

# Das „Antiphonar von St. Peter“ und seine Bedeutung für die Buchmalerei des 12. Jahrhunderts

Neue Überlegungen zu einem alten Thema

Werner Telesko

Das sogenannte Antiphonar von St. Peter (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700) gilt als das Hauptwerk der Salzburger Buchmalerei im 12. Jahrhundert. Man müßte eigentlich annehmen, die bis in die Gegenwart reichende umfangreiche Forschungsgeschichte<sup>1</sup> macht eine Darstellung der Bedeutung dieser Handschrift für die Buchmalerei der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts obsolet. Die stilistischen Innovationen, die vom Antiphonar auf die Klosterskriptorien im Gebiet des heutigen Österreich ausstrahlten, verdienen jedoch eine neue Betrachtung und Bewertung. Die Handschrift, die wahrscheinlich kurz vor der – für die Stadt Salzburg schicksalhaften – Zäsur des Jahres 1167 entstanden ist<sup>2</sup>, muß deshalb als der Dreh- und Angelpunkt der Entwicklung der österreichischen Buchmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte betrachtet werden. Die fundamentale und ausgesprochen vielschichtige Bedeutung der buchkünstlerischen Ausstattung des Codex für die Klosterskriptorien im heutigen Österreich zeigt diese überregionale Wirkung zusätzlich an. Um die verschiedengestaltigen Fragestellungen, die mit dieser Handschrift zusammenhängen, besser in den Griff zu bekommen, sollen im folgenden zwei grundlegende Problemkreise skizziert werden:

1. Das Antiphonar in der Entwicklung der Salzburger Buchkunst
2. Die „Vorbildqualität“ des Antiphonars für die österreichischen Klosterskriptorien

## 1. Das Antiphonar in der Entwicklung der Salzburger Buchkunst

Als Gesangbuch des lateinischen Ritus umfaßt das Antiphonar verschiedene Einzelteile, von denen im folgenden die wichtigsten Bestandteile genannt werden sollen: die Lesungen zur Non des Karsamstags (pag. 3–22), das Capitulare, das Kollektar, das „Commune Sanctorum“ (pag. 23–148), zwölf Kalenderseiten (pag. 150–163), ein neumiertes Graduale (pag. 167–427), ein neumiertes Kyriale (pag. 428–437), zwei Tropen zum „Sanctus Benedictus“, die Sequenz des Festes Pauli Bekehrung (pag. 437–438), das Sequentiar ohne Neumen (pag. 439–467), ein neumiertes Responsorium oder „Officium Chori“ (pag. 468–839) und Lektionen des Totenoffiziums (pag. 839–843).

Das Antiphonar, das seit Beginn der Forschung durchwegs als Hauptwerk des Skriptoriums der Abtei von St. Peter eingestuft wurde<sup>3</sup>, vertritt in der Ausstattung künstlerische Prinzipien, die bereits um die Jahrhundertmitte in Handschriften der Abtei etabliert waren, wie die ganzseitigen Darstellungen in Deckfarben, die Farbigkeit und den Goldgrund. Als ein Novum müssen hingegen die 50 meist halbseitigen Federzeichnungen in roter Tinte auf blauem und grünem Grund im Responsorium<sup>4</sup> angesehen werden. Diese illustrieren Geschehnisse aus dem Leben Jesu, Mariae, der Apostel Johannes, Petrus, Paulus und Andreas sowie aus den Viten der Heiligen Stephanus, Johannes der Täufer, Laurentius, Martin, Benedikt von Nursia und Rupert. Otto Demus<sup>5</sup> differenzierte in der Gestaltung der Zeichnungen zwischen zwei Meistern, von denen der eine für das Graduale („Graduale-Meister“), der andere für das „Officium Chori“ („Officium-Chori-Meister“) verantwortlich gewesen sei. Die Deckfarbenminiaturen, den Kalender und die figürlichen sowie ornamentalen Zierseiten schrieb Demus<sup>6</sup> dem führenden Meister zu, der auch die Koordinationsaufgabe eines „Produktionsleiters“ des ganzen Werks gehabt hätte.

Das Antiphonar vereinigt somit zwei unterschiedliche Ausstattungsmodi, die durch zwei verschiedene Techniken – Deckfarben und Zeichnungen – charakterisiert werden können. Wesentlich ist der Typus des deutlich durch einen Rahmen vom Bildgrund abgegrenzten figuralen „Vollbildes“, das – im Gegensatz zur Streifenillustration – eine stärkere Konzentration auf die Einzelszenen mit sich bringt. Otto Demus sprach in anderem Zusammenhang von einer „isolation of the single scenes from the flow of the continuous narrative“<sup>7</sup> und machte auf die entsprechende Vorbildwirkung des figuralen Vollbildes in der byzantinischen Tradition aufmerksam<sup>8</sup>. Im Salzburger Bereich ist in dieser Hinsicht besonders auf die Wiederaufnahme des Hochformats als Bildform beim Perikopenbuch von St. Erentrud (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903) zu verweisen. Die fundamentalen Anregungen hierzu lieferte die byzantinische Buchmalerei, in der am Ende des 11. Jahrhunderts das Vollbild in Lektionaren auftritt<sup>9</sup>.

Ebenso verschiedengestaltig wie die Ausstattungsform ist auch die Ikonographie der Szenen im Antiphonar. Hier stehen Rückgriffe auf Traditionen der Salzburger Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts (Perikopenbuch von St. Erentrud) neben Miniaturen mit byzantinischen Einflüssen (Weihnacht [pag. 182]) und westlichen Traditionen (Kreuzigung Christi mit „Ecclesia“ und „Synagoge“ [pag. 300]). Einige Szenen sind auch innerhalb der Salzburger Entwicklung in ikonographischer Hinsicht neu, etwa die Geburt und die Namensgebung Johannes' des Täufers, die Wurzel Jesse und die Darstellung Christi als König aller Heiligen.

Auch die paläographische Untersuchungen der Handschrift, die von Franz Unterkircher<sup>10</sup> und neuerdings von Peter Wind geleistet wurden, bestätigten die komplizierte Anlage der Handschrift. Wind<sup>11</sup> konnte dabei drei unterschiedliche „Skriptoriumsbereiche“ feststellen. Davon ist der erste Abschnitt, der mit dem liturgischen Kalender einsetzt, durch einen klaren, feierlichen Schriftstil geprägt, während der zweite, zeitgleiche – um 1160 entstandene – Teil durch eine schwächere, beweglichere Schrift charakterisiert werden kann. Der dritte Abschnitt, der das Vorsatzblatt, die Prophetien des Karsamstags, das Kollektar sowie die Nachträge zum ersten und zweiten Abschnitt umfaßt, scheint der jüngste

Teil der Handschrift zu sein, der nach Wind<sup>12</sup> kaum vor 1165 entstanden sein kann. Ein zweiter Anhaltspunkt für eine Datierung der Handschrift ist das Widmungsbild (pag. 166), das mit großer Wahrscheinlichkeit<sup>13</sup> Abt Heinrich I. (reg. 1147–1167), einen Zeitgenossen von Erzbischof Eberhard I. (reg. 1147–1164), als Dedikator darstellt.

Byzantinische Anregungen prägen sowohl die Ikonographie als auch den Stil der Miniaturen des Antiphonars. Der Verschiedengestaltigkeit der Anregungen und der Komplexität der historischen Situation in der Entstehung des Codex ist aber nicht allein mit dem bloßen Aufspüren von byzantinischen Bildformeln beizukommen. Zu oft wirken zugleich verschiedene jüngere und ältere Schichten der byzantinischen Wand- und Buchmalerei sowie der Mosaikkunst anregend. Otto Demus hat auf dieses wichtige Phänomen bereits 1959 in der Festschrift für Karl Maria Swoboda aufmerksam gemacht<sup>14</sup>, wenn er davon sprach, daß verschiedene Zeitstile der byzantinischen Malerei in Salzburg um 1130 gleichsam griffbereit vorlagen und dann rezipiert wurden. Das markanteste Beispiel, das die abendländische Kunstgeschichte für das daraus resultierende Nebeneinander verschiedener Stilmodi bereithält, ist die Handschrift des in Cluny entstandenen Parma-Ildefonsus (Parma, Biblioteca Palatina, Cod. lat. 1650), die in zwei der 35 Miniaturen italo-byzantinische Stilelemente zeigt, während die anderen Miniaturen in der spätottonischen Tradition stehen<sup>15</sup>. In Salzburg kann im frühen 11. Jahrhundert das Münchener Perikopenbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713) für dieses Nebeneinander von byzantinischen und westlichen Stilmodi namhaft gemacht werden.

Das Problem des „Gleichzeitigen des Ungleichzeitigen“ in stilistischer Hinsicht kompliziert sich dort, wo Stil und Ikonographie offensichtlich aus unterschiedlichen Quellen gespeist werden. Im Antiphonar scheint hierfür mit der Miniatur mit der „Herabkunft des Heiligen Geistes“ (Apg 2, 1–13) als Deckfarbenvollbild (pag. 348) zum Pfingstfest<sup>16</sup> (Abb. 1) ein exemplarischer Fall vorzuliegen, der besonders kennzeichnend für die komplexe Gesamtanlage der Handschrift ist. Auf die Apostel, die unter den gekreuzten Bogen sitzen, senkt sich fächerartig ein Strahlenbündel, das von der nimbierten Taube des Heiligen Geistes seinen Ausgang nimmt. Petrus ist – entsprechend der westlichen Bildtradition – durch seine Position in der Mitte im Kollegium der Apostel hervorgehoben. Die Pfingstminiatur des Antiphonars ist somit nicht dem Schema der byzantinischen Pfingstikonographie verpflichtet, wo in der zumeist bogenförmigen Anordnung der Jünger immer beide Apostelfürsten hervorgehoben sind.

Als beispielhaft für die ostkirchliche Ikonographie können vor allem die zwischen 880 und 886 illuminierten Homilien des Gregor von Nazianz (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 510, fol. 301<sup>r</sup>)<sup>17</sup>, das im 10. Jahrhundert entstandene Lektionarfragment in St. Petersburg (Öffentliche Bibliothek, Cod. gr. 21, fol. 14<sup>v</sup>)<sup>18</sup>, ein Elfenbeinrelief des 11. Jahrhunderts in Berlin, ehemaliges Kaiser-Friedrich-Museum (Inv.-Nr. 579)<sup>19</sup> und die entsprechende Miniatur in dem zwischen 1131 und 1144 angefertigten Psalter der Königin Melisande (London, British Museum, Ms. Egerton 1139, fol. 9<sup>v</sup>)<sup>20</sup> gelten. Als ein wesentlicher Archetypus für die Pfingstdarstellungen der mittelbyzantinischen Periode muß die Mosaikdekoration von San Marco in Venedig angesehen werden<sup>21</sup>. Der entspre-



Abb. 1 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, pag. 348, Pfingsten (Foto: ÖNB, Bildarchiv).



Abb. 2 New York, The Pierpont Morgan Library, M. 780, fol. 51r, Pfingsten  
(Foto: The Pierpont Morgan Library New York).

chende Prozeß der Umwandlung in das Zweidimensionale – „transforming a dome composition to a two-dimensional picture plane“ (Kurt Weitzmann)<sup>22</sup> – kann daher in der Buchmalerei gut abgelesen werden.

Diese Betonung der Anwesenheit beider Apostelfürsten beim Pfingstereignis kennzeichnet auch die entsprechende Miniatur des Perikopenbuches des Custos Pertholt (New York, The Pierpont Morgan Library, M. 780, fol. 51r)<sup>23</sup> (Abb. 2) sowie jene im Perikopenbuch von St. Erentrud (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903, fol. 63r)<sup>24</sup>. Das Perikopenbuch des Custos Pertholt vertritt zudem in den meisten seiner ikonographischen Schemata (Flucht nach Ägypten, Taufe Christi, Abendmahl, Kreuzabnahme und Marientod) die Orientierung an der – wohl über Norditalien vermittelten – byzantinischen Ikonographie<sup>25</sup>.



Abb. 3 New York, The Pierpont Morgan Library, M. 781, fol. 214v, Pfingsten (Foto: The Pierpont Morgan Library New York).

Der prägende Typus dieser Pfingstikonographie führt im Sinn einer Vorbildwirkung auch dazu, daß – neben der auf den antiken Philosophentypus zurückgehenden Darstellung des im Kreis seiner Jünger lehrenden Christus – auch andere Ereignisse der Apostelgeschichte, wie die unmittelbar vor dem Pfingstereignis berichtete Berufung des Apostels Matthias (Apg 1, 21–26), in der kreisförmigen Anordnung der Apostel des Pfingstgeschehens umgesetzt werden, zum Beispiel bereits im 586 entstandenen syrischen Rabbula-Evangeliar (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, fol. 1<sup>r</sup>)<sup>26</sup>. In ähnlicher Weise wird dieser Typus einer ringförmigen Anordnung später in der Vivian-Bibel (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 1, fol. 423<sup>r</sup>)<sup>27</sup> im Dedikationsbild verwendet.

Die besondere Betonung Petri – wie im Antiphonar von St. Peter – tritt aber in der Pfingstikonographie des 12. Jahrhunderts selten auf, vereinzelt im sog. Stammheimer Missale (Privatbesitz), fol. 117<sup>v</sup>, einer Hildesheimer Handschrift, die zwischen 1160 und 1180 entstanden ist<sup>28</sup>, im Perikopenbuch aus Altomünster (Tegernsee [?], erstes Drittel des 12. Jahrhunderts, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2939, fol. 93<sup>r</sup>)<sup>29</sup> oder bereits am Beginn des 13. Jahrhunderts in einer italienischen Handschrift aus Verona (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 39, fol. 85<sup>v</sup>)<sup>30</sup>.

Die Pfingstikonographie der Salzburger Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts ist in sich außerordentlich uneinheitlich. Die konsequente Bindung an einen bestimmten ikonographischen Typus – westlicher oder östlicher Prägung – über einen längeren Zeitraum hinweg ist nicht nachzuweisen. Das zeigt auch die entsprechende Miniatur des um 1020 – wahrscheinlich in Salzburg – entstandenen Münchner Perikopenbuches (Clm. 15713, fol. 37<sup>v</sup>)<sup>31</sup>, wo die Apostelreihe – letztlich in der Tradition der byzantinischen Kuppelmosaiken (z. B. Hosios Lukas, Anfang des 11. Jahrhunderts)<sup>32</sup> und der Mosaiken in Venedig (San Marco, Ende des 12. Jahrhunderts)<sup>33</sup> – ringförmig angeordnet, jedoch in ein planes Schema mit flankierenden Architekturelementen hineingepreßt ist.

Das Antiphonar greift nun im Typus der Pfingstikonographie mit der Betonung Petri offensichtlich auf eine andere Tradition der Salzburger Buchmalerei des frühen 11. Jahrhunderts zurück, und zwar insbesondere auf das um 1020 zu datierende Evangelienbuch aus St. Peter (New York, The Pierpont Morgan Library, M. 781, fol. 214<sup>v</sup>)<sup>34</sup> (Abb. 3), wo in der Pfingstminiatur die Säulenstellung mit bekrönendem Architrav als Rahmen für horizontale Aufreihung der Apostel mit Petrus im Zentrum fungiert. Die Anordnung mit zentralem Petrus im New Yorker Codex, die ihrerseits Vorläufer und Parallelen in Miniaturen des 10. und 11. Jahrhunderts hat<sup>35</sup>, ist grundsätzlich der Pfingstdarstellung im Antiphonar vergleichbar.

Die Rezeption von ikonographischen Traditionen der Salzburger Buchmalerei in Gestalt der Pfingstminiatur des New Yorker Evangelienbuches erfolgte zusammen mit der Verarbeitung byzantinischer Stileinflüsse, die über Rom vermittelt wurden: Dem Antiphonar in ikonographischer Hinsicht verwandt ist die Pfingstminiatur eines um 1100 (?) in Cluny entstandenen Lektionars (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246, fol. 79<sup>v</sup>)<sup>36</sup> (Abb. 4), das stilistisch eng mit den berühmten Fresken von Berzé-la-Ville<sup>37</sup> zusammenhängt. Diese Miniatur kombiniert in eigenartiger Weise Pfingstereignis als typologische Erfüllung von Joel 2, 28 und Pfingstankündigung nach der Auferstehung durch den Hinweis auf die Inschrift Lk 24, 49 („Ecce ego mitto promissum patris mei in vos“)<sup>38</sup>. Die besondere Bedeutung dieses Cluniazenser-Lektionars liegt in der Aufnahme – über Rom vermittelter – byzantinischer Stileinflüsse<sup>39</sup>. Clunys unmittelbare – kirchenpolitisch bedingte – prorömisch-zentralistische Einstellung<sup>40</sup> war sicher ein ausschlaggebender Faktor für eine entsprechend schnelle Rezeption dieser byzantinischen Stilkomponenten. Die Periode der Verarbeitung byzantinischer Anregungen fällt zudem zeitlich mit der Regentschaft Papst Urbans II. (reg. 1088–1099), eines früheren Priors von Cluny, zusammen. Meyer Schapiro<sup>41</sup> sah die Pfingstminiatur im Cluniazenser-Lektionar mit der Mittelachse Christus–Petrus

quoddā susceptor ē: cī: Dīcēti erat  
 uerbū unigenitū: gignenti co  
 aetnū: Sed ut mediator daretur  
 nob. p. ineffabilē grām uerbum  
 caro factum ē: & habitau in nobis:

### LECTIO OCTAUA

**H**ae loquitur sū uob ut  
 gaudiū meū in uob sit:  
 & gaudiū ur̄m impleatur:  
 Hoc ē pceptū meū ut diligatis in  
 uicē: sicut dilexi uos: Audistis ca  
 rissimū dñm dicentē discipulis sū  
 is: Hae loquitur sū uob. ut gau  
 diū meū in uob sit: & gaudiū ur̄m  
 impleatur: Quod ē gaudiū xp̄i  
 in nob. nisi quod dignat̄ gaudere  
 de nob: & qd̄ ē gaudiū nr̄m qd̄  
 dicit implendū. nisi cī habere con  
 forziū: Ip̄t qd̄ beato petro dixe  
 rat. si n̄ lauerit non habebis par  
 tē meū: Gaudiū ḡ eius in nobis.  
 grā ē quā p̄stare nob. ipsa ē utiq;  
 gaudiū nr̄m: Sed de hac ille eti  
 am ex aeternitate gaudebat:  
 quando nos elegit ante mundi  
 constitutiōnē: Nec recte possu  
 mus dicere: quod gaudiū eius  
 plenū non erat: Non enim dñm  
 p̄fecte aliquando gaudebat.  
 sed illud ei' gaudiū in nob non  
 erat: quia nec nos in quib; eē pos  
 sit iam eramus: nec quando eē ce  
 pimus cū illo eē cepimus: In p̄s  
 eū uerū: In p̄s eū uerū: In p̄s eū uerū:

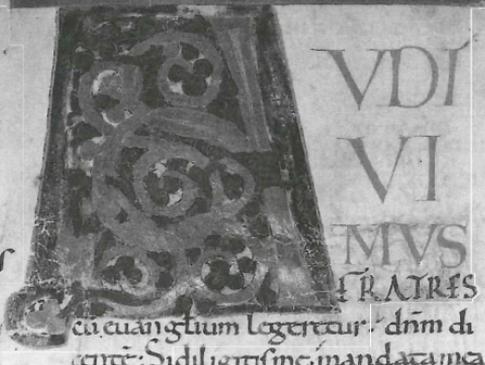


Abb. 4 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246, fol. 79<sup>v</sup>, Pfingst-  
 ankündigung und Pfingstereignis (Foto: Bibliothèque Nationale Paris).

im kirchenpolitischen Kontext der Reform mit der Betonung Petri und dessen päpstlichen Sukzessoren als legitime Inhaber der Funktion des „vicarius Christi“.

Entscheidend für die Pfingstminiatur des Antiphonars ist die spezifische Aneignung der byzantinischen Anregungen, die nur auf den Stil, nicht aber auf die Ikonographie bezogen wird. In der Ikonographie des Pfingstbildes greift der Miniator des Antiphonars vor allem auf das Salzburger Evangelienbuch (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 781, fol. 214<sup>v</sup>) und die Cluniazenser-Tradition (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246, fol. 79<sup>v</sup>) zurück, nicht jedoch auf den byzantinischen Pfingsttypus.

Ernst Kitzingers Formulierung „Byzantium is not a universal key“<sup>42</sup> verweist in diesem Zusammenhang auf das wichtige Faktum, daß die byzantinische Kunst nicht als „sola magistra“ (Otto Pächt)<sup>43</sup> für den Westen angesprochen werden kann, sondern mit anderen Faktoren zusammenwirkt, ja in gewisser Weise künstlerische Tendenzen im 12. Jahrhundert im Westen und im Osten im Sinn von „comparable developments“ (Ernst Kitzinger) – also eher als Parallelphänomene – angesehen werden müssen<sup>44</sup>. Mit Recht bezeichnete Anthony Cutler in seiner Besprechung von Otto Mazals „Buchkunst der Romanik“ (1978) das Phänomen des byzantinischen „Einflusses“ im Hochmittelalter als die Umschreibung einer Erscheinung, die mehr Probleme stellt, als sie zu lösen imstande ist<sup>45</sup>. Neuerdings hat auch Hans Belting die Vorbildlichkeit von Byzanz und die gängige Unterscheidung zwischen einer „westlichen“ und einer „byzantinischen“ Kunst grundlegend skeptisch betrachtet<sup>46</sup>. Kurt Weitzmann sprach im Zusammenhang des Problems des „Byzantinismus“ davon, daß „the Romanesque artist revitalizes his figures artistically by using Byzantine formulae for draperies and heads“<sup>47</sup>. Dieser von Weitzmann skizzierte Vorgang des „Byzantinisierens“ betrifft somit nur die stilistische Erscheinung der Miniatur, nicht aber das ikonographische Gefüge. „Byzantinisieren“ kann im Mittelalter aber auch in rein ikonographischer Hinsicht verstanden werden, wie Rainer Kahsnitz am Beispiel der Reichenauer Buchmalerei nachweisen konnte. Dort wurde die Darstellung der „dormitio Mariae“ aus den – wie bausteinhaft gebrauchten – byzantinischen Typen der Koimesis und der Himmelfahrt verbunden<sup>48</sup>.

Die Pfingstminiatur des Antiphonars wurde ihrerseits in auffälliger Weise – in Stil und Ikonographie – vom Göttweiger Cod. 97 (rot), fol. 1<sup>v</sup> (um 1160/1170) rezipiert. Den kirchenpolitisch-aktuellen Aspekt der Reform, der sowohl im Cluniazenser-Lektionar (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246) als auch im Antiphonar von St. Peter eine große Rolle spielt und in der Betonung Petri in der Pfingstminiatur eine anschauliche Form erhielt, aktualisierte man im Reformkloster Göttweig in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts im Andenken an den im Investiturstreit papsttreuen Klostergründer Altmann<sup>49</sup>.

Die Pfingstminiatur des Antiphonars stellt sich somit als ein äußerst verschieden gestaltetes Konglomerat verschiedener Einflüsse dar. Byzantinische Stilrichtungen verbinden sich mit Salzburger ikonographischen Traditionen des 11. Jahrhunderts in der Hervorhebung des Apostelfürsten Petrus. Dieser Typus mit der Betonung der zentralen Position Petri im Pfingstbild wurde zudem im frühen 12. Jahrhundert in Gestalt des Cluniazenser-Lektionars neu belebt.

Im Antiphonar von St. Peter findet eine äußerst komplexe Vermengung von Komponenten des dominierenden Zeitstils („Byzantinismus“) und des Reformstils (Cluny, Hirsau) statt. Im Gegensatz zur Tradition der Riesenbibeln am Ende des 11. und Beginn des 12. Jahrhunderts, in deren Miniaturen ein einheitlicher Stil das kirchenpolitische Reformziel anzeigt, existieren im Antiphonar gleichzeitig mehrere Stilkomponenten nebeneinander, die in unterschiedlicher Weise mit ikonographischen Schemata verbunden werden. Der das Abendland ab etwa 1100 dominierende Zeitstil des Byzantinismus, der in seiner flächendeckenden Wirkung im Gebrauch der „byzantine formulae“ (Kurt Weitzmann)<sup>50</sup> den Charakter eines „international style of the twelfth century“ (Wilhelm Koehler)<sup>51</sup> bzw. eines „international Western European style“ (Ernst Kitzinger)<sup>52</sup> annehmen kann, spielt dabei eine wichtige, aber keinesfalls die allein entscheidende Rolle. Das Antiphonar bildet hier im wesentlichen den Höhepunkt einer genuin Salzburger Kunstentwicklung des 11. und 12. Jahrhunderts, die als Kreuzungspunkt eigener und fremder Einflüsse gesehen werden muß. Salzburg steht dabei aufgrund seiner kirchenpolitischen Schlüsselfunktion und seiner geographischen Lage im Zentrum des künstlerischen Geschehens. Der Neubau von San Marco (1063) sicherte Venedig das künstlerische Primat in Oberitalien und die Position eines Vermittlers von Einflüssen für die bildende Kunst Salzburgs: „Von allen Zentren der romanischen Malerei des Westens außerhalb Italiens hatte Salzburg die engsten Beziehungen zur byzantinischen und italo-byzantinischen Kunst“ (Otto Demus)<sup>53</sup>. Die problematische Frage der Anregungsvielfalt zeigt sich bereits überdeutlich im direkten byzantinischen Einflußgebiet, wo – wie etwa in San Marco – im 12. Jahrhundert mehrere „Modi“ des byzantinischen Monumentalstils, in der Art einer „Phasenverschiebung“, vertreten waren<sup>54</sup>.

Die engen kirchlichen Beziehungen zu Aquileja, auf die Demus<sup>55</sup> hingewiesen hat – Erzbischof Eberhard I. war zweimal in Italien –, formulieren neben Venedig einen weiteren Baustein der Anregungen. Nach Demus<sup>56</sup> sind die Deckfarbenbilder des Antiphonars als die ersten Ergebnisse der von den Fresken in der Krypta des Doms in Aquileja ausgegangenen Anregungen zu betrachten.

Der außergewöhnliche Pluralismus stilistischer Erscheinungen (Byzanz, Cluny, Venedig, Aquileja, Regensburg/Prüfening, Rheinland und Maasgebiet), der im Antiphonar greifbar wird, besitzt bereits in der Buchmalerei Salzburgs vor dem Antiphonar eine große Tradition. Lombardische Anregungen sind vor allem in den Riesenbibeln in der Rezeption des Vulgatatextes der Mailänder Kirche nachweisbar. In den vom „Genesismeister“ geschaffenen Miniaturen der um 1135/1145 entstandenen „Walther-Bibel“ (Michaelbeuern, Stiftsbibliothek, Cod. perg. I) werden über Cluny, Cîteaux und England (Cambridge, Bury-Bibel, Corpus Christi College, Ms. 2) vermittelte byzantinische Anregungen aufgenommen<sup>57</sup>. Zudem sind bei der Walther-Bibel Elemente des neuen dynamischen und körperbetonten Faltenstils nachzuweisen (Daniel in der Löwengrube, fol. 191r, Faltenkonfiguration über dem rechten Oberschenkel Habakuks), die wenig später in erstaunlich ähnlicher Weise in der Admonter Riesenbibel anzutreffen sind (Geschichte Gideons, Cod. ser. nov. 2701, fol. 96v: Oberschenkel Gideons im unteren Abschnitt der Miniatur [Abb. 5]). Das Perikopenbuch von St. Erentrud zeigt ein Nebeneinander von älteren und jüngeren byzantinischen Einflüssen<sup>58</sup>, und in der Admonter



Abb. 5 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701, fol. 96<sup>v</sup>,  
Geschichte Gideons (Foto: ÖNB, Bildarchiv).

Riesensibeln sind – über Venedig vermittelte – byzantinische Stilelemente (Mosaik von Daphni und St. Michael in Kiew) vorhanden<sup>59</sup>, die – wie Karl M. Svoboda gezeigt hat – unvermittelt und unvermischt neben westlich-expressiveren Tendenzen zu finden sind, nach Otto Demus „Bausteine eines Stils in statu nascendi“<sup>60</sup>. Die Definition dieses Stilwollens sollte aber – im Gegensatz zu Demus – nicht als Suche nach einem einheitlichen Stil angesprochen werden, sondern die spezifische Salzburger Eigenheit besteht gerade in der gezielten Aufnahme verschiedener Traditionen in Stil und Ikonographie vor dem Hintergrund einer Vielfalt von Anregungen. Wilhelm Messerers Formulierung „Jede Zeit hat ihr Byzanz“ bezeichnet eben diese bestimmende und zeitbestimmte Haltung des Rezipienten in der Auswahl der Vorbilder<sup>61</sup>. Die gleichen Bildschemata, Figurengruppen und Einzelelemente werden selbst in Byzanz oft für unterschiedliche ikonographische Typen verwendet<sup>62</sup>. Figurentypen können deshalb – begünstigt durch die Methode der Körperparzellierung – in der Kunst des Westens wie „Versatzstücke“ übernommen werden. „Die Teile sind substituierbar“ (Norbert Wibiral)<sup>63</sup>, ohne daß mit der Zitation von solchen figuralen Elementen bereits eine definitive ikonographische Konnotation verbunden wäre. Die bildende Kunst des 12. Jahrhunderts kann in dieser Hinsicht generell durch eine „self-conscious appropriation“ (Herbert L. Kessler)<sup>64</sup> von rezenten und weiter zurückliegenden stilistischen und ikonographischen Traditionen charakterisiert werden.

Das konsequente Ausschöpfen dieses verfügbaren reichen Sammelbeckens – und nicht die Hervorbringung eines eigenen „Mischstils“ – muß somit als genuin salzburgische Leistung – besonders im Antiphonar von St. Peter – angesprochen werden. Die künstlerische Gesamtleistung der Pfingstminiatur resultiert aus der Kombination des Aufgreifens einer spezifischen ikonographischen Tradition Salzburger Prägung (Evangelienbuch von St. Peter) und der Anwendung byzantinischer Stilformeln in der Gestaltung der Gewänder und der Gesichtstypen.

Eine von Otto Demus<sup>65</sup> – wohl anhand der Salzburger Tradition – konstatierte „überraschende Einheitlichkeit“ des Stils im Antiphonar ist nicht nachzuweisen. Auch ist eine Differenzierung, wonach „bei den Deckfarbenmalereien ottonische und byzantinische Elemente im Vordergrund stehen (...), bei den Federzeichnungen neue westliche Impulse die Hauptrolle“ (Otto Demus)<sup>66</sup> spielen, nicht unproblematisch. Zu den spezifisch westlichen Elementen rechnet Demus<sup>67</sup> rheinische – über Regensburg vermittelte – (Hirsauer) Anregungen. Kirchenpolitisch ist dabei grundlegend, daß sowohl in Prüfening als auch in St. Peter in Salzburg die Hirsauer Reform Bedeutung erlangte.

Zu der von Otto Demus<sup>68</sup> bei den Deckfarbenbildern konstatierten Rückwendung zu älteren byzantinischen Werken in der Art der Mosaiken von Hosios Lukas tritt die Auseinandersetzung mit rezenten byzantinisierenden Einflüssen gerade im Medium der Zeichnung („Officium-Chori-Meister“) in den Vordergrund. Dabei dürften m. E. weniger die von Demus namhaft gemachten – um 1120/1130 entstandenen – Mosaiken von San Giusto in Triest<sup>69</sup> ausschlaggebend gewesen sein, sondern byzantinisch beeinflusste Werke der Buchmalerei wie eine im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstandene umbro-römische Bibel in Paris (Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 104, fol. 29<sup>v</sup>)<sup>70</sup>. Der Faltenstil der thronenden „Ecclesia“ in der „O“-Initiale auf fol. 29<sup>v</sup> (Abb. 6) fügt sich gut in das Bild der Be-



Abb. 6 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 104, fol. 29<sup>v</sup>, thronende „Ecclesia“  
(Reproduktion nach: E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Bd. IV, Florence 1960, fig. 114).

deutung des Cluniazenser-Lektionars, bei dessen italo-byzantinischer Ausrichtung starke römische Stilanteile festgestellt werden konnten. Besonders in der Art des betont linearen und nicht schattierten Herausarbeitens der einzelnen Parzellen sind Parallelen zwischen dem Pariser Ms. lat. 104 und dem Antiphonar (pag. 724)<sup>71</sup> feststellbar. Die Anwendung des Stils der „nassen Falten“, der „damp folds“ in der Terminologie Wilhelm Koehlers<sup>72</sup>, erzielt hier das Ergebnis, daß die intendierte enge Bindung des Gewandes an den Körper in der Miniatur zur Bildung von großen, unorganisch-flach wirkenden und an der Peripherie durch Schraffuren gegliederten Segmenten führt. In ähnlicher Weise wird dies auch in den Miniaturen der stilistisch und ikonographisch stark byzantinisch beeinflussten und um 1135 entstandenen Bury-Bibel (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 2, fol. 281<sup>v</sup> [Frontispiz zu Ezechiel])<sup>73</sup> (Abb. 7), einem Werk des Magisters Hugo von Bury St. Edmunds, deutlich. Wieder ist eine Beziehung zu Italien ge-



Abb. 7 Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 2, fol. 281<sup>v</sup>, Frontispiz zu Ezechiel  
(Foto: Courtauld Institute of Art, Conway Library, London).

geben, und zwar in der Weise, daß Abt Anselm von Bury St. Edmunds (reg. 1121–1148) zuvor Abt von St. Saba in Rom und päpstlicher Legat in England war<sup>74</sup>. Von Rom könnte er auch Handschriften nach England mitgebracht haben. Eine Verbindung ergibt sich auch zu dem bereits mehrfach erwähnten Cluniazenser-Lektionar, dessen Miniaturen als mögliche Inspirationsquelle für die Bury-Bibel in Frage kommen.

Somit scheint neben den bekannten und besonders von Demus aufgezeigten byzantinisch angeregten oberitalienischen Quellen des Antiphonars in Venedig, Triest und Aquileja<sup>75</sup> auch der über Rom byzantinisch beeinflusste Westen (Cluny und England) einen bedeutenden Stellenwert für die Stilgenese des Antiphonars zu besitzen. Der hier skizzierte Cluniazenser Einfluß wird im Antiphonar auch unter dem heortologischen Aspekt besonders zu berücksichtigen sein, da die bevorzugten Heiligen des burgundischen Reformzentrums, nachweisbar etwa im Cluniazenser-Lektionar (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246), in auffällig zahlreicher Weise in den Kalender des Antiphonars Eingang fanden<sup>76</sup>.

Mit dieser außerordentlich dichten und vielfältigen Rezeption westlicher und byzantinischer Einflüsse ist im Antiphonar von St. Peter ein wahrlich reiches Sammelbecken für die von dieser Handschrift ausgehenden Anregungen gegeben. Gerade das bausteinartige – und dadurch für potentielle Rezipienten besonders deutlich ablesbare – Nebeneinander der verschiedenen stilistischen und ikonographischen Elemente sowie das Fehlen einer erkennbaren Einheit, einer stilistischen „Syntheseleistung“, regte in der Folge zu einer „Verwertung“ dieser Bestandteile an.

Die unterschiedliche Lösung dieses Problems in den österreichischen Klosterskriptorien soll der zweite Problembereich behandeln. Dabei werden gleichsam der Blickpunkt des Rezipienten und dessen Intentionen, stilistische und ikonographische Charakteristika des Antiphonars zu übernehmen, im Vordergrund stehen.

## 2. Die „Vorbildqualität“ des Antiphonars für die österreichischen Klosterskriptorien

Die Wirkung der hochmittelalterlichen Salzburger Buchmalerei – in ihrer historischen Gesamtbedeutung – auf die illuminierten Handschriften der Klöster Vorau, Lambach, Mondsee und St. Florian ist zwar unbestritten, jedoch nur teilweise erforscht<sup>77</sup>. Zudem ist in der Vergangenheit zu wenig der Frage nachgegangen worden, welche unterschiedlichen Rezeptionsmodi im 12. Jahrhundert verwendet wurden, um Anregungen in Stil, Typus und Ikonographie zu verarbeiten. Der Einfluß von seiten des Antiphonars von St. Peter als bedeutendste Salzburger Handschrift der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts berührte jedoch nicht nur grundlegende Fragen des Körper-Gewand-Verhältnisses und des Faltenstils, sondern auch die Vermittlung von Figurentypen, insbesondere von Initialtypen. Die Wirkung, die das Antiphonar in den Klosterskriptorien des heutigen Ober- und Niederösterreich hervorrief, betraf zum ersten Mal – regional gleichsam flächendeckend – die Ausstattung von Handschriften – ganz unabhängig von traditionellen und speziellen monastischen Bindungen<sup>78</sup>. Dabei ist ein überregionaler Im-

puls eines neuartigen Salzburger Stils zu bemerken, auch wenn dessen Charakteristika (vor allem die neue Körper-Gewand-Beziehung im Figurenstil) – infolge der historischen Umstände in den Klöstern – nur punktuell wirksam werden konnten.

Die grundlegende Neuerung des Antiphonars von St. Peter in der Neudefinition des Körper-Gewand-Verhältnisses bedeutete aber vielerorts, wie etwa im Fall der Buchmalerei des Benediktinerstiftes Göttweig, keineswegs das Ende der dort bis dahin ständig wirksamen „retardierenden“ schwäbischen Bildtraditionen, sondern vielmehr den Auftakt zu einer spezifischen Haltung, Stilelemente unterschiedlichster Provenienz in einer Miniatur unvermischt nebeneinander vorzustellen, wie dies im Göttweiger Cod. 49 (rot), fol. 1<sup>v</sup>, eindrucksvoll geschieht<sup>79</sup> (Abb. 8): Dem vom Antiphonar (pag. 348 [Pfingstdarstellung])<sup>80</sup> und der Admonter Riesenbibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701, fol. 207<sup>r</sup> [Ezechiel-Vision])<sup>81</sup> (Abb. 9) stilistisch abhängigen Faltenwurf über dem linken Oberschenkel Christi im oberen Bildregister – ein deutliches Beispiel für das „Trennen“ von Körper und dem darüber befindlichen Gewand – steht der schematisch-lineare Linienduktus der „Ecclesia“ (links mit Spruchband) im unteren Bildregister gegenüber. An deren rechten Oberschenkel wird ein linear-eckiges Muster markant herausgezeichnet, das auch Entsprechungen in anderen Miniaturen des Cod. 49 (rot) besitzt (fol. 2<sup>v</sup>, 5<sup>r</sup>) und wohl unmittelbar mit schwäbischen Handschriften in Verbindung gebracht werden muß (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Brev. 98, fol. 8<sup>r</sup>, Verkündigung an Maria)<sup>82</sup>.

Das stilistisch Neuartige, das mit dem Salzburger Einfluß zu verbinden ist, wird in dieser Göttweiger Miniatur nicht „weiterverarbeitet“, sondern offensichtlich in einem vielfältigen – zugleich retardierenden und innovativen – Stilkontext gleichsam „zitiert“. Zeitgleich mit der Göttweiger Miniatur Cod. 49 (rot), fol. 1<sup>v</sup>, dürfte die „Majestas Domini“ im Cod. 130, fol. 207<sup>v</sup>, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien<sup>83</sup> entstanden sein, die eine Mittlerfunktion zwischen Göttweig (Cod. 49 [rot], fol. 2<sup>r</sup>) und der Admonter Federzeichnungskunst einzunehmen scheint. Die Abhängigkeit dieser Zeichnung vom Antiphonar (pag. 724)<sup>84</sup> ist sowohl im Faltenstil als auch im Gesichtstyp klar gegeben. Den Salzburger Einfluß in Admont reflektiert die Admonter (?) Handschrift 7 (289), fol. 21<sup>v</sup>, mit Texten des Anselm von Canterbury<sup>85</sup>.

Auch auf der Recto-Seite von fol. 1 des Göttweiger Cod. 97 (rot) – fol. 1<sup>v</sup><sup>86</sup> enthält die bereits erwähnte stark salzburgisch beeinflusste Pfingstminiatur – werden in der schematisch-linearen Gewandgliederung retardierende schwäbische Stilelemente angewendet, wie sie sich im Cod. hist. fol. 415, fol. 63<sup>v</sup>, der Württembergischen Landesbibliothek (Zwiefalten, um 1162) nachweisen lassen<sup>87</sup>. Der Göttweiger Cod. 97 (rot) besitzt somit in den zwei Miniaturen auf fol. 1 ein breites Stilspektrum.

Wie das Antiphonar von St. Peter selbst ein äußerst verschiedengestaltiges Konglomerat unterschiedlicher Einflüsse ist, so dürfen auch einige Werke der Nachfolge – wie im Fall der Göttweiger Miniaturen – als stilistische „mixta composita“ angesprochen werden.

„Wörtliche“ Zitate und Übernahmen aus dem Antiphonar von St. Peter in Typus und Stil sind keineswegs selten und belegen eindrucksvoll die epochal-über-



Abb. 8 Göttingen, Benediktinerstift, Bibliothek, Cod. 49 (rot), fol. 1<sup>r</sup>, Majestas Domini (Foto: ÖAW, Kommission für Kunstgeschichte).



Abb. 9 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701, fol. 207r, Ezechielvision (Foto: ÖNB, Bildarchiv).

regionale Bedeutung dieser Handschrift. Offensichtlich ist ein solches „Zitat“ im Cod. 286, fol. 8<sup>v</sup>, der Grazer Universitätsbibliothek (Seckau, um 1160/1170)<sup>88</sup> mit der Darstellung der Kreuzigung Christi (Abb. 10) formuliert: Der Typus der Kreuzigung, die Hintergrundgestaltung (blaue und grüne Felderteilung in Hochrechtecken) und der weich-schwingende Faltenstil werden in der Grazer Handschrift gleichermaßen vom Antiphonar übernommen. Die grün-blaue Hintergrundgestaltung, die im Cod. 286 auch in den Darstellungen des thronenden Christus (fol. 8<sup>r</sup>) und der thronenden Maria mit Kind (fol. 62<sup>v</sup>) auftritt, wird in Handschriften, die ebenfalls stark vom Antiphonar beeinflusst sind, wie in den Miniaturen des CSF III/208 der Stiftsbibliothek von St. Florian (um 1200)<sup>89</sup>, gleichsam zu einem „Markenzeichen“ des Salzburger Stils. Die grundlegende Wirkung, die das Antiphonar (pag. 497)<sup>90</sup> ausübt, kann auch daran beobachtet werden, daß die stilistisch auffälligen Merkmale der Mariendarstellung des Grazer Cod. 286, fol. 62<sup>v</sup>, im Cod. 1119, fol. VIII<sup>v</sup>, der Grazer Universitätsbibliothek, ebenfalls in Seckau entstanden (Ende des 12. Jahrhunderts), weiterkopiert werden<sup>91</sup>. Das vom Text deutlich abgegrenzte „Vollbild“ ist zudem eine nicht unwesentliche Gemeinsamkeit der Seckauer Handschriften (Graz, Cod. 286, 832 und 1119), die mit den „autonomen Vollbildern“ der Federzeichnungen und Deckfarbenminiaturen des Antiphonars zusammenschauen ist. Demus<sup>92</sup> hingegen nahm an, daß sowohl Cod. 286 als auch Cod. 1119 dieselben Vorbilder wie das Antiphonar benützt hätten und somit neben dem Antiphonar in derselben Werkstatt entstanden wären.

Das vorläufige Ende der Kunstproduktion in der Stadt Salzburg aufgrund des verheerenden Stadtbrandes vom 4. und 5. April 1167 schuf nun für die aus der Stadt exilierten Miniatoren Möglichkeiten für die Weiterführung ihres Stils, allerdings – und das ist für die behandelte Problematik wichtig – in einem neuen Umfeld, das durch die verschiedensten historischen und künstlerischen Rahmenbedingungen bereits definiert war<sup>93</sup>. Die lange Tradition der Buchmalerei Lambachs im 12. Jahrhundert, insbesondere in der Verwendung der figuralen und „historisierten“ Initiale, legte ein bestimmtes „Stilmilieu“ für die dort nach 1167 tätigen Miniatoren fest, in dem die entsprechenden Adaptierungen übernommener Typen und Motive stattfinden konnten. Dabei soll nicht vergessen werden, daß auch in der Buchmalerei anderer bedeutender Klosterskriptorien, zum Beispiel in Admont, etwa im Cod. a VIII 30, fol. 3<sup>r</sup>, der Stiftsbibliothek St. Peter in Salzburg (um 1200) [„Paulus als Lehrer des neuen Gesetzes“]<sup>94</sup>, eine überaus deutliche Nutzung der Möglichkeiten der „szenischen Initiale“ anzutreffen ist. Das ausführlich in zwei dicht besetzten Registern geschilderte Thema des „heiligen Paulus als Lehrer der Juden- (IVDEI.) und Heidenkirche (GENTILES.)“ wird mühsam in die zu einem Hochrechteck erweiterte Form der P(AVLVS)-Initiale gepreßt. Das in der Salzburger Buchmalerei üblicherweise für den Typus des „Dedikations- und Lehrbildes“ wie selbstverständlich verwendete „autonome Vollbild“ wird in der Admonter Handschrift aufgegeben und zur „szenischen“ Initiale umgewandelt.

Es muß auffallen, daß die betont hirsauisch ausgerichteten Klöster Lambach (Hirsauer Observanz seit 1116/1124) und Admont (besonders seit der Abtwürde Gottfrieds I. [† 1163] ein Kloster mit überregionaler Bedeutung in der Reform) in der Ausstattung ihrer Handschriften eine deutliche Vorliebe für die „szenischen“ Initialen zeigen. Die Umformung des „Vollbildes“ Salzburger Prägung zur



Abb. 10 Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 286, fol. 8<sup>v</sup>, Kreuzigung Christi  
(Foto: ÖAW, Kommission für Kunstgeschichte).

zenischen Initiale basiert zu einem nicht geringen Teil auf den künstlerischen Traditionen der reformfreudigen Klöster in Lambach und Admont, in denen die nach 1167 exilierten Miniaturen Salzburgs spezifisch vorgeprägte Bedingungen vorgefunden haben<sup>95</sup>.

Damit werden zwei grundlegende Rezeptionsmöglichkeiten der Salzburger Buchmalerei in den Handschriften der Klöster im heutigen Ober- und Niederösterreich bzw. in der Steiermark deutlich: Die bloße Adaption der typenmäßigen Vorbilder, wie sie im Grazer Cod. 286 und in anderen Seckauer Handschriften auftritt, steht im Gegensatz zur bewußten „Integration“ und Umformung von Salzburger Vorbildern innerhalb eines bereits sowohl monastisch als auch künstlerisch entsprechend vorgeprägten Umfelds. In den bedeutenden Klöstern mit Hirsauer Observanz, Lambach und Admont, dominieren somit jene Ausstattungstypen, die vornehmlich durch die eigenen künstlerischen und monastischen Traditionen determiniert werden<sup>96</sup>.

Auch die „reduzierte“, weil verkleinerte Form des Vollbildes, die in der Schriftseite links oben am eigentlich gängigen Anbringungsort der Initialen positioniert wird (Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. quart. 140, „Lambacher Williram“ [Lambach, um 1170/1180], fol. 113<sup>r</sup>, Verkündigung an Maria)<sup>97</sup> (Abb. 11), ist ein Charakteristikum einer Einstellung, welche die Übernahme des „Vollbildes“ Salzburger Prägung mit stärker initialgebundenen Traditionen verbindet. In gewisser Weise erfolgt in der Darstellung der „Verkündigung an Maria“ im „Lambacher Williram“ eine Vermengung des durch den äußeren Rahmen (mit Umschrift) definierten Vollbildes mit dem Typus einer Initiale, da die Protagonisten des Geschehens, Maria und der Erzengel Gabriel, in einem „Rahmen“ mit einer Bogenstellung – fast wie im ausgegrenzten Binnenfeld einer Initiale – agieren. Hier kommt vor allem der spezifisch „schwäbische“ Typ des Vollbildes zur Anwendung, welcher eine stärkerere Gliederung und Unterteilung der Darstellung mit sich bringt. Das Geschehen wird dabei meist durch Umschriften erläutert. Das enge Verhältnis zwischen Bild und Beischrift im „Lambacher Williram“ steht in deutlichem Gegensatz zur festgefügt und durch den Rahmen bewußt betonten Autonomie der bildlichen Darstellung im Antiphonar von St. Peter. Die Handlung wird in den Lambacher Vollbildern (z. B. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. quart. 140, „Lambacher Williram“ [Lambach, um 1170/1180], fol. 2<sup>v</sup>, Legende des hl. Bischofs Nikolaus von Myra)<sup>98</sup> nicht – wie im Antiphonar – als entwicklungs-szenischer Ablauf mit einer möglichst starken Spezifizierung und Individualisierung der am Geschehen beteiligten Personen verstanden, sondern eher im Sinn einer (statischen) Gegenüberstellung von agierender (heilender, segnender oder redender) Hauptfigur und subordinierter (im Typus meist wenig individualisierter) Gruppe, ganz in der Art schwäbischer Handschriften wie dem „Zwiefaltener Martyrologium“ (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, Zwiefalten, um 1162, besonders fol. 20<sup>r</sup> und 30<sup>r</sup>).

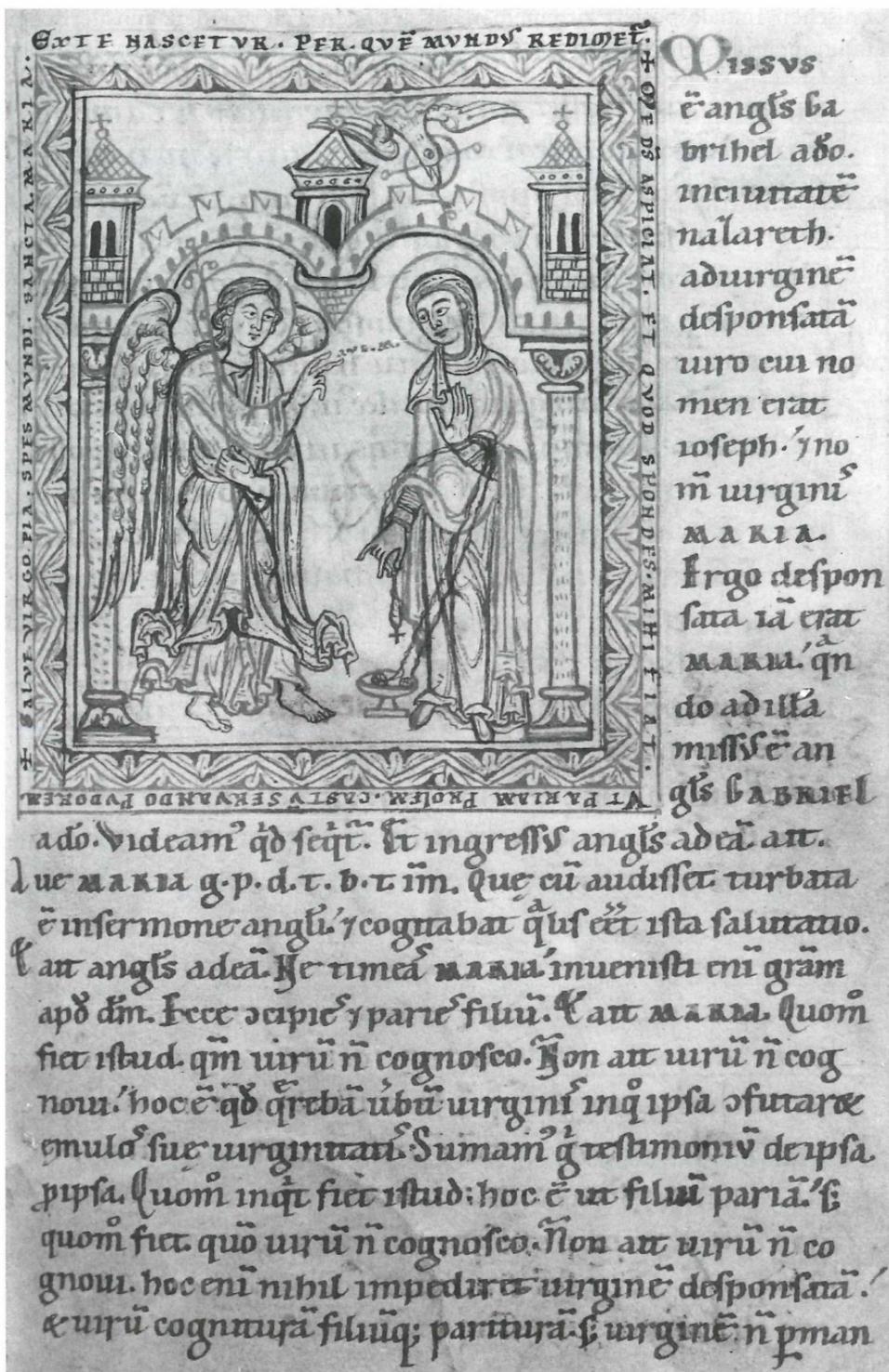


Abb. 11 Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. quart. 140, fol. 113r, Verkündigung an Maria (Foto: Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin).

Nicht die „provinzielle Degeneration“ (Georg Swarzenski)<sup>99</sup> des Stils des Antiphonars oder „entferntere Spiegelungen des Figuren- und Initialstils (des Antiphonars [Anm. W. T.]) in Lambach, Mondsee, Garsten, Voralpe und Admont“ (Otto Demus)<sup>100</sup> sind somit in den Klosterskriptorien des heutigen Ober- und Niederösterreich sowie der Steiermark primär als historische Problematik anzusprechen, sondern das für die Rezeption fremder Einflüsse wichtige Phänomen, wie sehr bestimmte künstlerische Traditionen eines Skriptoriums und die monastische Ausrichtung eines Konvents die Buchausstattung bestimmen. Die von Otto Demus konstatierte „nicht sonderlich bedeutende Nachfolge des Antiphonars“<sup>101</sup> scheint – nach heutigen Gesichtspunkten – ein allzu generalisierendes Urteil zu sein, das einerseits der komplexen politischen Situation Salzburgs nach der Katastrophe von 1167 und andererseits den spezifischen Traditionen der Buchkunst in den reformorientierten Klöstern der Benediktiner und Augustiner-Chorherren zuwenig Rechnung trägt.

#### Anmerkungen

1 Grundlegend zum „Antiphonar von St. Peter“: *Hans Tietze*, Die illuminierten Handschriften in Salzburg (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich II) (Leipzig 1905), S. 32–44 (Nr. 30); *ders.* (Bearb.), Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg (= ÖKT XII) (Wien 1913), S. 148 (Nr. 8); *Georg Swarzenski*, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Text- und Tafelband (Stuttgart 1913; Reprint Stuttgart 1969), S. 108–120; *Kat. Romanische Kunst in Österreich* (Krems/D. 41964), S. 73, Nr. 8, Farbtaf. 1, Abb. 2 (Kurt Holter); *Otto Demus*, Kunstgeschichtliche Analyse, in: Das Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series Nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentarband (Codices Selecti XXI\*) (Graz 1974), S. 205–295; *St. Engels*, Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700) und die Skriptorien in der Stadt Salzburg im 12. Jahrhundert – eine musikwissenschaftliche Studie (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 2) (Paderborn–Wien–Zürich 1994); *ders.*, Die originale Gestalt der Offiziumsgesänge zum hl. Rupert – Möglichkeiten einer Rekonstruktion, in: *Kat. Petrus Eder OSB u. Johannes Kronbichler* (Hg.), Hl. Rupert von Salzburg 696–1996, Dommuseum zu Salzburg, Erzabtei St. Peter (Salzburg 1996), S. 191–212, bes. S. 191 f.; *Kat. E. Irblich* (Hg.), Thesaurus Austriacus – Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst, Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600, Österreichische Nationalbibliothek (Wien 1996), S. 39–43 (Nr. 5) [M. Roland].

2 *Demus* (wie Anm. 1), S. 286; zu den historischen Rahmenbedingungen: *Günther Hödl*, Das Erzstift Salzburg und das Reich unter Kaiser Friedrich Barbarossa, in: *MGSL* 114 (1974), S. 37–55; *Heinz Dopsch*, Salzburg im Hochmittelalter, in: *Dopsch/Spatzenegger I/I*, S. 284–288.

3 *Tietze*, Die illuminierten Handschriften (wie Anm. 1), S. 32; *Swarzenski* (wie Anm. 1), S. 4.

4 *Demus* (wie Anm. 1), Abb. V u. VIII.

5 *Ebd.*, S. 259 f.

6 *Ebd.*, S. 261.

7 *Otto Demus*, Byzantine Art and the West (= The Wrightsman Lectures III) (London 1970), S. 91.

8 *Demus* (wie Anm. 7), S. 93.

9 *Demus* (wie Anm. 1), S. 272, Anm. 62.

10 *Franz Unterkircher*, Kodikologische und liturgiegeschichtliche Einleitung, in: Das Antiphonar von St. Peter (wie Anm. 1), S. 13–190.

11 *Peter Wind*, Aus der Schreibschule von St. Peter vom Anfang des 11. Jahrhunderts bis Anfang des 14. Jahrhunderts, in: *Kat. Hl. Rupert von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 364–404, bes. S. 374;

vgl. *Kurt Holter*, Hauptwerke der Buchkunst aus St. Peter in Salzburg, in: *Kat. St. Peter in Salzburg – Schätze europäischer Kunst und Kultur*, Erzabtei St. Peter (Salzburg 1982), S. 154–165, bes. S. 162, wiederabgedruckt in: *ders.*, *Buchkunst – Handschriften – Bibliotheken. Beiträge zur mittel-europäischen Buchkultur vom Frühmittelalter bis zur Renaissance*, hg. von *G. Heilingsetzer* u. *W. Stelzer*, Bd. II (Linz/D. 1996), S. 854–865, bes. S. 862.

12 *Wind* (wie Anm. 11), S. 374.

13 *Demus* (wie Anm. 1), S. 208.

14 *Otto Demus*, Salzburg, Venedig und Aquileja, in: *FS. Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959* (Wien–Wiesbaden 1959), S. 75–82, bes. S. 77.

15 *Meyer Schapiro*, *The Parma Ildefonsus: A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works* (= Monographs on Archaeology and Fine Arts Sponsored by The Archaeological Institute of America and The College Art Association of America XI) (New York 1964); *H. Filitz*, *Das Mittelalter I* (= *Propyläen Kunstgeschichte N. F. V*) (Berlin 1969; Reprint Frankfurt/M.–Berlin–Wien 1984), Nr. 386; *Demus* (wie Anm. 7), S. 112; *E. M. Wischermann*, *Grundlagen einer Cluniacensischen Bibliotheksgeschichte* (= *Münstersche Mittelalter-Schriften* 62) (München 1988), S. 48; ein weiteres wichtiges Beispiel für das Auftreten verschiedener Stilmodi in einer Handschrift ist das *Wolfenbütteler Evangeliar*, *Cod. Helmstedt 65* (vgl. *Kurt Weitzmann*, *Eine spätromanische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts*, in: *G. von der Osten* u. *G. Kauffmann* [Hg.], *FS. für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965* (Berlin 1965), S. 299–312, bes. S. 309, Taf. 71, Abb. 3, 4). – Für den byzantinischen Bereich konnte Weitzmann den umfangreichen Gebrauch eines entsprechenden „freedom to choose his modes“ nachweisen, vgl. *Kurt Weitzmann*, *The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression*, in: *Byzantine Art – An European Art, Lectures* (Athens 1966), S. 151–177, bes. S. 154; *ders.*, *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, in: *Alte und neue Kunst – Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter* 3 (1954), H. 2, S. 41–59, bes. S. 43.

16 *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 343 u. 345; *Demus* (wie Anm. 1), Abb. XV; *Wilhelm Messerer* (*Romanische Skulpturen in und um Salzburg*, in: *MGSL* 120/121 [1980/1981], S. 305–369, bes. S. 346 f.) postulierte – wenig überzeugend – eine stilistische Verbindung zwischen der Pfingstminiatur des Antiphonars und dem – wahrscheinlich erst im ersten Viertel des 13. Jh. entstandenen – Südportal der Salzburger Franziskanerkirche.

17 *H. Omont*, *Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle* (*Mss. Supplément grec* 1286; Grecs 139 et 510; Coislin 79; Supplément grec 247) (Paris 1902), pl. XLIV; *S. Der Nersessian*, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Paris gr. 510 – *A Study of the Connections between Text and Images*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), S. 195–228, wiederabgedruckt in: *ders.*, *Études Byzantines et Arméniennes* (*Bibliothèque Arménienne de la fondation Calouste Gulbenkian*) (Louvain 1973), Bd. 1, S. 77–107, Bd. 2, S. 15–19 (Abb.); *G. Schiller*, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4/1 (*Gütersloh* 1976), Abb. 7; *R. Deshman*, *The Benedictional of Aethelwold* (= *Studies in Manuscript Illumination* 9) (Princeton/NJ 1995), fig. 83.

18 *Ch. R. Morey*, *Notes on East Christian Miniatures*, in: *The Art Bulletin* 11 (1929), Nr. 1, S. 5–103, bes. S. 73 f., fig. 85; *Kurt Weitzmann*, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935; Reprint: ÖAW, phil.-hist. Klasse, *Denkschriften* 243; Veröffentlich. d. Komm. f. Schrift- u. Buchwesen des Mittelalters R. IV, Bd. 2, Teil 1) (Wien 1996), S. 59–61, Taf. LXVI–LXVII, Abb. 392–398; *Addenda* (ÖAW, phil.-hist. Klasse, *Denkschriften* 244; Veröffentlich. d. Komm. f. Schrift- u. Buchwesen des Mittelalters R. IV, Bd. 2, Teil 2) (Wien 1996), S. 57; *ders.*, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, in: *ders.*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Ed. *Herbert L. Kessler* (Chicago–London 1971), S. 247–270, bes. fig. 250; *ders.*, *A 10<sup>th</sup> Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, in: *Revue des Études sud-est européennes* 9 (1971), Nr. 3, S. 617–640, bes. S. 624, fig. 4; *Deshman* (wie Anm. 17), fig. 84.

19 *W. F. Vollbach*, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums*, 1. Bd.: *Die Elfenbeinbildwerke* (Berlin–Leipzig 1923), 14, Taf. 11; *A. Goldschmidt* u. *Kurt Weitzmann*, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, Bd. II: *Reliefs* (Berlin 1934; Reprint 1979), S. 77, Nr. 216, Taf. LXX, Abb. 216; *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 8.

20 *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 9; *H. Buchthal*, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford 1957), pl. 11b; vgl. auch die Pfingstikonographie der illustrierten Homilien des Gregor von Nazianz: Rom, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, *Cod. gr. 1947*, fol. 16<sup>v</sup>; Athos, *Pante-*

leimon, Cod. 6, fol. 39<sup>v</sup>; Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut. VII, 32, fol. 18<sup>v</sup>; Athos, Dionysiou, Cod. 61, fol. 21<sup>v</sup>; Sinai, Cod. gr. 339, fol. 54<sup>r</sup>, u. Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 550, fol. 37<sup>r</sup>, Abb. in: G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (= *Studies in Manuscript Illumination* 6) (Princeton/NJ 1969), fig. 124, 143, 262, 359, 360, 382 u. 410, bzw. Kurt Weitzmann u. G. Galavaris, *The Monastery of Saint-Catherine at Mount Sinai – The Illuminated Greek Manuscripts*, Bd. I (Princeton/NJ 1990), S. 140–153, Nr. 56, fig. 477 (Sinai, Cod. 339, fol. 54<sup>r</sup>).

21 Weitzmann, *Illustrations* (wie Anm. 18), S. 261; im 13. Jh. kommt es zu einer Vermischung von byzantinischen und westlichen Traditionen in Stil und Ikonographie, was sich auch in der Pfingstikonographie mit zentralem Petrus einer in das 13. Jh. zu datierenden Ikone im Katharinenkloster auf dem Sinai feststellen läßt (Kurt Weitzmann, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, in: *The Art Bulletin* 45 [1963], Nr. 3, S. 179–203, bes. S. 182 f., fig. 4).

22 Weitzmann, *Illustrations* (wie Anm. 18), S. 261; Weitzmann, *Lectionary* (wie Anm. 18), S. 624; grundsätzlich zur Pfingstikonographie: A. Grabar, *La schéma iconographique de la Pentecôte*, in: *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), S. 223–239, wiederabgedruckt in: *ders.*, *L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (Collège de France, Fondation Schlumberger pour les Études Byzantines), Bd. 1 (Paris 1968), S. 615–627, Bd. 3, pl. 154–158; St. Seeliger, *Das Pfingstbild mit Christus*. 6.–13. Jahrhundert, in: *Das Münster* 9 (1956), S. 146–152; *ders.*, *Die Ikonographie des Pfingstwunders*, unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Buchmalerei des Mittelalters, Diss. phil. (München 1956); *ders.*, *Pfingsten – Die Ausgießung des Heiligen Geistes am fünfzigsten Tage nach Ostern* (Düsseldorf 1958); L. Ouspensky, *Quelques Considérations au Sujet de l'Iconographie de la Pentecôte*, in: *Message de l'Exarchat russe en Europe occidentale* 9 (1960), H. 33/34; P. Eudokimov, *Das Pfingstfest in der orthodoxen Tradition*, in: *Kyrios* 3 (1963), S. 206–227; P. Bloch, „Ekklesia und Domus Sapientiae“ – Zur Ikonographie des Pfingst-Retabels im Cluny-Museum, in: *Miscellanea Mediaevalia*, hg. v. P. Wilpert, Bd. 4: *Judentum im Mittelalter – Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch* (Berlin 1966), S. 370–381; Chr. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la Tradition byzantine* (= *Archives de l'Orient chrétien* 13) (Paris 1970), S. 199–214; St. Seeliger u. Redaktion, *Pfingsten*, in: E. Kirschbaum SJ (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3 (Rom–Freiburg/Br.–Basel–Wien 1971; Reprint ebd. 1990, 1994), Sp. 415–423; P. Bloch, *Reichener Evangelistar*, Faksimile-Ausgabe des Codex 78 A 2 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Kommentarband (*Codices Selecti XXXI*) (Graz 1972), S. 79 f.; Ernst Kitzinger, *Christus und die zwölf Apostel*, in: K. Hauck (Hg.), *Das Einhardkreuz – Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum „arcus Einhardi“* (= *Abhandl. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, phil.-hist. Klasse* 3. F. 87) (Göttingen 1974), S. 82–92, bes. S. 87–92; P. Diemer, *Das Pfingstportal von Vézelay – Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion*, in: *Jb. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1 (1985), S. 77–114; G. Stricevic, *Byzantine Iconography of the Pentecost*, in: *Eleventh Annual Byzantine Studies Conference, Abstract of Papers* (Toronto 1985), S. 46 f.; L. Ouspensky, *Iconography of the Descent of the Holy Spirit*, in: *St. Vladimir's Theological Quarterly* 31 (1987), S. 309–347.

23 P. Buberl, *Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des XI. Jahrhunderts*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale* 1 (1907), S. 29–60, fig. 25; Schiller (wie Anm. 17), Abb. 24.

24 Swarzenski (wie Anm. 1), Abb. 185; *Kat. Ars Sacra – Kunst des frühen Mittelalters* (München 1950), Nr. 197, Abb. 47.

25 Demus (wie Anm. 1), S. 264 f.

26 D. H. Wright, *The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), S. 199–208, fig. 1; vgl. Walter (wie Anm. 22), S. 204, fig. 91. – Den Typus des „Lehrbildes“ mit dem erhöht im Kreise der Apostel thronenden Christus zeigt bereits die „Barberini“-Terrakottaplatte in der Dumbarton Oaks Collection in Washington, D.C. (A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins* [= *Bollingen Series* 35, 10, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1961] [Princeton/NJ 1968; London 1969], S. 44, fig. 113), weiters ein Elfenbein im Musée des Beaux-Arts in Dijon, 5. oder 6. Jh. (R. Delbrueck, *Zwei christliche Elfenbeine des 5. Jahrhunderts*, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, 1. Bd.: *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, 1. Halbbd.: *Spätantike und Byzanz* [Baden-Baden 1952], S. 167–188, bes. S. 167–175, fig. 44; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* [= *Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Kat.* 7] [Mainz/R.

21952, 31976], Nr. 148, Taf. 49 [Taf. 78]; *Walter* [wie Anm. 22], S. 193, Anm. 23, fig. 87; *J. Wettstein* u. *M. Bidaut*, *Les Ivoires – Évolution décorative du 1<sup>er</sup> siècle à nos jours* par Tardy, Bd. 1 [Paris 1972], S. 7 [Abb.]; *Herbert L. Kessler*, *The Illustrated Bibles from Tours* [= *Studies in Manuscript Illumination* 7] [Princeton/NJ 1977], 132, Anm. 53, fig. 205; *Chr. Beutler*, *Statua – Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus* [München 1982], S. 140 f., Abb. 67) sowie eine aus dem späten 10. Jh. stammende Kölner Elfenbeinplatte im Schnütgen-Museum in Köln, Inv.-Nr. B 2b (A. *Goldschmidt*, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.–XI. Jahrhundert*, Bd. 2 [Berlin 1918], S. 34, Nr. 76, Taf. XXV; Kat. Das Schnütgen-Museum – eine Auswahl [Köln 21961], Nr. 7; O. *Holl*, *Philosoph, Philosophen*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* [wie Anm. 22], Sp. 426–428, bes. Sp. 427 [Abb.]). Anzuschließen wäre hier im Sinn des „hagiographischen Lehrbildes“ eine Darstellung des thronenden Markus, umgeben von den 35 bischöflichen Nachfolgern in Alexandria auf einem Elfenbeinrelief des frühen 7. Jh. (?) im Musée du Louvre in Paris (*Kurt Weitzmann*, *The Ivories of the so-called Grado Chair*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 26 [1972], S. 43–91, bes. S. 47 f. u. 53 f., fig. 15; *Volbach* [wie oben, 31976], Nr. 144, Taf. 76; *H. Trnek*, *Das uvre des Meisters der Wiener Gregorplatte – Drei franko-sächsische Elfenbeinreliefs* um 875, in *Wien, Cambridge und Frankfurt am Main*, in: *Kat. Zu Gast in der Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien* [Wien 1991], S. 11–45, bes. S. 20, Abb. 8). – Die Pfingstikonographie mit der bogenförmigen Anordnung der Apostel wurde auch zum kompositionellen Vorbild der byzantinischen Konzils- und Versammlungsikonographie, z. B. in der Lehrscene des hl. Gregor von Nazianz mit Bischöfen am Konzil von 381: Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 550, fol. 232<sup>r</sup> (*Galavaris*, *The Illustrations* [wie Anm. 20], fig. 425; *Walter* [wie Anm. 22], S. 35–37, Nr. 14, fig. 7); vgl. auch Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 510, fol. 355<sup>r</sup> (*Grabar*, *L'Art de la Fin de l'Antiquité* [wie Anm. 22], Bd. 1, S. 622, Bd. 3, fig. 157b; *L. Brubaker*, *Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The „Homilies“ of Gregory of Nazianus* in Paris [B. N. gr. 510], in: *Dumbarton Oaks Papers* 39 [1985], S. 1–13, bes. S. 4, fig. 4), weiters in der Darstellung des 7. Ökumenischen Konzils unter dem Vorsitz Konstantins VI. und des Patriarchen Tarasios in Nikäa 787 im Cod. gr. 1613, fol. 108<sup>r</sup>, der Biblioteca Apostolica Vaticana (*Ph. Schweinfurth*, *Die byzantinische Form – Ihr Wesen und ihre Wirkung* [Mainz/R. 21954], Abb. 60; *Chr. Walter*, *Heretics in Byzantine Art*, in: *Eastern Churches Review* 3 [1970], S. 40–49, fig. 1, wiederabgedr. in: *ders.*, *Studies in Byzantine Iconography* [= *Variorum Reprints*] [London 1977], Essay VII; *Walter* [wie Anm. 22], S. 37 f., Nr. 15, Frontispiece; *Anthony Cutler*, *Transfigurations – Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography* [University Park–London 1975], fig. 55) oder in der Darstellung einer von Kaiser Johannes VI. Kantakuzenos geleiteten Versammlung im Cod. gr. 1242, fol. 5<sup>v</sup>, (um 1370/1375) der Bibliothèque Nationale in Paris (*J. Ebersolt*, *La Miniature byzantine – Ouvrage accompagné de la Reproductions de 140 Miniatures* [Paris–Bruxelles 1926], pl. LX; *A. Grabar*, *L'Empereur dans l'Art byzantin – Recherches sur l'Art officiel de l'Empire d'Orient* [= *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg* 75] [Paris 1936; Reprint London 1971], pl. XXII, 2; *Walter* [wie Anm. 22], S. 70–73, Nr. 33, fig. 33). – Grundsätzlich zur Vorbildhaftigkeit biblischer oder christologischer Ikonographie am Beispiel der „Pala d'oro“ in Venedig: *H. R. Hahnloser*, „Magistra Latinas“ und „Peritia Greca“, in: *FS. für Herbert von Einem* (wie Anm. 15), S. 77–93, bes. S. 88 f.

27 *Kessler* (wie Anm. 26), S. 125–135, fig. 196; vgl. *Grabar*, *L'Art de la Fin de l'Antiquité* (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 624, Bd. 3, fig. 158a.

28 *Seeliger*, *Pfingsten – Die Ausgießung* (wie Anm. 22), Abb. 27, vgl. hier auch das sog. *Ratmann-Sakramentar/Missale* (Hildesheim, Domschatz, St. Michael, 1159–1400): *M. Stähli* u. *H. Härtel*, *Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim* (= *Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen* 7) (Wiesbaden 1984), S. 125 (Abb.), Nr. 37.

29 *Seeliger*, *Pfingsten – Die Ausgießung* (wie Anm. 22), Abb. 9; *E. Klemm*, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 2: Die Bistümer Freising und Augsburg, verschiedene deutsche Provinzen* (= *Kat. der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München* 3/2) (Wiesbaden 1988), S. 24–26, Nr. 3; auch der im frühen 13. Jh. entstandene sog. *Vercelli-Rotulus* (*Vercelli, Archivio Capitolare*) mit Szenen aus der Apostelgeschichte zeigt einen Pfingsttypus mit leicht erhöhtem und zentral thronendem Petrus, Abb. in: *Ernst Kitzinger*, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in: *Kurt Weitzmann, W. C. Loerke, Ernst Kitzinger u. H. Buchthal*, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art* (Princeton/NJ 1975), S. 99–142, bes. S. 110 u. 113, fig. 8; zum *Vercelli-Rotulus*: *R. W. Scheller*, *A Survey of Medieval Model Books* (Haarlem 1963), S. 94–96, Nr. 11.

30 *A. Fabre*, L'Iconographie de la Pentecôte – Le Portail de Vézelay, les Fresques de Saint-Gilles de Montoire et la Miniature du „Lectionnaire de Cluny“, in: Gazette des Beaux-Arts V. per. 8 (1923), S. 33–42, bes. S. 37 (mit Abb.); *Meyer Schapiro* (wie Anm. 15), S. 43 f., Anm. 170; *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 61. – Eine Betonung Petri im Apostelkollegium ist auch in den Pfingstminiaturen des „Speyerer Evangelistars“ (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Bruchsal 1, fol. 45; Mittelrhein, um 1197) bzw. des „Evangelistars von Groß St. Martin“ (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9222, fol. 102r; Köln, frühes 13. Jh.) nachzuweisen, vgl. *H. Engelhart*, Die Würzburger Buchmalerei im hohen Mittelalter – Untersuchungen zu einer Gruppe illuminierten Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246 (= Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, hg. von *K. Wittstadt XXXIV*) (Würzburg 1987), Teil 2 (Abbildungen), Abb. 215, 216.

31 *Engelhart* (wie Anm. 30), Abb. 23; *Georg Swarzenski*, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts (Leipzig 1901; Reprint Stuttgart 1969), Abb. 71.; *H. Fillitz* (Hg.), Das Salzburger Perikopenbuch, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe (Luzern 1997).

32 *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 10; *G. Comes*, Byzance et la Peinture Romane de Germanie (Paris 1966), S. 104, fig. 229.

33 *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 11; *Otto Demus* (Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen, in: Cahiers Archéologiques 25 [1976], S. 101–108, bes. S. 102) sprach im Zusammenhang mit der Pfingstminiatur des Münchener Perikopenbuches von einer „Horizontalprojektion einer Kuppel-darstellung“; vgl. *Grabar*, L'Art de la Fin de l'Antiquité (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 616 f.; *Walter* (wie Anm. 22), S. 234 f.

34 *Buberl* (wie Anm. 23), fig. 31; *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 62; vgl. neuerdings: *Wind* (wie Anm. 11), S. 364 f.

35 Paris, Bibliothèque, Nationale, Cod. lat. 817, fol. 77r (Sakramentar von St. Gereon): *V. H. Elbern*, Kat. Das erste Jahrtausend – Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Tafelband (Düsseldorf 1962), S. 76 f., Abb. 350; *Schiller* (wie Anm. 17), Abb. 29; *Seeliger*, Pfingsten – Die Ausgießung (wie Anm. 22), Abb. 8; *P. Bloch* u. *H. Schnitzler*, Die ottonische Kölner Malerschule, Bd. I (Düsseldorf 1967), S. 37–44, Farbtaf. VIII, Taf. 107; *J. J. G. Alexander*, Norman Illumination at Mont St. Michel 966–1100 (Oxford 1970), pl. 40b; vgl. *M. Pippal*, Figurale Holzturen des Hochmittelalters im deutschsprachigen Raum, in: *S. Salomi* (Hg.), Le porte di bronze dall'antichità al secolo XIII (= Acta Encyclopaedia 15\*) (Roma 1990), S. 189–203, bes. S. 200, Anm. 63. – Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24 („Codex Egberti“), fol. 103r: *A. Boeckler*, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III. (= Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1933) (Berlin 1933), Abb. 164; *Grabar*, L'Art de la Fin de l'Antiquité (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 620; Bd. 3, pl. 156d; Codex Egberti – Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier (*G. Franz* u. *F. J. Ronig*) (Wiesbaden 1983), S. 136–140, Nr. 89; *H. Mayr-Harting*, Ottonische Buchmalerei – Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte (Stuttgart–Zürich 1991), S. 270, Abb. 208; vgl. hier einen Elfenbeinbuchdeckel mit Szenen aus dem Leben Christi, 10. Jh., „Adagruppe“ (Manchester, John Rylands Library), Abb. in: *Goldschmidt* (wie Anm. 26), Bd. 1 (Berlin 1914), Nr. 27b, Taf. XIV. – „Codex Aureus Epternacensis“ (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 2° 156142, fol. 112v): *Boeckler* (wie oben), Abb. 173; *Elbern* (wie oben), S. 72, Abb. 329; *P. Metz* (Beschr.), Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (München 1956), Taf. 86. – Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. b. 21, fol. 72v (Perikopenbuch Heinrichs III.): *Boeckler* (wie oben), Abb. 185; *J. M. Plotzek*, Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung in der Echternacher Buchmalerei, Diss. phil. (Köln 1970); Kat. Das Reich der Salier 1024–1125, Historisches Museum der Pfalz (Sigmaringen 1992), S. 301 (mit Lit.). – Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9428, fol. 104v (Lektionar): *C. Gaspar* u. *F. Lyna*, Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bd. 1 (Paris 1937), S. 39–43; *A. C. Esmeijer*, Cosmos en Theatrum mundi in de Pinkstervoorstelling, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 15 (1964), S. 19–44, bes. S. 24, Abb. 5. – New York, The Pierpont Morgan Library, M.G. 44, fol. 103r (*Anton Matejcek*, Eine neue Handschrift der Salzburger Bertoltgruppe, in: Jb. des Kunsthist. Inst. der k.k. Zentralkommission f. Denkmalpflege 9 [1915], Sp. 5–18, fig. 6). – Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die Pfingstdarstellungen der im 11. Jh. entstandenen Codices 338, pag. 503; 340, pag. 385 u. 341, pag. 217 der Stiftsbibliothek in St. Gallen, die den hl. Petrus im Zentrum zeigen (*A. Merton*, Die Buchmalerei in St. Gallen vom neunten bis zum elften Jahrhundert [Leipzig 1923], S. 78 f., Taf. LXXX, Abb. 1, 2, Taf. LXXXI, Abb. 1;

A. Boeckler [aus dem Nachlaß hg. v. L. Kur-ras], Das Züricher Notkerbild und die St. Galler Buchmalerei im 11. Jahrhundert, in: F. Dettweiler, H. Köllner u. P. A. Riedl [Hg.], Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters – FS. für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965 [Marburg/L. 1967], S. 161–166, bes. S. 164, Abb. 7–9; E. Klemm, Das Augsburger Sakramentar in München [ehemals Donaueschingen Ms. 193], in: Zs. für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte [Festgabe für Ellen Judith Beer] 43 [1986], S. 17–26, bes. S. 23, Abb. 10 [Cod. 340, pag. 385].

36 Nach Wilhelm Koehler, Byzantine Art in the West, in: *Dumbarton Oaks Papers* 1 (1941), S. 63–87, bes. S. 71, und Meyer Schapiro (wie Anm. 15), S. 46, ist das Lektionar um 1110 bzw. um 1100 zu datieren; nach G. Cames, Recherches sur l'enluminure romane de Cluny – Le lectionnaire Paris, Bibliothèque Nationale Nouv. acq. lat. 2246, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 7 (1964), S. 145–159, bes. S. 156, ist die Hs. als um 1130/1140 in Cluny entstanden anzusehen.

37 Koehler (wie Anm. 36), S. 69 f.

38 Cames (wie Anm. 36), S. 150; zur Ikonographie v. fol. 79<sup>v</sup> des Cluniazenser-Lektionars: Fabre (wie Anm. 30), S. 35–39; Seeliger, Pfingsten (wie Anm. 22), S. 150 u. 152, Abb. 3; Meyer Schapiro (wie Anm. 15), S. 44, Anm. 172; William D. Wixom, A Manuscript Painting from Cluny, in: *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 56 (1969), Nr. 4, S. 131–135, fig. 5; zur byzantinischen Perikopen-Illustration v. Lk 24, 36–53 u. Mt 28, 1–20: Weitzmann, Illustrations (wie Anm. 18), S. 263.

39 Demus (wie Anm. 7), S. 117; Meyer Schapiro (wie Anm. 15), S. 45 (vgl. S. 49), sprach von der Wirksamkeit der „Roman source of the Italo-Byzantine style in Cluny“.

40 Meyer Schapiro (wie Anm. 15), S. 42 f.

41 Ebd., S. 44; vgl. hier grundsätzlich Kurt Weitzmanns Feststellung: „Giving Peter priority can only be understood as Roman propaganda“ (Weitzmann, *Crusader Icons* [wie Anm. 21], S. 183).

42 Ernst Kitzinger, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), S. 27–47, bes. S. 39, wiederabgedr. in: W. E. Kleinbauer (Ed.), *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger* (Bloomington–London 1976), S. 357–378. – Ernst Kitzinger verwies auch auf das Faktum, daß der byzantinische Einfluß sporadisch auftritt und schwer zu definieren ist, vgl. Ernst Kitzinger, Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century, in: *Byzantine Art* (wie Anm. 15), S. 123–147, bes. S. 141.

43 Otto Pächt, The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England (Oxford 1962), S. 20 u. 25; P. v. Baldass (Malerei und Plastik, in: W. Buchowiecki, P. v. Baldass u. W. Mrazek, *Romanische Kunst in Österreich* [Wien–Hannover–Bern 1962], S. 37–88, bes. S. 39), vertrat eine gegensätzliche Auffassung, indem er für die Charakterisierung der darstellenden Künste des 12. und 13. Jh. in Österreich generell den Begriff „Byzantinismus“ vorschlug.

44 Ernst Kitzinger, Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships, in: *Gesta* 9 (1970), Nr. 2, S. 49–56, bes. S. 50 u. 54.

45 Anthony Cutler, Rezension zu: Otto Mazal, *Buchkunst der Romanik* (= *Buchkunst im Wandel der Zeiten* 2) (Graz 1978), in: *Byzantinische Zeitschrift* 79 (1986), S. 54–56, bes. S. 55; ders., Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *Mediaevalia* 7 (1981), S. 41–77.

46 Hans Belting, Zwischen Gotik und Byzanz – Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: *Zs. für Kunstgeschichte* 41 (1978), S. 217–257, bes. S. 246 u. 257; vgl. auch: A. Grabar, Le Succès des Arts Orientaux à la Cour byzantine sous le Macédonien, in: *Münchner Jb. der bildenden Kunst* 3. F. 2 (1951), S. 32–60; ders., L'Asymétrie des Relations de Byzance et de l'Occident dans le Domaine des Arts au Moyen Âge, in: I. Hutter (Hg.), *Byzanz und der Westen – Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters* (ÖAW, Sitzungsberichte, phil.-hist. Kl. 432) (Wien 1984), S. 9–24.

47 Kurt Weitzmann, Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), S. 3–24, bes. S. 22; vgl. ders., Byzantium and the West around the Year 1200, in: *The Year 1200: A Symposium* (New York 1975), S. 53–93, bes. S. 55 f., fig. 5, wiederabgedr. in: ders., *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium* (Variorum Reprints) (London 1982), essays I u. IX.

48 R. Kahsnitz, „Koimesis“–„Dormitio“–„Assumptio“. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe, in: *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk Octogenarii contextum* (= *Nationalmuseums Skriftserie* 9) (Stockholm 1987), S. 91–122, bes. S. 111 f.

49 *Werner Telesko*, Göttweiger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts – Studien zur Handschriftenproduktion eines Reformklosters (= StMBO, Ergänzungsband 37) (St. Ottilien 1995), S. 52 f. u. 135–138, Abb. 28; das St. Florianer Missale (St. Florian, Stiftsbibliothek, CSF III/208, fol. 169<sup>r</sup>) steht ebenfalls in der Tradition der Pfingstminiatur des Antiphonars mit zentralem Petrus (*Swarzenski* [wie Anm. 1], Abb. 378); im ersten Viertel des 13. Jh. können auch die Türreliefs des Westportals des Doms von Gurk (Salzburger Eigenbistum seit 1072) für die Pfingstikonographie mit zentralem Petrus genannt werden (vgl. *M. Semff*, Die Holzreliefs der Türen des Gurker Westportals, in: Österreichische Zs. für Kunst und Denkmalpflege 33 [1979], H. 1/2, S. 1–16, Abb. 6; *Pippal* [wie Anm. 35], S. 196–203).

50 *Weitzmann*, Byzantine Influence (wie Anm. 47), S. 22.

51 *Koehler* (wie Anm. 36), S. 76.

52 *Kitzinger*, The Byzantine Contribution (wie Anm. 42), S. 38.

53 *Demus* (wie Anm. 1), S. 295.

54 *Demus* (wie Anm. 14), S. 78; dieses Phänomen des zeitgleichen Auftretens verschiedener Stilmodi tritt in Byzanz häufig auf, z. B. im 11. Jh. (*Meyer Schapiro* [wie Anm. 15], S. 42) oder im Nebeneinander des „manieristisch“-spätkommenischen und des „klassisch“-frühpaläologischen Stils (*Otto Demus*, Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, in: Jb. der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 9 [1960], S. 77–89, bes. S. 87); vgl. auch Anm. 15.

55 *Demus* (wie Anm. 14), S. 80 f.; *ders.* (wie Anm. 1), S. 266 f. u. 276.

56 *Demus* (wie Anm. 14), S. 80 f.

57 Ebd., S. 78; *ders.* (wie Anm. 1), S. 267–269; *Roswitha Juffinger* u. *Peter Wind*, Die Waltherbibel aus Michaelbeuern – Eine Bestandsaufnahme, in: MGS 123 (1983), S. 131–142 (mit Lit.); *Kurt Holter*, Mittelalterliche Buchkunst in und aus dem Stift Michaelbeuern, in: Benediktinerabtei Michaelbeuern. Eine Dokumentation, hg. v. *B. Egelseder* OSB (Michaelbeuern 1985), S. 249–262, bes. S. 249–251, wiederabgedruckt in: *Holter*, Hauptwerke der Buchkunst (wie Anm. 11), S. 995–1012; *H. Fillitz*, Architektur und bildende Kunst, in: *A. M. Drabek* (Red.), Österreich im Hochmittelalter (907 bis 1246) (= ÖAW, Veröffentl. d. Komm. f. die Geschichte Österreichs, hg. v. *R. G. Plaschka* u. *A. M. Drabek*, 17) (Wien 1991), S. 527–560, bes. S. 533; zur Erzählstruktur der Walther-Bibel: *V. Pirker*, Die Gumbertusbibel, Cod. 1 der Universitätsbibliothek Erlangen. Ein Hauptwerk der Regensburger Buchmalerei der Romanik, in: Romanik in Regensburg – Kunst, Geschichte, Denkmalpflege. Beiträge des Regensburger Herbstsymposiums zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 1994 (= Regensburger Herbstsymposium zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 2) (Regensburg 1996), S. 76–91, bes. S. 81 f.

58 *Demus* (wie Anm. 1), S. 271.

59 Ebd., S. 268 f.; im besonderen wäre hier zwischen der Gewanddrapierung am rechten Oberschenkel Gideons im unteren Teil der Miniatur auf fol. 96<sup>v</sup> des ersten Bandes der Admonter Riesensbibel (*P. Buberl*, Die illuminierten Handschriften in der Steiermark, Teil 1: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau [= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich IV/1] [Leipzig 1911], S. 23, Taf. V; *Swarzenski* [wie Anm. 1], Abb. 99) und den Gewandformationen der Apostel im Mosaik in Kiew (*V. Lazarev*, Storia della pittura bizantina [Biblioteca di storia dell'arte 7] [Torino 1967], fig. 283 u. 284) zu vergleichen.

60 *Demus* (wie Anm. 1), S. 270; *Karl Maria Swoboda* (Die Bilder der Admonter Bibel des 12. Jahrhunderts, in: *ders.*, Neue Aufgaben der Kunstgeschichte [Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1935], S. 45–63, wiederabgedr. in: *ders.*, Kunst und Geschichte. Vorträge und Aufsätze [= MIOG, Erg.-Bd. XXII] [Wien–Köln–Graz 1969], S. 41–54, bes. S. 48) beschrieb den Stil der „Admonter Riesensbibel“ in der Zusammensetzung aus salzburgischen und byzantinischen Anregungen als „synthetisch“. – Zur Anregungsvielfalt der Salzburger Malerei im 12. Jh. grundsätzlich: *Fillitz* (wie Anm. 57), S. 534; die Vermischung verschiedener Einflusssphären (Byzanz, Venedig und Nordwesteuropa) ist auch charakteristisch für die von *E. Weiss* (Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 22 [1969], S. 7–42, bes. S. 22 u. 42) vor 1163 datierten Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg, vgl. *Otto Demus*, Romanische Wandmalerei [München 1968, 21992], S. 208 f. – Eine Kompilation unterschiedlichster Anregungen (bayerischer Grundrißtypus, bayerischer und sächsischer Stützenwechsel) ist auch in der salzburgischen (St. Peter, Klosterkirche, Weihe 1143) bzw. von dort abhängigen Architektur (Gurk, Dom, Weihe der Hauptaltäre: 1200; Seckau, Stiftskirche, Weihe: 1164) zu beobachten, vgl. *R. Pühringer*, Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich (= ÖAW, phil.-hist. Kl., Denkschriften, 70, 1) (Wien 1931), S. 1–130, bes.

S. 30 f. u. 58, bzw. *R. Feuchtmüller*, Die Sakralbauten, in: *Kat. Romanische Kunst in Österreich* (wie Anm. 1), S. 228–238, bes. S. 230.

61 *Wilhelm Messerer*, Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst, in: *Byzantinische Zeitschrift* 52 (1959), S. 32–60, bes. S. 57; *Cutler*, Misapprehensions (wie Anm. 45), S. 69–71.

62 *Otto Demus*, Vorbildqualität und Lehrfunktion der byzantinischen Kunst, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. I* (Bonn 1967), S. 92–98, bes. S. 95 f.; vgl. auch: *ders.*, Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa, in: *Jb. d. Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 14 (1965), S. 139–155.

63 *Norbert Wibiral*, Besprechung zu: *Demus* (wie Anm. 7), in: *Österreichische Zs. f. Kunst u. Denkmalpflege* 26 (1972), H. 3/4, S. 184–190, bes. S. 185.

64 *Herbert L. Kessler*, On the State of Medieval Art History, in: *The Art Bulletin* 70 (1988), Nr. 2, S. 166–187, bes. S. 178.

65 *Demus* (wie Anm. 1), S. 273.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 277–281.

68 Ebd., S. 274 f.

69 Ebd., S. 276, Abb. 45.

70 *E. B. Garrison*, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Bd. IV (Florence 1960; Reprint London 1993), S. 148, fig. 114; *U. Nilgen*, *Maria Regina – Ein politischer Kultbildtypus?*, in: *Römisches Jb. f. Kunstgeschichte* 19 (1981), S. 1–33, bes. S. 23 f., Abb. 21; *F. Avril u. Y. Zaluska*, *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Centre de Recherche sur les manuscrits enluminés, Bd. 1 (Paris 1980), Nr. 72, pl. E.; in der Art, wie die Gewänder an den Unterschenkeln eng anliegen und durch Querfalten in parzellenhafte Kompartimente gegliedert werden, dürften in der Pariser Miniatur ältere Stilanregungen der Mosaiken von Hosios Lukas (thronende Madonna der Apsis, um 1020) wirksam geworden sein (*E. Diez u. Otto Demus*, *Byzantine Mosaics in Greece – Hosios Lukas and Daphni* [Cambridge/Mass. 1931], fig. 13; *Otto Demus*, *Byzantine Mosaic Decoration – Aspects of Monumental Art in Byzantium* [London 1947], fig. 10 A; *Lazarev* [wie Anm. 59], fig. 170; *J. Beckwith*, *Early Christian and Byzantine Art* [The Pelican History of Art] [Harmondsworth/M. 1970; ebd. 1979], fig. 191).

71 *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 350; *Demus* (wie Anm. 1), Abb. XXVIII; enge stilistische Parallelen mit der Zeichnung auf pag. 724 des Antiphonars zeigt die Zeichnung auf dem Spiegel des Vorderdeckels des Cod. 953 der ÖNB, eine Salzburger Arbeit aus dem späten 12. Jh. (?), vgl. *Swarzenski* (wie Anm. 1), S. 96 u. 153, Abb. 404; *H. J. Hermann*, *Die deutschen romanischen Handschriften* (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII/2) (Leipzig 1926), S. 138–140 (Nr. 83), fig. 84; *Kat. Romanische Kunst in Österreich* (wie Anm. 1), S. 76 f. (Nr. 19), Abb. 3 (K. Holter); *Kitzinger*, *The Byzantine Contribution* (wie Anm. 42), S. 38, fig. 11 (sah den Cod. 953 von den Mosaiken in Monreale, 1180/1190, beeinflusst); *Demus* (wie Anm. 1), S. 293, Abb. 50; *C. R. Dodwell*, *The Pictorial Arts of the West 800–1200* (Yale University Press, The Pelican History of Art) (New Haven–London 1993), S. 300 f., fig. 304.

72 *Koebler* (wie Anm. 36), S. 70.

73 *C. M. Kauffmann*, *The Bury Bible* (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 2), in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966), S. 60–81, pl. 18; *R. M. Thomson*, *Early Romanesque Book-Illustration in England: The Dates of the Pierpont Morgan „Vita S. Edmundi“ and the Bury Bible*, in: *Viator* 2 (1971), S. 221–223; *E. P. McLachlan*, *In the Wake of the Bury Bible: The Followers of Master Hugo at Bury St. Edmunds*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979), S. 216–224; *dies.*, *Master Hugo as Sculptor: A Source for the Style of the Bury Bible*, in: *Gesta* 20 (1981), Nr. 1 (Essays in Honor of Harry Bober), S. 99–109; *dies.*, *The Scriptorium of Bury St. Edmunds in the Twelfth Century* (Outstanding Theses from the Courtauld Institute of Art) (New York–London 1986), bes. S. 211–217 (zu fol. 281<sup>v</sup>).

74 *Kauffmann* (wie Anm. 73), S. 60 u. 75 f.

75 *Demus* (wie Anm. 1), S. 276.

76 Übereinstimmungen mit besonders in Cluny gefeierten Festtagen ergeben sich bereits mit einem im 10. Jh. entstandenen Cluniazenser Brevier (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 13371, fol. 87–96) hinsichtlich folgender Heiligenfeste: Maurus (15. 1.), Bekehrung Pauli (25. 1.), Petri Cathedrala (22. 2.), Benedikt (21. 3.), Evangelist Markus (25. 4.), Translation des hl. Martin (4. 7.),

Translation des hl. Benedikt (11. 7.), Apostel Jakobus d. Ä. (25. 7.), Germanus (31. 7.), Apostel Bartholomäus (24. 8.), Augustinus (28. 8.), Evangelist Matthäus (21. 9.), Mauritius (22. 9.), Hieronymus (30. 9.), Dionysius (9. 10.), Allerheiligen (1. 11.) und Apostel Thomas (21. 12.). Mit dem Cluniazenser-Lektionar (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2246), das die Liturgie Clunys vom Beginn des 12. Jh. exemplarisch vertritt, lassen sich folgende besondere Übereinstimmungen im Heiligenkalender feststellen: Ambrosius, Nereus, Achilleus und Pancrätius, Petri Cathedra, Marcellinus und Petrus, Translation des hl. Martin, Maria Magdalena und Apollinaris; zu den Heiligenordnungen der beiden genannten Cluniazenser Hss.: A. *Wilmart*, Cluny, Manuscrits liturgiques, in: F. *Cabrol* u. H. *Leclercq*, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, Bd. III/2 (Paris 1914), S. 2074–2092, bes. S. 2084–2087; grundsätzlich zu diesen Hss.: *Wischermann* (wie Anm. 15), S. 27, Anm. 92; S. 41, Anm. 155; S. 45, Anm. 169, u. S. 122 (mit Lit.).

77 *Demus* (wie Anm. 1), S. 291–295.

78 *Werner Telesko*, Lambach, Admont und das „Antiphonar von St. Peter“: Überlegungen zur „Vorbildqualität“ der Salzburger Buchmalerei der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in: Jb. des Oberösterreichischen Musealvereines 140/1 (1995), S. 57–82, bes. S. 58 f.

79 *Telesko* (wie Anm. 49), S. 102–111, Abb. 17; *ders.* (wie Anm. 78), S. 63, Abb. 4.

80 *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 343 u. 345.

81 Ebd., Abb. 96; *Swoboda*, Kunst und Geschichte (wie Anm. 60), Abb. 14.

82 *K. Löffler*, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit (Augsburg 1928), Taf. 16.

83 *Hermann* (wie Anm. 71), S. 239 f. (Nr. 156), Taf. XXXII.

84 *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 350.

85 *Buberl* (wie Anm. 59), S. 35–38, fig. 29; *Otto Pächt*, The Illustrations of St. Anselm's Prayers and Meditations, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19 (1956), S. 68–83, bes. S. 83, pl. 23a.

86 *Telesko* (wie Anm. 49), S. 135–138, Abb. 27.

87 *S. v. Borries-Schulten* (Bearb.), Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (= Kat. der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart 2/1) (Stuttgart 1987), S. 108, Nr. 64; *Löffler* (wie Anm. 82), Taf. 28.

88 *Telesko* (wie Anm. 78), S. 63, Anm. 15 (Lit.); *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 408.

89 *Demus* (wie Anm. 1), S. 292.

90 *Swarzenski* (wie Anm. 1), Abb. 347.

91 *Telesko* (Anm. 78), S. 66.

92 *Demus* (Anm. 1), S. 287.

93 *Telesko* (wie Anm. 78), S. 72–74; vgl. *Kurt Holter*, Initialen aus einer Lambacher Handschrift des 12. Jahrhunderts (Cod. 5 des Fürstlich Waldburgischen Gesamtarchivs in Schloß Zeil in Leutkirch), in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 46/47 (1993/1994), S. 255–265 u. 433–436 (Abb.), bes. S. 264 f., Anm. 50, wiederabgedr. in: *Holter*, Buchkunst – Handschriften (wie Anm. 11), S. 1191–1206.

94 *Telesko* (wie Anm. 78), S. 74, Anm. 34 (Lit.), Abb. 12.

95 Ebd., S. 74.

96 Ebd.

97 Ebd., S. 77–80, Anm. 43 (Lit.), Abb. 14.

98 Ebd., S. 80 f., Abb. 15.

99 *Swarzenski* (wie Anm. 1), S. 98.

100 *Demus* (wie Anm. 1), S. 293.

101 Ebd.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Werner Telesko

Garbergasse 4/11

A-1060 Wien

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1998

Band/Volume: [138](#)

Autor(en)/Author(s): Telesko Werner

Artikel/Article: [Das „Antiphonar von St. Peter“ und seine Bedeutung für die Buchmalerei des 12. Jahrhunderts 297-327](#)