnissen und -selbstbildnissen. Und mit dem rund einhundert Jahre zuvor (um 1155–60) entstandenen Bildnis des Skriptoriumleiters von Canterbury, Eadwine, in der nach diesem bezeichneten Psalterhandschrift, hat sich ein (Selbst-?)Bildnis erhalten, das ebenfalls eine ganze Seite einnimmt, die allerdings am Ende der Handschrift liegt (Abb. 2).⁸ Dieses Eadwine-Bildnis könnte dem Maler des Mönchsbildes tatsächlich bekannt gewesen sein, da der Psalter über lange Zeit in Canterbury verblieb.

Erst nach näherer Inspektion der verschiedenen Bestandteile der Handschrift der *Lambeth Library* wird deutlich, dass das Mönchsbild (Abb. 1), sollte es einen am Produktionsprozess beteiligten Künstler darstellen, aufgrund des stilistischen Befunds nicht den Maler der Apokalypse zeigen kann, sondern allenfalls den des zweiten Teils der Handschrift. Darüber hinaus könnte das Bild aber auch auf denjenigen verweisen, der das Gesamtkonzept des Codex verantwortet.

Stünde ein Bild wie das Mönchsbild der *Lambeth Library* am Beginn einer liturgischen Handschrift, etwa eines Evangeliiars oder Evangelistars, so rührte die gewählte Bildformel, ihre Monumentalität und Platzierung so eng an Konventionen der Evangelistenbilder, dass die Künstlerdarstellung an eine Anmaßung grenzte. Doch auch angesichts einer Handschrift, deren Haupttext mit dem Hl. Johannes immerhin einem Apostel und Evangelisten zugeschrieben wurde, bleibt die Anspruchshöhe der Darstellung bemerkenswert. Denn in jedem Fall stellt sich das Bild sowohl in der Positionierung innerhalb der Gesamthandschrift als auch vom gewählten Darstellungstypus her in die Tradition des Autorbildnisses, auf die sich auch die Evangelistenbilder beziehen. Die Figur des Malers tritt hier also gewissermaßen an die Stelle des mutmaßlichen Evangelien- und Apokalypseautors Johannes, während das ganzseitige Autorbildnis des

8 Canterbury, Christ Church, ca. 1155–1160, Cambridge, Trinity College Library, MS. R. 17.1, fol. 283v; Koert van der Horst u. a. (Hgg.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Westrenen 1996, S. 236–237, Kat. Nr. 29. Vgl. George Zarnecki: *The Eadwine Portrait*, in: Sumner Mc K. Crosby, André Chastel u. a. (Hgg.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris 1981, S. 93–98.



- 2 Der Mönch Eadwine, Eadwine-Psalter, Cambridge, Trinity College Library
- 3 Johannes der Evangelist und Autor der Apokalypse, Lambeth-Apokalypse, England

Johannes erst im Bildanhang und hier nicht einmal an erster Stelle erscheint (Abb. 3).⁹ Durch die Platzierung des Mönchsbildes und die gewählte Darstellungsform wird die Leistung der Malerei so in Analogie zur Autorschaft eines Evangelisten gestellt.

Diese Analogie ist insofern besonders bemerkenswert als das Bild des visuell Schaffenden dem des verbal Schöpferischen kontrastiert wird. Das Autorbild des Johannes (Abb. 3) ist gerahmt von einem Gewässermotiv, das auf Patmos als den Visionsort des Apokalypseautors verweist – womöglich eine unmittelbare Reaktion auf das erste, kleinformatige Bild des Apokalypseteils der Handschrift, das Johannes im Typus des Visionärs auf der Insel zeigt, liegend, mit geschlossenen Augen und durch einen Engel eine Botschaft empfangend (fol. 1r). Das Autorbild im Anhang hingegen zeigt Johannes als einen tätigen Schreiber, allerdings mit dem verbindenden Motiv der Inspiration durch einen Engel. Das Arbeitspult ist auf einer Säule montiert – eine deutliche Analogie zur Aufstellung der Madonnengruppe im Mönchsbild auf einer Säule (Abb. 1). Dementsprechend stellt sich die Frage, ob es sich dort um einen Hinweis auf die Aufstellungspraxis handelt oder um ein besonders aufwändig gestaltetes Arbeitsgerät im Atelier des Mönches.

⁹ Die recto-Seite (fol. 40r) ist der Darstellung des Heiligen Christophorus vorbehalten.

Wie auch immer, in beiden Fällen, bei Johannes ebenso wie beim Malermönch, gewinnt die Tätigkeit bzw. das Objekt der Tätigkeit – Malen und Bild auf der einen Seite, Schreiben und Codex auf der anderen Seite – ein gewisses Maß an Monumentalität. Dabei ist auffällig, dass den schreibenden Johannes (Abb. 3), obwohl in der Überschrift als Apokalypseautor titulierte, im Bild ein vom Schreibpult herab reichendes Schriftband begleitet, das den Textbeginn des Johannesevangeliums zeigt: »in principio erat uerbum et uerbum erat apud deum et deus erat uerbum« – im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott. In Verbindung mit diesem Text gewinnt der dargestellte Schreibakt eine ganz eigene Bedeutung: Die Arbeit mit und an den Worten ist – das legt der Text des Zitates nah – ein schöpferischer Umgang mit dem Wesen Gottes selbst, das sich in diesem zu offenbaren vermag. Zieht man von hier die Analogie zum Malermönch (Abb. 1), so mag auch der Arbeit an der Gestalt Gottes und der Heiligen eine schöpferische Dimension in diesem Sinne zugemessen werden – ein Aspekt, der an späterer Stelle noch einmal aufzugreifen sein wird.

Der fehlende Künstlername

Was die meisten, wenn nicht alle mittelalterlichen Künstlerbildnisse im engeren Sinn verbindet, ist der mit ihnen verknüpfte Appell an die Nachwelt im Sinne der Jenseitsvorsorge. Dem Anspruch des Totengedächtnisses entsprechend nimmt die Namensnennung der Dargestellten einen wesentlichen Anteil des Interesses ein. Denn allein der Name ist für das Totengedächtnis konstitutiv.¹⁰ Der Name also bestimmt die jeweils dargestellte Person als konkretes Individuum. Dennoch beließen es viele Künstler nicht dabei, die eigene Person durch bloße Inschriften zu vergegenwärtigen (vgl. Abb. 2, 4, 6). Eine der wesentlichen Funktionen des Bildmediums und insbesondere der figürlichen Darstellung liegt vermutlich darin, das mit dem jeweiligen Namen ins Spiel gebrachte Anliegen zu verstärken – durch die vermeintliche Präsenz der Person, durch die Ansprache von Affekten, durch bildliche Hinweise auf Tugendhaftigkeit oder persönliche Verdienste und vieles mehr.

10 Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid, Joachim Wollasch (Hgg.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48). München 1984, S. 384–440 (hier vor allem 436–440); Reudenbach, Individuum ohne Bildnis?, S. 807–818; Bredekamp, Das Mittelalter als Epoche der Individualität, S. 191–240; Caroline Horch: Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters. Kleve 2001.



4 Matthew Paris vor der Gottesmutter, Chronik des Matthew Paris, London, British Library

Während zum Beispiel Matthew Paris in seinem zeitnah entstandenen Selbstbildnis seinen eigenen Namen mit Hilfe von Farben besonders hervorgehoben hat (Abb. 4),¹¹ fällt im Künstlerbild der *Lambeth-Apokalypse* (Abb. 1) das Fehlen jeglichen Namens auf. Und dieses Fehlen ist umso markanter, als am oberen Bildrand in der ersten Person eine Bitte an die Gottesmutter gerichtet wird: »Memento mei, amica dei« – »Gedenke meiner, Freundin Gottes«. Es handelt sich also um die Aufforderung an die Gottesmutter, sich des Sprechenden zu erinnern, was in Verbindung mit einem Bildnis in der Regel heißt, ihm im Zweifelsfall vor dem höchsten Richter persönlich als Interzessorin beizustehen. Bezogen auf das Bildnis einer konkreten historischen Person wäre damit zugleich die indirekte Aufforderung an die Nachwelt ins Spiel gebracht, sich dieser Bitte für den Dargestellten anzuschließen.

¹¹ England, vor 1257, London, British Library, Royal MS 14 C. VII, fol. 6r; Richard Vaughan: Matthew Paris. Reissued with supplementary bibliography (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought, 2nd Series, Bd. 6). Cambridge 1979; Suzanne Lewis: The art of Matthew Paris in the »Chronica Majora« (California studies in the history of art, Bd. 21). Aldershot 1987; Matthew Paris: The illustrated chronicles of Matthew Paris. Observations of 13th-century life. Ed. and with an introduction by Richard Vaughan. Sutton etc. 1993.

Das durchgehend verwendete Rot der Schrift nach blauer Initiale verstärkt noch die Dringlichkeit des Anliegens. Das sprechende Ich kann – jedenfalls auf den ersten Blick – kaum jemand anderes als der dargestellte Malermönch sein. Allerdings kann man, so lange der Name fehlt, nicht von einer ›Person‹ sprechen und somit, streng genommen, auch nicht von einem Bildnis.

Es ist nicht ganz auszuschließen, dass das Fehlen des Namens gewissermaßen der Fluch der Monumentalität der Darstellung ist: Denn der Name könnte beim nachträglichen Beschneiden der Handschrift verloren gegangen sein. Allerdings ist ein so breiter Streifen frei gebliebenen Pergaments vorhanden, dass diese Hypothese nur wenig wahrscheinlich ist. Das Bild scheint also eher von vornherein als anonyme Malerdarstellung konzipiert zu sein, was auch durch die folgenden Überlegungen argumentativ gestützt werden soll.

Erweis der rechten Haltung

Es ist allerdings kein Einzelfall, dass der Produzent einer Handschrift zwar bildlich dargestellt ist, aber nicht namentlich genannt wird. Eine im 12. Jahrhundert wiederum in England entstandene Handschrift verwandten Inhalts – sie enthält den Apokalypse-Kommentar des Beda Venerabilis – zeigt, ebenfalls dem Text vorausgehend, den auf dem Faltstuhl thronenden Apokalypseautor Johannes in einer für diesen ungewöhnlichen Bischofsgestalt innerhalb einer Rahmung (Abb. 5).¹² Diesem zu Füßen ist – ganz ähnlich dem Bildnis des Matthew Paris (Abb. 4) – ein Mönch zu sehen, der inschriftlich als der Schreiber der Handschrift gekennzeichnet ist. Wie in manchen Fällen dieser Zeit war auch hier der Schreiber vermutlich identisch mit dem Maler der Handschrift. Das dargestellte Verhalten des Schreibers entspricht der üblichen Form des Fußfalls; im vorliegenden Zusammenhang erhält es jedoch eine besondere Bedeutung. Der Schreiber verhält sich nämlich gegenüber dem Autor des Ursprungstextes, Johannes, so, wie sich Johannes selbst gegenüber der Hauptgestalt seiner großen Eingangsvision verhält und wie es die meisten Darstellungen zu diesem Abschnitt der Apokalypse (1,17) zeigen.¹³

Allem Anschein nach geht es beim Bild der Beda-Handschrift also nicht um das Gedächtnis der Person des Schreibers, sondern darum, dass der Schreiber der vorliegenden Handschrift in *figura* nicht nur bekundet, sondern körperlich vorführt, dass er den

12 England, 12. Jahrhundert, Cambridge, St. John's College, H 6, fol. 2v; Barbara Stollberg-Rillinger, Matthias Puhle, Jutta Götzmann, Gerd Althoff (Hgg.), Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800–1800. Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg, 21. Sept. 2008–4. Jan. 2009. Darmstadt 2008, S. 156–158.

13 Vgl. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5 › S. 39–41; Bildteil. Gütersloh 1991, S. 14–19, Abb. 26–48.



5 Schreiber (und Maler) vor Johannes dem Evangelisten, Apokalypse-Kommentar des Beda Venerabilis, Cambridge, St. John's College

anschließenden Text in der rechten Haltung niedergeschrieben hat, zu deren Zeugen die Adressaten bzw. Rezipienten der Handschrift werden. Primäres Anliegen ist also der Erweis der angemessenen Gesinnung bei der Gestaltung des Produktes, so dass die betreffende Handschrift gewissermaßen ein besonderes Qualitätssiegel erhält. Eine analoge Absicht könnte mit dem Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* verknüpft sein. Dafür sprechen auch manche der folgenden Überlegungen.

Mediale Differenz

Außergewöhnlich ist, dass der Maler im Kontext eines Codex nicht bei der Produktion einer Handschrift gezeigt wird, sondern offenbar bei der Farbfassung einer Skulptur. Auch wenn der Beruf von Buchmalern und Fassmalern gelegentlich durchaus von



6 Der Mönch Rufillus, Heiligen-Legendarium von Weissenau, Genf, Bibliotheca Bodmeriana

denselben Personen ausgeübt worden sein mag, bleibt die hier betonte Abweichung im künstlerischen Medium markant.

Innerhalb der Konventionen des Künstlerselbstbildnisses war es ein verbreiteter Darstellungsmodus, den Künstler als Produzenten des unmittelbar vor Augen stehenden Kunstprodukts zu bezeugen. Ein Beispiel dafür ist das Bildnis des Bruders Rufillus in einem Heiligen-Legendarium aus der Weissenau von ca. 1200 (Abb. 6).¹⁴ Hier wird das Schlangenenwesen farbig gestaltet, das genuiner Bestandteil der Textinitiale ist, die uns als Betrachtern zugleich als bereits vollendeter Bestandteil des künstlerisch gestalteten Codex vor Augen steht. Die Figur des Bruders Rufillus ist also in das von jenem selbst geschaffene Ausstattungsmotiv integriert, sodass die Tätigkeit des Darstellens und das Objekt des Darstellens zusammenfallen. Damit wird der benannte Bruder Rufillus als Schöpfer seines eigenen Bildnisses – sprich, in einer Selbstbildnisformel – präsentiert.

Anders das Mönchsbild der Lambeth-Apokalypse (Abb. 1): Dadurch, dass der Maler in einer – zumindest auf den ersten Blick – in sich geschlossenen Bildhandlung und zudem in einer ganz anderen Gattung seines Metiers dargestellt ist als jener, in der

14 Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. 127, fol. 244; Solange Michon: *Le grand Passionnaire de Weissenau et son scriptorium autours de 1200*. Genf 1990. Der Buchmaler präsentiert sich innerhalb einer R-Initiale am Beginn des Textabschnitts zur Hl. Jungfrau und Märtyrerin Martina. Solange keine engere Verknüpfung des Malers mit der Heiligen nachweisbar ist, muss man davon ausgehen, dass er die Initiale R in erster Linie als Hinweis auf den Anfangsbuchstaben seines eigenen Namens wählte.

das Bildnis selbst produziert ist, verweist das Bild gerade nicht von vornherein darauf, dass der Maler zugleich sein eigenes, hier zu sehendes Bild geschaffen habe. Im Gegensatz zum Rufillus-Bildnis ist das Mönchsbildnis der *Lambeth-Handschrift* also nicht ohne weiteres als Selbstbildnis markiert. Zudem soll offenbar durch die bewusste Differenz der künstlerischen Gattung in besonderer Weise das Gestalten mit Farbe zum Thema gemacht werden. Dabei arbeitet der Maler gerade am rechten Unterarm der Gottesmutter, dessen Unterarm er rote Farbe verleiht – vermutlich zur Gestaltung eines Ärmels und offensichtlich als letzter Schritt zur Vollendung des Produktionsprozesses.

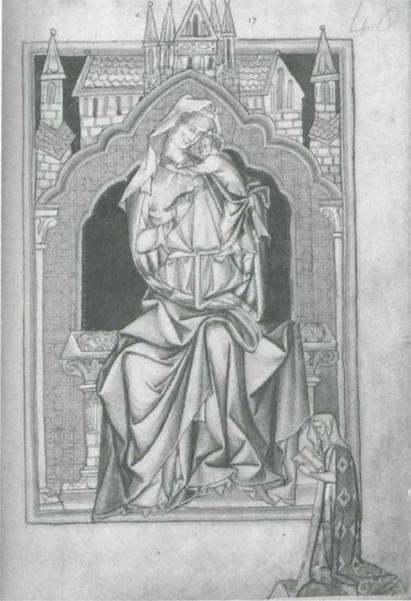
Der Pygmalioneffekt

Die Figur der Gottesmutter scheint von dieser künstlerischen Bearbeitung nicht ungerührt zu bleiben. Man hat den Eindruck, sie wende sich, mit der Rechten eine Frucht präsentierend, mit einer starken Bewegung des Oberkörpers dem Maler zu – anscheinend als Konsequenz der Vitalisierung, die der Maler mit der Farbgestaltung bewirkt. Das Vorbeugen der Skulptur ist zudem durch ihre Platzierung vor der grün gerahmten roten Hintergrundfläche so sehr hervorgehoben, dass es kompositorisch außerordentlich kalkuliert erscheint. Eine typische »Madonna mit Kind« dieser Zeit im Medium der Skulptur betont grundsätzlich die strenge Würde der *sedes sapientiae*, des Sitzes der Weisheit, den Maria symbolisiert. Und allzu heftige Bewegungsmotive sind dieser Aussageabsicht fremd. Auch die ganzseitige Darstellung der Madonna mit dem Kind im Anhang der *Lambeth-Apokalypse* selbst zeigt die thronende Gottesmutter zwar in einer durchaus emotional geprägten Erscheinung, jedoch in gemäßigter Körperhaltung (fol. 48r; Abb. 7).

Man kann angesichts des Mönchsbildes der *Lambeth Library* also durchaus von einem Pygmalioneffekt sprechen.¹⁵ Der antike Mythos des Bildhauers Pygmalion, dessen Liebe zu der von ihm geschaffenen weiblichen Elfenbeinfigur diese zum Leben erweckte, war im 13. Jahrhundert überaus präsent und wurde – gerade in der Buchmalerei – vielfach auch visualisiert. Von besonderem Interesse in unserem Zusammenhang ist, dass im französischen Rosenroman, im Teil des Jean de Meung (ca. 1240–ca. 1305), der eine der ausführlichsten mittelalterlichen Adaptionen des Pygmalion-Mythos bietet, auch von der Fassmalerei die Rede ist;¹⁶ und tatsächlich wurde in Miniaturen zum Rosenroman,

15 Damit ist hier nicht der sozialpsychologische Terminus gemeint, sondern der Aspekt der (vermeintlichen) Vitalisierung eines Artefakts im Sinne des Pygmalion-Mythos; vgl. Victor I. Stoichita: *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genf 2008.

16 Vgl. ebd.; vgl. auch Michael Grandmontagne: *Farbe bekennen: Von Figuren und Fassmalern. Bedeutungsaspekte mittelalterlicher Skulpturenpolychromie*, in: Robert Suckale (Hg.), *Schöne Madonnen*



7 Eleanor de Quincy vor der Gottesmutter, Lambeth-Apokalypse, London, Lambeth Palace Library

wenn auch, so weit ich sehe, nachweisbar erst ab dem 14. Jahrhundert, Pygmalion selbst gelegentlich im Akt des Fassmalens dargestellt. Ähnlich wie in diesen Fällen, so ist es auch im Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* nicht die primäre oder zumindest nicht die alleinige Leistung der Skulptur, die dargestellte Lebensähnlichkeit in echte Vitalität umschlagen zu lassen; es ist vor allem die Leistung der Farbgestaltung.¹⁷

Aus christlicher Sicht musste die Wandlung einer Skulptur zum Leben unter Beistand der Venus durchaus moralische Bedenken wecken und die zeitgenössischen Vorurteile gegenüber der Verehrung heidnischer Idole wachrufen. Und in der Handschrift der *Lambeth-Apokalypse* selbst ist das Thema der Götzenverehrung durchaus präsent: Innerhalb der Johannesvita des Bildanhangs ist die Episode dargestellt, in der

am Rhein. Leipzig 2009, S. 139–159; Marian Blecke: Versions of Pygmalion in the illuminated *Roman de la Rose*: (Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 195), in: *Art History* 33, 2010, S. 28–53.

17 Der These der Verlebendigung des Madonnenbildes widersprechen könnte allenfalls, das hat zuletzt Grandmontagne, Farbe bekennen ins Spiel gebracht, die These, bei der Madonnenfigur handele es sich um eine Elfenbeinskulptur, deren Umriss der natürlichen Krümmung des Elfenbeinzahns folge, wofür es tatsächlich konkrete Beispiele gibt. Allerdings erscheint selbst dafür die Krümmung übertrieben. Und letztlich verstärkte ein Verweis auf das Material Elfenbein den Verlebendigungsaspekt noch zusätzlich durch die Assoziation an den antiken Bildhauermythos des Pygmalion, dessen geliebte Skulptur nach Ovid ebenfalls aus Elfenbein geschaffen war.

Johannes der Evangelist, der auf einer Predigtreise zur Verehrung eines Dianastandbildes gedrängt wird, das Kultbild ebenso wie den Tempel selbst zum Einstürzen bringt (fol. 43v).¹⁸ Demgegenüber bietet das Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* eine positive Gegenposition: Die Verlebendigung der Madonnenfigur durch die Arbeit des Mönches ist letztlich als heilbringende Wirkung der Gottesmutter selbst vermittelt ihres Abbildes aufgefasst. Und gerade dadurch, dass sie in gleicher Weise präsentiert ist, wie man sich dies im Mittelalter für die heidnischen Idole vorstellte, nämlich erhöht auf einer Säule, ist sie von vornherein als positives Gegenstück zur antiken Bildverehrung inszeniert.

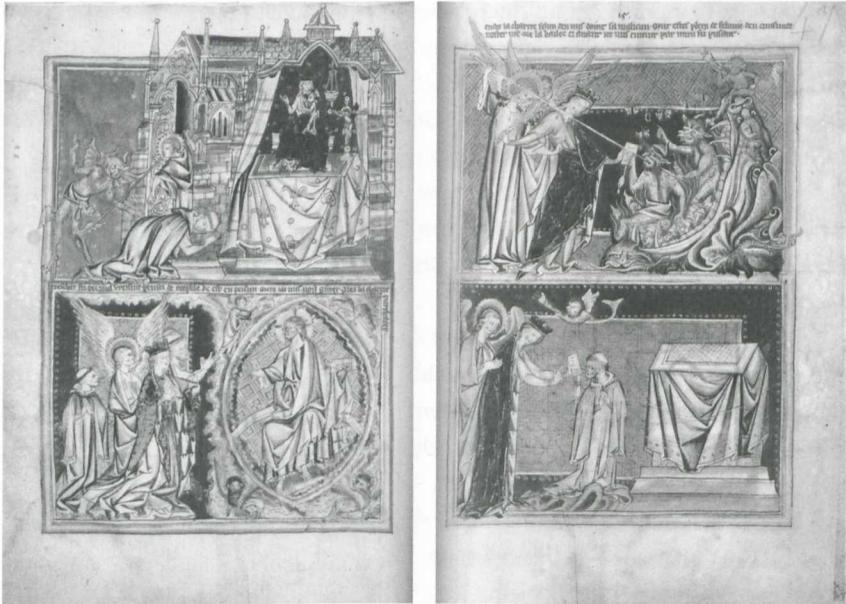
Durch den Vitalisierungseffekt betont das Bild den konkreten Anteil der Künstler bzw. ihrer Profession an der Wirkungsmacht der göttlichen und heiligen Personen vermittelt ihrer Abbilder. Und es ist in diesem Zusammenhang vermutlich kein Zufall, dass diese Handschrift auch eine ausführliche Bilderfolge zur *Theophilus-Legende* enthält (fol. 46r-47r).¹⁹

Innerhalb dieser Bilderfolge ist es eine auf dem Altar stehende, in diesem Fall überwiegend Gold-gefasste Madonnenfigur, vor der Theophilus die Gottesmutter um Hilfe gegen den Teufel bittet, dem er seine Seele verschrieben hatte (fol. 46v; Abb. 8). Maria steigt daraufhin begleitet vom Erzengel Michael persönlich in die Hölle hinab, um den Teufelspakt des Protagonisten zunichte zu machen (fol. 47r, Abb. 9).

Es fällt auf, dass die bildliche Präsentation dieser Legende in der Handschrift der *Lambeth Palace Library* die Differenzierung zwischen der dargestellten Gottesmutter und der Heiligen selbst unterläuft: Im letzten Bild des *Theophilus-Zyklus*, in dem Maria den Teufelsvertrag an Theophilus zurückgibt, kniet dieser nämlich vor einem leeren Altar (Abb. 9). So hat es den Anschein, als habe sich das Bild selbst vorübergehend zur Gottesmutter gewandelt oder als seien beide miteinander identisch.

18 Michael Camille: *The Gothic Idol. Ideology an Image-Making in Medieval Art* (Cambridge New Art History and Criticism). Cambridge, Massachussetts 1989.

19 Carl Neuhaus (Hg.): *Adgar's Marienlegenden*. Nach der Londoner Handschrift Egerton 612 (Altfranzösische Bibliothek, Bd. 9). Heilbronn 1886, S. 79–115; Karl Pleuzat: *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*. Berlin 1926; Alfred C. Fryer: *Theophilus the Penitent as represented in Art*, in: *Archaeological Journal* 92, 1935, S. 287–333; Leopold Kretzenbacher: *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande* (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. 23). Klagenfurt 1968; Albert Gier: *Der Sünder als Beispiel*. Zu Gestalt und Funktion hagiograpischer Gebrauchstexte anhand der Theophiluslegende (Bonner Romanistische Arbeiten. Bd. 1). Frankfurt/Main 1977; Michael W. Cothren: *The Iconography of Theophilus Windows in the first Half of the Thirteenth Century*, in: *Speculum* 59, 1984, S. 308–341; Jeffrey Burton Russell: *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Ithaca u. a. 1984, S. 80f.; Paolo Chiesa: *Theophilus-Legende*, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. Stuttgart 1997, Sp. 667–668.



- 8 Theophilus bittet die Gottesmutter um Hilfe, Lambeth-Apokalypse, Lambeth Palace Library
9 Die Gottesmutter gibt Theophilus den Vertrag zurück, Lambeth-Apokalypse, London, Lambeth Palace Library

Triumph des Schönen

Die *Theophilus-Legende* gilt als einer der wahrscheinlichen Ausgangspunkte für weitere, seit dem 13. Jahrhundert des Öfteren auch bildlich dargestellte Teufelspaktlegenden, die nunmehr Künstler als Protagonisten haben.²⁰ Wenngleich eine solche Legende weder in Text-, noch in Bildform in der *Lambeth-Handschrift* enthalten ist, könnte schon die Tatsache, dass die Vitalisierung der Skulptur im Mönchsbild gewissermaßen mit dem letzten Pinselstrich erfolgt, eine Anspielung darauf sein, dass der Akt der Vollendung

20 Joseph Klapper (Hg.): *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext* (Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten, Bd. 12). Breslau 1912, S. 66, Nr. 52, S. 89, Nr. 77; Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich*. Frankfurt/Main 1980 (Erstausgabe Wien 1934), S. 84; Hans-Georg Richert (Hg.): *Marienlegenden aus dem Alten Passional* (Altdeutsche Textbibliothek, 64). Tübingen 1965 [2. Buch], S. 84–86; Bruno Gloger, Walter Zöllner: *Teufelsglaube und Hexenwahn*. Wien u. a. 1984, S. 37–68; Legner, *Der Artifex*, Anhang. – Eine Liste mit Varianten der Legende bei: Frederic C. Tubach: *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales* (FF Communications, Bd. 204). Helsinki 1969, S. 277, Nr. 3573. – Vgl. auch: Hans-Georg Richert: *Passional*, in: *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 7, Sp. 332–340; Beatrice Kälin: *Maria, Mutter der Barmherzkeit. Die Sünder und die Frommen in den Marienlegenden des Alten Passional*. Bern 1994.

hier zugleich als Sieg der Malerei über alle möglichen Anfeindungen des Teufels zu verstehen sei: als Triumph des Schönen durch die Vollendung des künstlerischen Prozesses angesichts eines würdigen Sujets.

Dem Grundmotiv der Legenden vom Künstler und vom Teufel zufolge jedenfalls geht es letzterem darum, den Maler daran zu hindern, die Darstellung Mariens in ihrer Schönheit zu vollenden, indem er ihn von der Leiter oder dem Gerüst zu stürzen versucht. Der Teufel empfindet die seinem Abbild vom Maler verliehene Hässlichkeit als Makel und die dem Madonnenbild verliehene Schönheit als Bedrohung. Die Legenden, die über Franco Sacchetti noch bis in Giorgio Vasaris *Vite* wirksam sind, lassen dem Maler göttliche Hilfe zuteil werden, was wie ein Lohn für die angemessene Darstellung erscheint. Anders als in den Bildern zur *Theophilus-Legende* der *Lambeth Palace-Handschrift* greift jedoch in den entsprechenden Künstlerlegenden die Madonna selten in Gestalt ihres Bildes unmittelbar ein. Die Fortsetzung der Arbeit des Malers erscheint vielmehr als wundersamer Eingriff Gottes.

Wie die Darstellungen zur Legende vom Maler und vom Teufel²¹ lässt sich auch das Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* als künstlerische Antwort auf eine Aussage begreifen, die Bonaventura (Giovanni di Fidanza, 1221–1274) etwa zeitgleich zur Entstehung der *Lambeth Palace-Handschrift* zur Theorie des Schönen am Beispiel künstlerischer Produktion formulierte.²² In dessen Traktat *De reductione artium ad theologiam* heißt es: »Der Künstler produziert das äußere Werk, indem er es, so gut wie möglich, dem inneren Vorbild angleicht. Und könnte er ein Werk hervorbringen, das ihn selbst liebte und erkannte, so würde er es tun. Und wenn dann jenes Werk seinen Produzenten erkennen könnte, so geschähe dies mittels der Ähnlichkeit, nach der es vom Künstler geschaffen wurde.«²³

Bonaventura zieht offenbar eine Verbindung zwischen Gott und Künstler sowie Mensch und Kunstprodukt. Diese kommt durch Nachahmung zustande, allerdings

21 Als besonders ausführliche Darstellung sei auf diejenige des Cod. T. I. 1 (nach 1265) in der Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial verwiesen: Peter K. Klein: Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und León (1252–1284). Die Illustration der *Cantigas*, in: Karl Clausberg u. a. (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. Gießen 1981, S. 169–212, hier S. 176f.

22 Zur Theorie des Schönen im Mittelalter: Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (DuMont-Taschenbücher, 117). Köln 1982 (Erstauflage Köln 1963); Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München etc. 1991; Andrea Reichenberger: Was wissen wir über die mittelalterlichen Vorstellungen von Kunst und Schönheit? Ein Beitrag zur aktuellen Diskussion über das »Ästhetikverständnis« im Mittelalter, in: *Concilium medii aevi* 4, 2001, S. 49–79.

23 »Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus, qua potest melius; et si talem effectum posset producere, qui ipsum amaret et cognosceret, utique faceret; et si effectus ille cognosceret suum opificem, hoc est mediante similitudine, secundum quam ab artifice processit.« Bonaventura: *De reductione artium ad theologiam*, 12. Eingeleitet und übersetzt von Julian Kaup. München 1961, S. 254.

nicht durch Nachahmung des in der Natur Sichtbaren, sondern durch Nachahmung einer inneren Kenntnis des Göttlichen. Was Bonaventura grammatisch im Konjunktiv Imperfekt und somit als unreal formuliert, ist in den Bildern der Maler-und-Teufel-Legende und dem Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* gewissermaßen in den Indikativ Präsens übertragen: Die hypothetische Möglichkeit, ein Kunstwerk könne seinen Produzenten lieben und erkennen, so wie der Mensch als Geschöpf Gottes diesen lieben und erkennen kann, wird im Medium des Bildes zur fiktiven Wirklichkeit. In der Bildrealität geschieht dies dadurch, dass die jeweiligen Maler mit der Fertigstellung ihres Marienbildes offenbar mehr als eine Ähnlichkeit erreichen, nämlich eine – zumindest augenblicklich wirksam werdende – Identität. Im Medium des Bildes wird eine solche Gleichsetzung dadurch nahegelegt, dass die Darstellung der Heiligen mit den gleichen künstlerischen Mitteln erfolgt wie die Darstellung eines Abbildes der Heiligen. Auf diese Weise gewinnt der Künstler im Bild scheinbar die unmittelbare Zuneigung Mariens. Vor diesem Hintergrund kann die künstlerische Produktion im Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* als eine in hohem Maße fromme, die Gottesmutter ehrende Handlung verstanden werden, denn die gelungene Gestaltung der der Heiligen selbst zugesprochenen Schönheit vergegenwärtigt einen Wesensaspekt Mariens.

Das Erlangen des Kunstschönen ist im 13. Jahrhundert in der Theorie des Schönen eng mit dem Begriff der Ehrerbietung verbunden. Wieder bietet hier Bonaventura die signifikantesten Formulierungen: Nach seiner Auffassung liegt in der Absicht der Künstler, Schönes zu schaffen, nicht allein die Hoffnung begründet, selbst Lob zu ernten, sondern auch darin Gott Lob zu erweisen.²⁴ Schönheit in der Kunst ist demnach letztlich grundsätzlich bereits ein Lob Gottes. Dabei geht es nicht um bloße Korrespondenzen zwischen der Vorstellung des Göttlichen und der Gestalt des Kunstobjekts, vielmehr wird der Kunst ein erheblicher Erkenntnisgewinn zugesprochen: »Betrachten wir also die Erleuchtung der mechanischen Kunst im Hinblick auf das Hervorgebrachte des Produktionsprozesses, so werden wir dort das gezeugte und fleischgewordene Wort betrachten, das heißt, das Göttliche und das Menschliche und den Inbegriff des gesamten Glaubens.«²⁵ Das mit dem Produktionsprozess praktizierte Gotteslob kann demnach

24 »Omnis enim artifex, qui aliquod opus facit, aut facit, ut per illud laudetur, aut per illud sibi aliquid operetur vel lucretur, aut ut in illo delectetur, secundum tria, quae sunt in appetibilibus, scilicet bonum honestum, conferens et delectabile. – Propter haec tria fecit Deus animam rationalem, ut ipsa eum laudaret, ut ipsa illi serviret, ut ipsa in eo delectaretur et quiesceret; et hoc est per caritatem, in qua qui manet in Deo manet, et Deus in eo (1 Joan 4, 16), ita quod est ibi quaedam mirabilis unio et ex unione mirabilis delectatio ...«. Ebd., 13–14, S. 256, 258.

25 »Considerantes igitur illuminationem artis mechanicae, quantum ad operis egressum, intuebimur ibi Verbum generatum et incarnatum, id est Divinitatem et humanitatem et totius fidei integritatem.« Ebd., 12, S. 256.

auch weiter fort wirken. Es erlaubt den Rezipienten des im jeweiligen Produkt Dargestellten die Erfahrung und Erkenntnis Gottes selbst.

Der Aspekt des Gotteslobs führt angesichts der Mönchsgestalt des Malers der *Lambeth Palace-Handschrift* zu einer weiteren Überlegung. Gerade zur Entstehungszeit des Codex war die Praxis der Buchillumination in England, so weit die Quellen hiervon Kenntnis geben, zu einem großen Teil in die Hand von Laien übergegangen. Sollte das Mönchsbild der Handschrift also von vornherein als anonymes konzipiert sein, so könnte die Präsentation des Malers in der Gestalt des Mönches durchaus metaphorische Qualität haben. Die Mönchsgestalt mag darauf hindeuten, dass die Produzenten der Bildausstattung der Handschrift diese mit den Tugenden eines Mönches realisiert haben und dass es um eine Lebensform bzw. -haltung geht, die dem Mönchischen eng verhaftet ist: die *vita contemplativa*. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

Visuelle Grenzüberschreitungen

Die Arbeit mit dem Pinsel ist im Mönchsbild der *Lambeth-Apokalypse* mehr als der bloße Ausweis der Autorschaft des dargestellten Künstlers (Abb. 1). Mit den in der Ausführung gerade erst zum Abschluss kommenden parallelen roten Strichlagen auf dem Unterarm der Gottesmutter konvergiert die räumliche Illusion der Darstellung mit der Malfläche; und dies umso mehr als mit der Vollendung das Rot des Ärmels weitgehend mit dem Rot der Hintergrundfläche zusammenfiel.

Nimmt man unter diesem Eindruck das Bild noch einmal genauer in den Blick, zeigt sich, dass die Räumlichkeitsillusion alles andere als stringent ist. Die Stufen unterhalb des Malerstuhls überschneiden die goldene Rahmung, so dass der Eindruck erweckt wird, der Maler befinde sich vor der gerahmten Bildfläche. Seine Positionierung zum gestalteten Hintergrund lässt ihn jedoch zugleich als Teil des darauf Dargestellten erscheinen, zumal die in seiner Linken gehaltene Farbschale von der Madonnenfigur überschritten wird, sich also räumlich hinter der Figur zu befinden scheint. Wie in die Vertikale nach oben geklappt wirkt die Rechteckfläche unterhalb der Säule, auf der das Malerwerkzeug zu sehen ist. Damit kann der Eindruck erweckt werden, es handle sich um das Postament der Säule, auf dessen Vorderseite das Werkzeug dargestellt ist. All das ist offenbar kaum zufällig so arrangiert, sondern ein sehr bewusstes Spiel mit den Aspekten der Flächigkeit und Tiefenillusion.

Wir sehen also gleichzeitig einen Maler vor der Fläche eines umrahmten Gemäldes, auf dem er das Motiv einer Madonna vollendet, und einen Fassmaler innerhalb eines Raumes, in dem er sich an einer Skulptur betätigt. Und zugleich entziehen sich diese beiden Eindrücke durch den jeweils anderen. Die vermeintlich nur skizzierte,

unvollendet gelassene unterste Stufe unter dem Malerstuhl stellt darüber hinaus die Brücke zum konkreten Malgrund des Pergaments her.

Imago agens

Dass sich das konkrete Arbeiten des Mönchs gerade noch nicht zu der perfekten Illusion des Ärmels einer Gewandung fügt, eröffnet einen weiteren Deutungsspielraum, zumal es die einzige Stelle am Madonnenbild ist, an der die Farbe Rot in Erscheinung tritt. Gerade in Verbindung mit dem starken Signalcharakter, den das Rot im Verhältnis zu den anderen hier eingesetzten Farben besitzt, wirkt die Handlung wie das Markieren eines Körperteils durch diese Farbe. Dass hier zudem genau derjenige Körperteil farbig markiert wird, dem maßgeblich die vermeintliche Handlung der Madonna gegenüber dem Mönch zukommt, lässt vollends den Verdacht aufkommen, dass hier im Bild wesentliche Momente der *imago agens* zusammen kommen.

Imagines agentes, handelnde Bilder, waren in der antiken *Rhetorica ad Herennium* als wirksame Mittel des Memorierens definiert worden, als sinnfällige menschliche Figuren innerhalb eines zu imaginierenden Raumes.²⁶ Während die – gewissermaßen architektonische – Struktur des Gedächtnisraums den Gedankengang vorstrukturieren sollte, sollten einzelne Figuren in diesen Raum integriert werden und so beschaffen sein, dass sie an ein einzelnes Konzept erinnern, das sich in die Gesamtargumentation fügt.

Diese Art des Memorierens gehörte zu den maßgeblichen kulturellen Techniken des Mittelalters. Allerdings wurde der *memoria*-Begriff aus der *Rhetorica ad Herennium* aus dem Bereich der rhetorischen Arbeitstechnik in den der Ethik überführt, sodass ihm eine ganz neue Bedeutung zukam.²⁷ Dies kam dadurch zustande, dass die Autorschaft der *Rhetorica ad Herennium* Cicero zugesprochen und der Text in enger Verbindung zu dessen *De inventione* rezipiert wurde. *De inventione* galt als Erste Rhetorik des Tullius, die

26 *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch/Deutsch. Hg. und übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt 1994. Mit einem kunstwissenschaftlichen Begriff der *imago agens* argumentiert: Hartmut Böhme: Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München 2004, S. 19-43.

27 Francis A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin 1990 (*The Art of Memory*, London 1966); Friedrich Ohly: *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria*. München 1984; Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of memory in Medieval Culture* (*Cambridge Studies in Medieval Literature*, 70). 2. Aufl. Cambridge 2008; Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber (Hgg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (*Frühe Neuzeit*, Bd. 15). Tübingen 1993; Thomas Lentz: *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses*, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hgg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, S. 1-35.

Rhetorica ad Herennium als die Zweite Rhetorik des Tullius. Da nun in *De inventione* die Kardinaltugenden ausführlich definiert und spezifiziert werden, verlagerten spätestens Albertus Magnus (1200–1280) und Thomas von Aquin (ca. 1225–1274) auch das *memoria*-Konzept der *Rhetorica ad Herennium* in den Bereich des Ethischen, indem sie es der *prudentia* zuordneten. *Memoria* wandelte sich somit von einem gedächtnis-technischen zu einem Begriff moralischen Handelns.

Liest man die im Mittelalter viel zitierte Passage aus der *Rhetorica ad Herennium* zu den *imagines agentes* als Anleitung zur Bildproduktion, so ergeben sich durchaus Parallelen zu dem vermeintlich handelnden Madonnenbild der *Lambeth-Apokalypse*: »Wir sollten also solche Bilder errichten, die man möglichst lange im Gedächtnis behalten kann. Dies wird geschehen, [...] wenn wir nicht stumme und unbestimmte Bilder hinstellen, sondern solche, die agieren; wenn wir ihnen außerordentliche Schönheit oder einzigartige Hässlichkeit beilegen; wenn wir manche von ihnen besonders ausschmücken, etwa mit Kronen oder purpurner Kleidung [...]; oder wenn wir sie durch etwas entstellen, etwa indem wir eine blutbefleckte oder mit Lehm beschmierte oder mit roter Farbe beschriebene Gestalt einführen, damit diese um so mehr hervorgehoben wird [...]«.²⁸

Die Madonna des Mönchsbildes ist – so weit entspricht sie der geläufigen Ikonographie – als schöne Frau mit Krone und gelbem Mantel, der wohl als goldener erscheinen soll, präsentiert; aber sie ist auch, und dies verbindet sie in besonderer Weise mit der zitierten Vorstellung von der *imago agens*, als Handelnde erfahrbar, und sie wird im dargestellten Augenblick mit roter Farbe markiert.

Die zuvor geschilderte Tatsache, dass der Mönch weder der Sphäre vor dem gerahmt erscheinenden Bild, noch der Sphäre innerhalb dieses Bildes ganz angehört, lässt vermuten, dass es letztlich um eine dritte Möglichkeit geht: Der Mönch erschafft das Bild in seinem Inneren, oder besser gesagt, die Mönchsfigur spielt die Rolle der Imaginationskraft, die dem Gedächtnis ein bestimmtes Bild einprägt. Dem entspricht sein Blick, der nicht etwa, wie bei einem künstlerischen Produktionsprozess zu erwarten, auf das Madonnenbild gerichtet, sondern sehr deutlich in die Höhe gewendet ist. Die gerahmte Fläche steht dementsprechend für die künstliche Vorstrukturierung des Gedächtnisses, die Säule markiert den Ort, an dem die *imago* zu errichten ist, und die Madonna mit

28 »Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haberi. Id accidit, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non mutas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicum turpitudinem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut veste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si quam rem deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducimus, quo magis insignita sit forma; aut si ridiculas res aliquas imaginibus adtribuemus; nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse valeamus. Nam quas res veras facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus.« (lib. III, XXII, 37, S. 176). Vgl. dazu Yates, *Gedächtnis und Erinnern*, S. 18 und 66f.

dem Kind stellt diese *imago agens* dar. Das Malergerät, insbesondere der Pinsel und die handelnde Hand des Mönchs stehen für die imaginative Handlung.

Dass zur Darstellung der *imago agens* die Gattung der Skulptur gewählt wurde, hängt vermutlich mit der dreidimensionalen Vorstellung des Gedächtnisraumes (*thesaurus* etc.) zusammen und womöglich auch mit dem geläufigen Vokabular, wie *Ad Herennium* es bereithält: Mit *constituere* und *ponere* lässt sich eher das Errichten einer Skulptur als das Herstellen oder Anbringen eines Gemäldes assoziieren.

Die Inschrift »Memento mei, amica dei« erhält in diesem Zusammenhang erst ihre eigentliche Bedeutung: Es ist die Aufforderung des Gedächtnisträgers an die Gottesmutter, es ihm selbst gleichzutun: So wie der Mönch die Madonna mit dem Kind als Tätigkeit seiner *memoria* imaginativ gestaltet, aufruft und bewahrt, so soll sich die Madonna auch seiner erinnern. Der Text der Inschrift ist also der Auftakt zu einem Dialog, den der Gedächtnisträger in Gang setzt, und auf den er auf der Grundlage seiner Tätigkeit eine Antwort oder – in der Logik des Bildes – eine Zuneigung erfährt.

Konzentration auf das Leitmotiv

Mit dieser imaginativen Konzentration auf die Madonna, die als solche schon durch den in die Höhe gerichteten Blick zum Ausdruck kommt, führt das Mönchsbild zum einen in das Leitthema ein, das die Handschrift mit den der Apokalypse folgenden Bildern deutlich auszeichnet, zum anderen gibt es eine Anleitung dazu, wie man sich diesem Thema nähern soll. Die mariologische Ausrichtung wird schon mit der benannten Madonnendarstellung mit Stifterinfigur deutlich, die unmittelbar auf das Autorbildnis des Johannes folgt (fol. 48r; Abb. 7). Und die Bilderfolgen zur Vita des Mercurius (fol. 45v) sowie des Theophilus (fol. 46r-47r) lassen sich unter dem gemeinsamen Thema der Marienwunder zusammenfassen.

Die zwei Register der *Mercurius-Legende* zeigen oben die Vision von dessen Grabstätte in einer Marienkirche. Die Gottesmutter selbst erweckt den Ritter Mercurius für den Kampf gegen den Kaiser Julianus vom Tod, und Engel statten ihn mit Pferd, Rüstung, Kreuzschild und Lanze mit Kreuzwimpel aus. Unten ist die siegreiche Schlacht des bewaffneten Ritters zu sehen. Maria selbst geleitet ihn beim Todesstoß gegen Julianus. Hier greift sie also – jedenfalls im Bild – unmittelbar in die Historie ein.

Die Annäherung an das Thema der Gottesmutter lässt sich auf die Produzenten und die Adressaten der Handschrift in gleichem Maße, wenn auch auf unterschiedliche Weise, beziehen. Die imaginative Leistung der *memoria* spielt beim künstlerischen Schaffensprozess eine ähnliche Rolle wie bei der andächtigen Rezeption. Der Künstler muss, um noch einmal auf das schon zitierte Bonaventura-Zitat zurückzukommen, das »äußere Werk« dem »inneren« so gut als möglich angleichen. Das heißt, es wird dem

Aspekt des inneren Entwurfs ein durchaus hoher Stellenwert für den künstlerischen Prozess eingeräumt. Die Rezipienten dürfen, das signalisiert das Mönchsbild, darauf vertrauen, dass der oder die Maler der Handschrift deren malerische Ausstattung in der entsprechenden rechten Grundhaltung ausgeführt haben. Sie können demgemäß, angeleitet vom Mönchsbild, den Prozess der Imagination in Gang setzen, und sie können die – in der Diktion Bonaventuras – äußeren Bilder als Anregung ihrer Imagination wirken lassen.

Wie dies funktionieren kann, zeigt das Bild der Madonna mit der Stifterin (Abb. 7). Die im Verhältnis kleine Gestalt der Stifterin hält das fertige Produkt, den Codex, aufgeschlagen in den Händen, und unmittelbar hinter ihr entfaltet sich das großformatige Madonnenbild. Der Blick der Stifterin ist nicht auf dieses Bild und wohl auch nicht direkt auf die aufgeschlagenen Seiten gerichtet. Vielmehr ist das Madonnenbild offenbar das Produkt der Lektüre und der daraus resultierenden Imaginationsleistung.

Im Vergleich zu dem Mönchsbild bestätigt sich, wie kalkuliert die Bilder der Handschrift in ihrer Flächenkomposition angelegt sind: Die Stifterin ragt mit dem Oberkörper unmittelbar vor dem linken unteren Rand in den Umriss des Bildes hinein. Die Konturlinie ihres Schleiers berührt nur sacht die des Marienmantels. Allein der Codex mit den darauf liegenden Fingern der Stifterin ragt ein Stück weit über den Umriss des roten Gewandes der Madonna. Der Mantel der Gottesmutter überschreitet die Rahmung unten links nur gerade bis zu deren äußerer Linie. Allein die Architekturmotive oberhalb der Arkatur ragen nach oben hin über den Bildrahmen hinaus. Der Blick Mariens allerdings ist über die Realitätsebenen hinweg deutlich auf die Stifterin hin ausgerichtet.

Während die Madonna des Mönchsbildes also auf die Tätigkeit der rechten Hand des Malers mit dem Hinüberbeugen ihrer eigenen Rechten antwortet, antwortet die Madonna der Stifterin mit dem Blick auf einen Blick, der wohl mehr als innere Schau zu verstehen ist, die aus dem Sehvorgang der Lektüre folgt.

Das umgekehrte Größenverhältnis zwischen Mönch und Madonnenbild sowie Stifterin und Madonnenbild ist sicher kaum Zufall. Das Mönchsbild demonstriert die imaginative Tätigkeit des Gedächtnisses als solche, das Bild mit der Stifterin zeigt eine konkrete historische Person mit dem Ergebnis ihrer Gedächtnisleistung. Nimmt man in diesem Zusammenhang die künstlerische Tätigkeit des Mönchs noch einmal als solche ernst, so kann das Größenverhältnis auch darauf hindeuten, dass die Herstellung eines Kunstwerks notwendig eine Reduktion des – nun schon mehrfach zitierten – »inneren Bildes« auf das Abbildhafte hin ist. Der umgekehrte Weg der Stifterin von der bildlichen Darstellung zur (inneren) Imagination ist die Rückführung der im Abbild erfahrbaren Wesenszüge der Heiligen auf deren Wesen selbst.

Kontemplation durch Imagination

Die imaginative Leistung des Mönches im einleitenden Bild der *Lambeth-Handschrift* (Abb. 1) entspricht – wie oben bereits angedeutet – in hohem Maße dem, was man seinerzeit mit dem mönchischen Leben verband: der *vita contemplativa*. Auch wenn es bei der *contemplatio* letztlich darum ging, Unsichtbares zu betrachten, so betonten mittelalterliche Theologen, dass die wesentliche Voraussetzung dazu darin bestehe, die Formen der sichtbaren Dinge imaginieren zu können. Besonders eindringlich wurde dies von Richard von Saint-Victor (ca. 1110–1173) in seinen Büchern *de gratia contemplationis* (*Benjamin major*) formuliert: Niemals könne die menschliche *ratio* sich zur Kontemplation des Unsichtbaren erheben, wenn nicht die Imagination der sichtbaren Dinge ihr die Formen zeige.²⁹ *Per visibilia ad invisibilia* – dies lässt sich geradezu als Leitkonzept über die Theologie Richards von Saint-Victor schreiben.³⁰

Contemplatio (Schau, Anschauung) unterscheidet sich, laut Richard, erheblich von zwei weiteren Möglichkeiten, ein und dieselbe Materie zu fassen: Während sie durch *cogitatio* (Denkkraft) betrachtet und durch *meditatio* (den Prozess des Nachdenkens) durchsucht werde, werde sie durch *contemplatio* bewundert.³¹ Während *cogitatio* dahinkrieche und *meditatio* daherschreite und bestenfalls laufe, umfliege *contemplatio* alles ganz mühelos, und sie schwebe, wenn sie wolle, in jede Höhe.³²

Die Schnittstelle zwischen Kontemplation und künstlerischer Tätigkeit besteht darin, dass beide die Fähigkeit zur Imagination voraussetzen, vermutlich aber auch in ihrer Wirkung – zumindest dann, wenn das künstlerische Produkt als Kunstschönes betrachtet wird. Denn in diesem Fall sind das von Richard angesprochene Wohlgefallen bzw. das Staunen und die Bewunderung (*admiratio*) sicher die erwarteten und die angemessenen Reaktionen.

29 »Numquam enim ratio ad invisibilium contemplationem assurgeret, nisi ei imaginatio rerum visibilium formas repraesentando exhiberet, ...«, *De gratia contemplationis libri quinque* (Benjamin major), Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus ...*, series Latina, Bd. 196, Ndr. Turnhout 1968, Sp. 63–202; hier lib. II, XVII, Sp. 96B; vgl. M.-A. Aris: *Contemplatio*. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin Maior des Richard von St. Victor. Frankfurt/Main 1997.

30 Dale M. Coulter: *Per visibilia ad invisibilia*. Theological Method in Richard of St. Victor (d. 1173) (*Bibliotheca Victorina*, Bd. XVIII). Turnhout 2006.

31 »Sciendum itaque quod unam eandemque materiam aliter per cogitationem intuemur, aliter per meditationem rimamur, atque aliter per contemplationem miramur«, *De gratia contemplationis libri quinque*, lib. I, III, Sp. 66.

32 »Cogitatio serpit, meditatio encedit et ut multum currit. Contemplatio autem omnia circumvolat, et cum voluerit se in summis librat. Cogitatio est sine labore et fructu. In meditatione est labor cum fructu. Contemplatio permanent sine labore cum fructu. In cogitatione evagatio, in meditatione investigation, in contemplatione admiratio«, *De gratia contemplationis libri quinque*, lib. I, III, Sp. 66D–67A.

Das Aufrufen von Aspekten des Handwerklich-Künstlerischen, wie es im Mönchsbild geschieht, ist keine gemalte Kunsttheorie. Vielmehr entfaltet es sich im Rahmen eines theologischen Diskurses, und darin geht es nicht primär um eine Aussage über künstlerische Kreativität; vielmehr wird diese gleichnishaft-metaphorisch auf Fragen der Erkenntnis des Göttlichen bzw. Heiligen angewandt. Innerhalb dieser Rahmung manifestiert sich allerdings eine ausgesprochen positive Sicht auf die künstlerische Produktion und ein Bewusstsein für deren mediale Bedingungen. Auffällig ist dabei die in den Bildern selbst präsente, zielgerichtete Auseinandersetzung mit den spezifischen Darstellungsmöglichkeiten der Malerei: der Möglichkeit, im zweidimensionalen Medium die Illusion von Räumlichkeit zu erzeugen, sowie der Möglichkeit, die dargestellten Figuren mehr oder weniger lebendig erscheinen zu lassen bzw. unterschiedliche Realitätsebenen zu unterscheiden. So lässt sich in manchen Fällen die Darstellung einer lebendigen Gestalt, des Abbildes einer solchen und die Darstellung der Vision einer Gestalt unterscheiden, zum Teil wird aber auch mit dem Verschleifen dieser Ebenen operiert. Das bewusste Spielen mit der Spannbreite dieser Möglichkeiten ist das wesentliche Mittel des Mönchsbildes, Deutungsebenen jenseits der reinen Gegenstandsbezeichnung zu eröffnen und den Deutungshorizont vom Sichtbaren auf das Transzendente zu lenken. Somit erscheint das Mönchsbild als perfekte visuelle Einführung in eine Handschrift, die auf dem Weg der Bildrezeption zu einem aktiven imaginativen Handeln im Sinne der Kontemplation anreizen will.

Literaturverzeichnis:

- Alexander, Jonathan James Graham: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven, London 1992.
- Aris, M.-A.: *Contemplatio*. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin Maior des Richard von St. Victor. Frankfurt/Main 1997.
- Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter (DuMont-Taschenbücher, 117)*. Köln 1982 (Erfstauflage Köln 1963).
- Berengaudus: *Expositio super septem visiones Apocalypsis*. Ed. Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus ...*, series Latina, Bd. 17. Turnhout 1845, Sp. 765–970.
- Berns, Jörg Jochen, Wolfgang Neuber (Hgg.): *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750 (Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993.
- Bleeke, Marian: *Versions of Pygmalion in the illuminated 'Roman de la Rose'* (Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 195), in: *Art History* 33, 2010, S. 28–53.
- Böhme, Hartmut: *Imagologie von Himmel und Hölle*. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hgg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München 2004, S. 19–43.
- Bonaventura: *De reductione artium ad theologiam*. Eingeleitet und übersetzt von Julian Kaup. München 1961.
- Bredenkamp, Horst: *Das Mittelalter als Epoche der Individualität*, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, *Berichte und Abhandlungen*. Bd. 8. Berlin 2000, S. 191–240.
- Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*. München 2006.

- Camille, Michael: *The Gothic Idol. Ideology an Image-Making in Medieval Art* (Cambridge New Art History and Criticism). Cambridge, Massachusetts 1989.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of memory in Medieval Culture* (Cambridge Studies in Medieval Literature, 70). 2. Aufl. Cambridge 2008.
- Chiesa, Paolo: Theophilus-Legende, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. Stuttgart 1997, Sp. 667–668.
- Claussen, Peter Cornelius: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Bibliotheca Herziana, Rom 1989). Weinheim 1992, S. 19–54.
- Cothren, Michael W.: *The Iconography of Theophilus Windows in the first Half of the Thirteenth Century*, in: *Speculum* 59, 1984, S. 308–341.
- Coulter, Dale M.: *Per visibilia ad invisibilia. Theological Method in Richard of St. Victor* (d. 1173) (*Bibliotheca Victorina*, Bd. XVIII). Turnhout 2006.
- Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München u.a. 1991.
- Emmerson, Richard Kenneth, Bernard Mc Ginn (Hgg.), *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca, London 1992.
- Emmerson, Richard Kenneth, Suzanne Lewis: *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations, ca. 800–1500*. Teil 1, in: *Traditio* 40, 1984, S. 337–379; Teil 2, in: *Traditio* 41, 1985, S. 367–409; Teil 3, in: *Traditio* 42, 1986, S. 443–472.
- Fryer, Alfred C.: *Theophilus the Penitent as represented in Art*, in: *Archaeological Journal* 92, 1935, S. 287–333.
- Gier, Albert: *Der Sünder als Beispiel. Zu Gestalt und Funktion hagiograpischer Gebrauchstexte anhand der Theophiluslegende* (Bonner Romanistische Arbeiten. Bd. 1). Frankfurt/Main 1977.
- Gloger, Bruno, Walter Zöllner: *Teufelsglaube und Hexenwahn*. Wien u. a. 1984.
- Grandmontagne, Michael: *Farbe bekennen: Von Figuren und Fassmalern. Bedeutungsaspekte mittelalterlicher Skulpturenpolychromie*, in: Robert Suckale (Hg.), *Schöne Madonnen am Rhein*. Leipzig 2009, S. 139–159.
- Horch, Caroline: *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*. Kleve 2001.
- van der Horst, Koert, u. a. (Hgg.): *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Westrenen 1996. James, Montague Rhodes: *The Apocalypse in Art* (*The Schweich Lectures in Biblical Archaeology, 1927*). London 1931.
- Kälin, Beatrice: *Maria, Mutter der Barmherzkeit. Die Sünder und die Frommen in den Marienlegenden des Alten Passionalis*. Bern 1994.
- Klapper, Joseph (Hg.): *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext* (Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten, Bd. 12). Breslau 1912.
- Klein, Peter K.: *Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und León (1252–1284)*. Die Illustration der »Cantigas«, in: Karl Clausberg u. a. (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*. Gießen 1981, S. 169–212.
- Kretzenbacher, Leopold: *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande* (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. 23). Klagenfurt 1968.
- Kris, Ernst, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich*. Frankfurt/Main 1980 (Erstausgabe Wien 1934).
- Legner, Anton: *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*. Köln 2009.
- Legner, Anton: *Illustres manus*, in: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Ausst.-Kat. Museum Schnütgen, Köln, 7. März–9. Juni 1985. Köln 1985, Bd. 1, S. 187–230.
- Lentes, Thomas: *Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses*, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hgg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, S. 1–35.
- Lewis, Suzanne: *The art of Matthew Paris in the »Chronica Majora«* (*California studies in the history of art*, Bd. 21). Aldershot 1987.

- Marschke, Stephanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance (Diss. Phil. Bonn 1997). Weimar 1998.
- Michon, Solange: *Le grand Passionnaire de Weißenau et son scriptorium autours de 1200*. Genf 1990.
- Morgan, Nigel J.: *Early Gothic Manuscripts [III], 1250–1285 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 4.2)*. London 1988.
- Morgan, Nigel J.: *The Lambeth Apocalypse. Manuscript 209 in Lambeth Palace Library. A critical Study*. London 1990.
- Morgan, Nigel J., Suzanne Lewis: *The Gulbenkian Apocalypse, Commentary for the Facsimile Edition*. Barcelona 2002.
- Neuhaus, Carl (Hg.): *Adgar's Marienlegenden. Nach der Londoner Handschrift Egerton 612 (Altfranzösische Bibliothek, Bd. 9)*. Heilbronn 1886.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialbild*, in: Karl Schmid, Joachim Wollasch (Hgg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48)*. München 1984, S. 384–440.
- Ohly, Friedrich: *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria*. München 1984.
- Paris, Matthew: *The illustrated chronicles of Matthew Paris. Observations of 13th-century life*. Ed. and with an introduction by Richard Vaughan. Sutton etc. 1993.
- Pleuzat, Karl: *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*. Berlin 1926.
- Rehm, Ulrich: *Lieber Brot als Mäuse! Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1, ca. 1140)*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 76, Heft 1 (2013), S. 1–12.
- Reichenberger, Andrea: *Was wissen wir über die mittelalterlichen Vorstellungen von Kunst und Schönheit? Ein Beitrag zur aktuellen Diskussion über das »Ästhetikverständnis« im Mittelalter*, in: *Concilium medii aevi* 4, 2001, S. 49–79.
- Reudenbach, Bruno: *Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter*, in: Jan A. Aertsen, Andreas Speer (Hgg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität Köln, 24)*. Berlin, New York 1996, S. 807–818.
- Rhetorica ad Herennium. Lateinisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt 1994.
- Richert, Hans-Georg (Hg.): *Marienlegenden aus dem Alten Passional (Altdeutsche Textbibliothek, 64)*. Tübingen 1965.
- Richert, Hans-Georg: *Passional*, in: *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 7, Sp. 332–340.
- Russell, Jeffrey Burton: *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Ithaca u. a. 1984.
- Saint-Victor, Richard von: *De gratia contemplationis libri quinque (Benjamin major)*, Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus ... , series Latina*, Bd. 196, Ndr. Turnhout 1968.
- Schweikhart, Gunter: *Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert*, in: Joachim Pöschke (Hg.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*. Münster 1993, S. 11–39, wiederabgedruckt in: Gunter Schweikhart: *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 191–213.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 5, 1–2 (Text- und Tafelteil). *Die Apokalypse des Johannes*. Gütersloh 1990–1991.
- Stoichita, Victor I.: *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genf 2008.
- Stollberg-Rillinger, Barbara, Matthias Puhle, Jutta Götzmann, Gerd Althoff (Hgg.): *Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800–1800*. Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg, 21. Sept. 2008–4. Jan. 2009. Darmstadt 2008.
- Tubach, Frederic C.: *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales (FF Communications, Bd. 204)*. Helsinki 1969.
- Vaughan, Richard: *Matthew Paris. Reissued with supplementary bibliography (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought, 2nd Series, Bd. 6)*. Cambridge 1979.

- Yates, Francis A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Berlin 1990 (The Art of Memory, London 1966).
- Zarnecki, George: The Eadwine Portrait, in: Sumner Mc K. Crosby, André Chastel u. a. (Hgg.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris 1981, S. 93–98.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Mönch, Lambeth-Apokalypse, England, 1260/67, London, Lambeth Palace Library, Ms. 209, fol. 11v; aus: Die Lambeth-Apokalypse. Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London. Einführung und Bilderläuterung von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan mit einem Beitrag von Michelle Brown. Stuttgart 1990.
- Abb. 2: Der Mönch Eadwine, Eadwine-Psalter, Canterbury, Christ Church, ca. 1155–1160, Cambridge, Trinity College Library, Ms. R. 17.1, fol. 283v; aus: Bruno Reudenbach: Die Kunst des Mittelalters. Bd. I. München 2008, S. 36, Abb. 9.
- Abb. 3: Johannes der Evangelist und Autor der Apokalypse, Lambeth-Apokalypse, England, 1260/67, fol. 47v; aus: Die Lambeth-Apokalypse. Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London. Einführung und Bilderläuterung von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan mit einem Beitrag von Michelle Brown. Stuttgart 1990.
- Abb. 4: Matthew Paris vor der Gottesmutter, Chronik des Matthew Paris, vor 1257, London, British Library, Royal MS 14 C. VII, fol. 6r; aus: Anton Legner: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Köln 2009, S. 211, Abb. 270.
- Abb. 5: Schreiber (und Maler) vor Johannes dem Evangelisten, Apokalypse-Kommentar des Beda Venerabilis, England, 12. Jahrhundert, Cambridge, St. John's College, H 6, fol. 2v; aus: Barbara Stollberg-Rilinger, Matthias Puhle (Hgg.), Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800–1800. Darmstadt 2008, S. 158, Abb. II.3.
- Abb. 6: Der Mönch Rufillus, Heiligen-Legendarium von Weissenau, ca. 1200, Genf, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. 127, fol. 244; aus: Jonathan J.G. Alexander: Medieval Illuminators and Their Methods of Work. New Haven/London 1992, S. 17, Abb. 2.
- Abb. 7: Eleanor de Quincy vor der Gottesmutter, Lambeth-Apokalypse, England, 1260/67, London, Lambeth Palace Library, Ms. 209, fol. 48r; aus: Die Lambeth-Apokalypse. Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London. Einführung und Bilderläuterung von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan mit einem Beitrag von Michelle Brown. Stuttgart 1990.
- Abb. 8: Theophilus bittet die Gottesmutter um Hilfe, Lambeth-Apokalypse, England, 1260/67, London, Lambeth Palace Library, Ms. 209, fol. 46v; aus: Die Lambeth-Apokalypse. Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London. Einführung und Bilderläuterung von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan mit einem Beitrag von Michelle Brown. Stuttgart 1990.
- Abb. 9: Die Gottesmutter gibt Theophilus den Vertrag zurück, Lambeth-Apokalypse, England, 1260/67, London, Lambeth Palace Library, Ms. 209, fol. 47r; aus: Die Lambeth-Apokalypse. Faksimile-Ausgabe von MS 209 der Lambeth Palace Library London. Einführung und Bilderläuterung von Ruth Mettler. Kunsthistorischer Kommentar von Nigel Morgan mit einem Beitrag von Michelle Brown. Stuttgart 1990.