

JAHRBUCH
DES
OÖ. MUSEALVEREINES
GESELLSCHAFT
FÜR
LANDESKUNDE

137. Band

1. Abhandlungen



Linz 1992

Inhaltsverzeichnis

Eva Maria Buxbaum: Neue Forschungsergebnisse zu einem musikhistorischen Schlüsselwerk aus der Romanik	7
Hans Krawarik: Die Altsiedlungen Inzersdorf, Wanzbach und Niederkrems	61
Georg Heilingsetzer: Die oberösterreichischen Stände nach dem Dreißigjährigen Krieg	91
Angelika Linnemayr: Zur Geschichte der Familie Clodi	103
Adalbert Langer: Leo Graf Thun und Adalbert Stifter	157
Brigitte Heinzl: Die Postkarten der Wiener Werkstätte in der graphischen Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums.....	175
Helmuth Feigl: Das Niederösterreichische Institut für Landeskunde	201
Heinz Mitter: Ein weiterer Arctaphaenops-Fund aus dem Sengsengebirge in Oberösterreich (Coleoptera, Trechinae).....	211
Wolfgang Heinisch und Günter Müller: Limnologische Forschung in Oberösterreich.....	215
Hannes Leidinger und Heinz Gruber: Der Historisch-Archäologische Verein Oberösterreichs Versuch einer Eigendefinition	219
Besprechungen und Anzeigen.....	221

3. KUNSTHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

Einleitend zur kunsthistorischen Betrachtung der Initialen des Codex steht eine allgemeine Einführung in die Stilentwicklung und Motivgeschichte der Rankeninitialen des in Frage kommenden Zeitraumes und Gebietes⁹¹.

3.1. Stilentwicklung und Motivgeschichte der romanischen Rankeninitialen im süddeutsch-österreichischen Raum

Spaltleisteninitialen mit Ranken sind besonders für die romanische Epoche charakteristisch. Sie sind eigentlich eine Schöpfung der *karolingischen Buchmalerei*⁹². Die Rankeninitialen des 9./10. Jahrhunderts aus dem Bodenseegebiet bilden die Grundlage für die romanischen Initialen des süddeutsch-österreichischen Raumes⁹³. Die Ornamentik dieses Ausgangstypus bedient sich vorwiegend streng stilisierter Motive. Die von Bloch⁹⁴ sogenannten »Kelchblütenranken«, die v. a. in *St. Gallen* vertreten sind, zeichnen sich durch die dreiteiligen Kelchblütenendungen und die sichelförmigen Blatttriebe aus. Als Endmotive dienen weiters Pfeilblätter (vgl. Skizze 30), Kugeln, sowie drei- bis fünfteilige Rosetten⁹⁵. Die Ranken sind völlig erstarrt und flächig linear wiedergegeben. Zum Teil wird der Buchstabe von ihnen überwuchert und beinahe unkenntlich gemacht (z. B. Goldener Psalter, Codex 22 der Stiftsbibliothek/St. Gallen). Der Maler Anno aus der *Reichenauer Schule* schuf schließlich im Petershausener Sakramentar⁹⁶ eine wesentliche Neuheit, nämlich die Knollenblätterränke⁹⁷. Die sichelförmigen Triebe haben sich nun eingerollt, sodaß sich kugelige, knollenförmige Knospen herausbildeten. Kelchblüten verschwinden allmählich. Es treten noch die Pfeilblätter und dreiteiligen Rosetten auf. Die Reichenauer Initialen sind meist Deckfarbeninitialen, deren Ranken- und Endmotive häufig in Gold und Silber bzw. in Stahlblau bis Hellviolett gehalten sind. Als Hintergrundfarbe wurde gerne Hellviolett und Grün, zuweilen auch Purpur verwendet⁹⁸. Die Rankenführung weist noch mehrfach knotige Verschlingungen auf⁹⁹ und erinnert somit an das

91 Die aus technischen Gründen spärlich ausgefallene Anzahl an Abbildungen bietet nur eine fragmentarische Bilddokumentation. Zur Vervollständigung muß die jeweilig angegebene Literatur herangezogen werden.

92 Karl Lamprecht, *Initialornamentik vom 8. bis 13. Jahrhundert*, Leipzig 1882, S. 17f.

93 Kurt Holter, *Die Buchmalerei*, in: *Ausstellungskatalog »1000 Jahre Babenberger in Österreich«*, Wien 1976, S. 567–578, (S. 568f).

94 Peter Bloch, *Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei*, Basel 1956, S. 37.

95 Bloch, 1956, S. 40.

96 Petershausener Sakramentar/Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Sal. IXb.

97 Bloch, 1956, S. 45–47.

98 Bloch, 1956, S. 43.

99 Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1984, S. 75.

Riemenwesen¹⁰⁰. Obwohl die Knollenblätterranken der Reichenauer Schule von einer gewissen Dynamik erfaßt sind und auch gewissermaßen organisches Wachstum aufweisen, kann man noch lange nicht von einem Nachahmen der Natur sprechen. Davon kann während der Romanik allgemein noch nicht die Rede sein. In dieser Epoche findet man nur »... der Naturform gänzlich entkleidete Gebilde, in denen sich zwar oft ein außerordentlich feines Empfinden für die pflanzenmäßige Linienführung, für das Emporwachsen, Überbiegen, Hervorsprossen, nicht aber für das sachliche Erkennen der Einzelart offenbart«¹⁰¹. Die Verbreitung der mit Ranken besetzten Initialen nach dem Muster der Bodenseekunst vollzog sich über den Schwarzwald und Bayern in Richtung Südosten¹⁰². Dabei ergaben sich naturgemäß lokale Varianten. Sie zeigen sich vor allem in der unterschiedlichen Erscheinung der Blüten, Knospen, Blätter, Schließen und ähnlichen Details¹⁰³.

Anfang des 11. Jahrhunderts hat sich in Bayern ausgehend von den Klöstern Tegernsee, Niederaltaich, Freising und Eichstätt ein Initialstil entwickelt, den Bange 1923 in seinem Werk »Eine *Bayerische Malerschule* des XI. und XII. Jahrhunderts«¹⁰⁴ eingehend beschreibt. Die Ranken, vor allem die der Frühzeit, zeigen einen schweren, behäbigen Fluß¹⁰⁵ (Abb. 7). Es handelt sich um ziemlich klar, aber doch sehr dicht geführte Knollenblätterranken¹⁰⁶. Die Endmotive wirken im allgemeinen plump und kompakt¹⁰⁷. Neben dem Pfeilblatt (Skizze 30), das auch ohne volutenförmige Seitenblätter existiert, tritt die kleeblattartige, dreiteilige Blüte auf, die stets auf die Fläche projiziert wird¹⁰⁸. Eine andere Gruppe der Blüten wird meines Erachtens aus einem weichen, länglichen Strang geformt. Dieses Gebilde wird einmal in Wellen gelegt, wobei ein zweiter Strang häufig dazwischen geschoben wird (wie Skizze 26a und b). Ein andermal stellt es einfach eine zusammengestauchte s-Form dar (Skizze 27). Eine dritte Blütengruppe läßt sich aus den Formen zusammenstellen, die eine sehr geschlossene Umrisszeichnung zeigen, im Inneren aber durch eine wellige Konturlinie gegliedert sind¹⁰⁹ (Skizze 28). Oft scheint auch

100 Otto Fischer, *Geschichte der deutschen Zeichnung und Grafik*, =Bruckmanns deutsche Kunstgeschichte 4. Bd., München 1951, S. 19.

101 Zitat nach Gurlitt; aus: Wolfgang Henze, *Ornament, Dekor und Zeichen*, Dresden 1958, S. 63f.

102 Mazal, 1978, S. 205.

103 Holter, 1976, S. 569.

104 Ernst Friedrich Bange, *Eine Bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts*, München 1923.

105 Bange, 1923, S. 14.

106 Bange, 1923, S. 24.

107 Albert Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeningener Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1924, S. 79.

108 Elisabeth Klemm, *Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts*, in: *Ausstellungskatalog »Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters«*, München 1987, S. 39–58, (S. 44).

109 Elisabeth Klemm, *Gab es eine Windberger Buchmalerei?*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1980, S. 7–29, (S. 19).

der Stengel durch die jeweiligen Blütenformen durchgeschoben (Skizze 29a–c). Auf das Traubenmotiv kann man ebenso des öfteren stoßen. Alle diese Motive zeichnen sich jedenfalls durch eine starke Schematisierung aus¹¹⁰. Die fleischigen Knollen stellen kurze Schößlinge dar, die bei der Ranke bleiben¹¹¹. Es scheinen meist einteilige, höchstens zweiteilige Knollenformen auf¹¹². Lockere Flechtwerkknoten, sowie die äußerst beliebten Tiermasken, die wie Hülsen über die Spaltleisten gestülpt sind¹¹³, weisen in ihrem Ursprung eigentlich auf insularen Einfluß, den man sicherlich über die Skriptorien der Bodenseeklöster vermittelt bekommen hatte¹¹⁴. Dasselbe gilt für die buchstabenbildenden zoomorphen Elemente. Die typischen Initialen der Bayerischen Malerschule oder »Klosterschule«, wie sie ebenfalls genannt wird¹¹⁵, sind Deckfarbenbuchstaben¹¹⁶. Ihre Endmotive wurden meist in hellen fröhlichen Farben ausgeführt. Die Ranken mit Knollen und die Flechtwerkknoten mit den sich daraus fortsetzenden Spaltleisten zeigen sich meist metallfarben, d. h. gold und silber. Zuletzt sei noch erwähnt, daß gelegentlich Schnallen vorhanden sind, die meist scharnierartig abgewinkelt erscheinen¹¹⁷. Im Laufe des 11./12. Jahrhunderts weicht die strenge Stilisierung einer lebendiger werdenden Manier. Die Bayerische Malerschule entwickelte recht charakteristische, stereotype Formen, die laut Boeckler leicht nachzuahmen waren und sich deshalb so stark verbreiten konnten¹¹⁸. Sowohl in Regensburg, Salzburg, Schwaben und in Böhmen ist dieser Einfluß zu erkennen¹¹⁹.

Als Georg Swarzenski 1901 über die *Regensburger Buchmalerei* schrieb¹²⁰, behandelte er vorwiegend prachtvolle Miniaturhandschriften, die zudem alle aus dem 11. Jahrhundert stammen¹²¹. Die darin abgebildeten Initialen scheinen besonders aus der Bayerischen Malerschule erklärbar. Über die Initialkunst des 12. Jahrhunderts kann man sich in der 1924 erschienenen Monographie über die Regensburg-Prüfeningener Buchmalerei von Boeckler informieren¹²². Es gelang ihm in sehr überzeugender Weise, sechs Gruppen von

110 Bange, 1923, S. 50.

111 Albert Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale*, Augsburg 1923, S. 27; vgl. Bange, 1923, S. 50.

112 Boeckler, 1923, S. 27.

113 Boeckler, 1923, S. 24.

114 Laut Bange war der südwest-deutsche Einfluß in Bayern Anfang des 11. Jahrhunderts sehr stark (Bange, 1923, S. 36).

115 Georg Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 171.

116 Boeckler, 1923, S. 25.

117 Andreas Fingernagel, *Die Heiligenkreuzer Buchmalerei von den Anfängen bis in die Zeit um 1200*, Diss. Wien 1985, S. 23.

118 Albert Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Leipzig–Berlin 1930, S. 50f.

119 Bange, 1923, S. 100.

120 Swarzenski, 1901.

121 *Heinrichsakramentar*, *Utacodex*, usw.

122 Boeckler, 1924.

Initialen zusammenzustellen. Die folgende Stilbeschreibung erfolgt jedoch vorwiegend nach drei Arbeiten jüngerer Datums, die von Elisabeth Klemm erstellt wurden¹²³. Demnach ist in Regensburg wie in Prüfening die Hauptgruppe durch relativ kleine Blattformen vertreten, in deren Innerem wellige Konturen oder Blattränder eingetragen sind¹²⁴ (Abb. 8). Die Darstellung entbehrt aber jeder räumlichen Entfaltung¹²⁵. Diese unruhigen Konturen¹²⁶ bringen zuweilen Dynamik in die einfachen Motive, die der altbayerischen Tradition entstammen¹²⁷. Dabei entwickelt sich ein v. a. in Prüfening stark vertretenes dreiteiliges Motiv (Skizze 31). Seine Außenblätter zeigen die wellige Kontur, zu denen das völlig beruhigte, rundlappige Mittelblatt in scharfem Kontrast steht¹²⁸. In einer weiteren umfassenden Handschriftengruppe aus den Regensburg-Prüfening Beständen ist der rheinische Einfluß deutlich spürbar (z. B. Clm 13031 der Bayerischen Staatsbibliothek/München, u. a.). Er manifestiert sich durch vielteilige Blattgruppen, die sich zu Blüten formieren. Des weiteren ist er an den bewegten, auch plastisch gewölbten Blättern, dünngliedrigen Ranken und feinen Modellierungen der Gebilde erkennbar¹²⁹. Die Darstellungen erscheinen vegetabler als die bisher erwähnten. Durch die lokale Umformung der rheinischen Komponente offenbart sich aber wiederum eine abstrahierende Tendenz der organischen Formen. Es kommt zu einer Verflachung und Vereinfachung¹³⁰, die Binnenzeichnung wird reduziert, die Klarheit der Linie besitzt Vorrang¹³¹. Als Charakteristikum für Regensburg und somit auch für Prüfening hat sicher der konturbetonte Initialstil¹³² zu gelten. Die Masse der Initialen ist in Federzeichnungstechnik ausgeführt, was ebenfalls eine regensburgische Besonderheit darstellt¹³³. Das ausgereifte Stadium des Lokalstils der Initialen zeigt sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Die *schwäbischen Initialen* – genauer gesagt der *Hirsauer Typus* (12. Jahrhundert) – wird 1923 bei Boeckler beschrieben, als er das Stuttgarter Pas-

123 Elisabeth Klemm, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 1: Die Diözesen Freising, Passau und Salzburg (Text- und Tafelband), =Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek 3/1, Wiesbaden 1980, S. 15–121.; Klemm, Windberger Buchmalerei, 1980; Klemm, 1987, S. 39–58.

124 Klemm, Windberger Buchmalerei, 1980, S. 19.

125 Klemm, 1987, S. 44.

126 Boeckler sprach von »krausen Blättern« (Boeckler, 1924, S. 79).

127 Klemm, 1987, S. 44.

128 Klemm, Bayerische Staatsbibliothek, 1980, S. 47–79.

129 Klemm, Bayerische Staatsbibliothek, 1980, S. 15–121.

130 Boeckler, 1924, S. 82.

131 Klemm, 1987, S. 44.

132 Klemm, 1987, S. 44.

133 Klemm, 1987, S. 42. Klemm macht aber auch darauf aufmerksam, daß keine wichtigen liturgischen Handschriften des 12. Jahrhunderts weder aus Regensburg noch aus Prüfening erhalten sind. Gerade diese wären die prädestinierten Träger für Deckfarbenmalereien.

sionale untersucht¹³⁴. Die Hauptmerkmale der Hirsauer Initialornamentik entstammen den Gepflogenheiten des Klosters Einsiedeln im 11. Jahrhundert¹³⁵. Diese unterscheiden sich von der gleichzeitigen Bayerischen Malerschule durch die nun selbständigen Nebenranken¹³⁶. Die Differenzierung Hauptranke/Nebenranke fällt dadurch schwerer. Die Knollen der schwäbischen Initialen des 12. Jahrhunderts sind mindestens zwei- und mehrteilig¹³⁷ (Abb. 9). Die einzelnen Ausbogungen an den (Blüten-)Blättern rollen sich ein und werden nochmals von einem beruhigten größeren Umrißbogen umfassen (Skizze 32a und b). Es treten u. a. auch muschelförmige, sowie halbpalmettenartige Blätter auf¹³⁸. Den Gesamteindruck könnte man am besten mit »eher großteilige, fleischige Motive« beschreiben, besonders im Vergleich mit den eben besprochenen Regensburger Formen. Dieser Hirsauer Typus verbreitete sich umso intensiver¹³⁹, da Hirsau im 12. Jahrhundert das deutsche Zentrum der cluniazensischen Benediktinerordensreform darstellte. So kann man diese ordensspezifischen, relativ einfach wirkenden Initialen oder zumindest deren Einfluß in nahezu jeder hirsauischen Klostergründung der Romanik (inklusive dem Südosten) finden¹⁴⁰. 1927 erschien das Buch »Romanische Zierbuchstaben und ihre Vorläufer« von Karl Löffler¹⁴¹. Der Autor ging in diesem Werk lediglich von der schwäbischen Buchmalerei aus, über die er ein Jahr darauf eine gesonderte Arbeit publizierte¹⁴². Bezüglich Initialen beschrieb er die Initialbögen mit Blattumschlagverzierungen und die tütenförmigen Halbpalmetten an den Ecken der Buchstaben (»Blattkappen«) (in der Art wie Abb. 17) als kennzeichnend für dieses Gebiet¹⁴³. Des weiteren nannte er die lyraartigen¹⁴⁴, aufgesetzten Blüten (Skizze 33), die in den verschiedensten Abwandlungen auftreten¹⁴⁵. Besonders die astringartigen Wülste an den Abzweigungen der Ranken stellten für Löffler ein typisch süddeutsches Element dar¹⁴⁶. Die gesteigerte Körperlichkeit durch Häkchen in den

134 Boeckler, 1923.

135 Boeckler, 1923, S. 27. Laut Boeckler ist die Hirsauer Initialornamentik des weiteren abhängig von der Bayerischen Malerschule, von Regensburg und von den italienischen Riesenbibeln (Boeckler, 1930, S. 79).

136 Boeckler, 1923, S. 27.

137 Boeckler, 1923, S. 27.

138 Boeckler, 1923, S. 27.

139 Boeckler, 1930, S. 79.

140 Zum Beispiel Göttweig, St. Paul/Lavanttal, St. Lambrecht, Garsten, Gleink, Seitenstetten, Altenburg usw. (Mazal, 1978, S. 205).

141 Karl Löffler, Romanische Zierbuchstaben und ihre Vorläufer, Stuttgart 1927.

142 Karl Löffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg 1928.

143 Für Boeckler kommen diese Verzierungen ursprünglich aus Corbie (Boeckler, 1923, Anm. 27).

144 Unter »lyraartig« versteht Löffler eine Blüte, deren Form an das Musikinstrument Lyra oder Leier erinnert.

145 Dieses Blütenmotiv hat sich vermutlich aus den mit Strängen gebildeten Formen der Bayerischen Malerschule entwickelt (vgl. Skizze 26a).

146 Löffler, 1927, S. 19.

Zweigen und immer stärker entwickelte plastische Blätter sind auch hier eine Erscheinung des 12. Jahrhunderts. Man kann darin wiederum einen verstärkten westlichen (französischen) Einfluß erkennen¹⁴⁷.

Zum Forschungsstand der *Salzburger Initialkunst* muß gesagt werden, daß sie stets im Schatten der hervorragenden Salzburger bildlichen Miniaturmalerei der romanischen Epoche stand. Zu den Autoren, die konkrete Angaben zum Initialstil Salzburgs machten, zählen Georg Swarzenski¹⁴⁸, Franz Walliser¹⁴⁹, Kurt Holter¹⁵⁰, Otto Demus¹⁵¹, Otto Mazal¹⁵², Elisabeth Klemm¹⁵³ und Peter Wind¹⁵⁴. Daraus ergibt sich folgende Charakterisierung. Die Salzburger Initialen des 11. Jahrhunderts stehen in der ottonischen Tradition von St. Gallen und Reichenau¹⁵⁵. Sie zeigen daher schwere, steife Ranken, die sich unorganisch – manchmal noch bandartig¹⁵⁶ präsentieren. Die Ranken werden stets in überschaubaren Motiven gelegt, wobei die Spirale bereits bevorzugt wird¹⁵⁷. Anfänglich schwingen diese Zweige in einem abgerundeten oder spitz zulaufenden Abschluß aus¹⁵⁸. Das Pfeilblatt wird sehr häufig verwendet¹⁵⁹. Die ziemlich stilisierend wirkenden, parallelen Querstricherln an den Abzweigungen sind für diese Handschriften kennzeichnend. Schließlich treten an ihre Stelle feinere Pünktchen¹⁶⁰, die dem Ganzen ein weitaus vegetabileres Aussehen verleihen. Anfang des 12. Jahrhunderts (vgl. Abb. 10) machen die Dreiblattmotive sowie die knolligen Blattknospen noch einen sehr festen Eindruck¹⁶¹. Die vorwiegend rundlichen Rankenbewegungen bewirken ein klares, relativ lockeres Bild. Es liegt auf der Hand, daß Salzburg

147 Boeckler, 1930, S. 80.

148 Georg Swarzenski, *Die Salzburger Malerei. Von den Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils (Text- und Tafelband)* = *Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters* 2. Teil, Leipzig 1913; und Georg Swarzenski, *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg*, in: *Deutsche Kunst* (hrsg. v. Nationalmuseum München), H. 6, (1922).

149 Franz Walliser, *Zur Geschichte der spätromanischen und frühgotischen Malerei in Österreich*, Diss. Wien 1921.

150 Kurt Holter, *Das Antiphonar von St. Peter und die Admonter Riesenbibel*, in: *Die Graphischen Künste*, N. F. II, (1937), S. 121.

151 Otto Demus, *Kunstgeschichtliche Analyse*, in: Otto Demus und Franz Unterkircher, *Das Antiphonar von St. Peter. Kommentarband zur vollständigen Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek (Codices Selecti XXI.)*, Graz 1974.

152 Otto Mazal, *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978.

153 Klemm, *Bayerische Staatsbibliothek*, 1980, S. 155–179.

154 Peter Wind, *Zum Skriptorium des Salzburger Domstiftes (1122–1514)*, in: *Ausstellungskatalog 900 Jahre Stift Reichersberg*, Linz 1984, S. 189–203; und Peter Wind, *Lateinische Handschriften von St. Peter*, in: *Ausstellungskatalog „St. Peter in Salzburg“*, Salzburg 1982, S. 187–191.

155 Walliser, 1921, S. 6.

156 Wind, 1982, S. 187.

157 Walliser, 1921, S. 16.

158 Swarzenski nannte diese Art der Rankenabschlüsse „fächerförmig“ (Swarzenski, 1913, S. 27).

159 Swarzenski, 1913, S. 50f.

160 Klemm, *Bayerische Staatsbibliothek*, 1980, S. 155–179.

161 Klemm, *Bayerische Staatsbibliothek*, 1980, S. 155–179.

mit diesen Initialen völlig in der bayerischen Tradition steht¹⁶². Im Falle einer Ausmalung der Motive werden demnach Gold und Silber für die Haupt- und Nebenranken und bunte Deckfarben für die Endmotive gewählt. Der Hintergrund wird blau und grün gestaltet, was in Salzburg auch bei Federzeichnungsinitialen sehr häufig der Fall ist¹⁶³. Kurz erwähnt seien die italienisierenden Initialen der zum Teil in Salzburg entstandenen Riesenbibeln¹⁶⁴, die aber für Graz 807 nicht von Bedeutung sind. Ab dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts werden Vögel und Drachen, die zwischen die Ranken eingefügt werden, immer häufiger¹⁶⁵. In Bayern war die insulare Auffassung von Tierdarstellungen deutlich gegeben, wohingegen in Salzburg weder Beziehungen der Tiere untereinander, noch Genrehaftes, und selten buchstabenbildende Tierformen auftreten¹⁶⁶. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts scheint die Salzburger Buchmalerei mit dem Antiphonar von St. Peter abermals einen Höhepunkt erreicht zu haben. Die vielgerühmte Originalität der Motivfindung in den bildlichen Darstellungen hat auch für die Initialornamentik Geltung¹⁶⁷. Bei dem überaus großen Reichtum von 409 Federzeichnungsinitialen, acht prachtvollen Deckfarbeninitialen und drei Goldinitialen gelangen äußerst phantasievolle Variationen mit einem relativ kleinen Motivschatz¹⁶⁸ (Abb. 11, 12). Neben dem nach wie vor beliebten Spiralmotiv findet man zuweilen einen besonders rhythmischen Rankenverlauf¹⁶⁹. Das Bild bleibt dabei stets überschaubar. Es zeigt meist einen sehr regelmäßigen, oft achsial symmetrischen Aufbau¹⁷⁰. Die Zweige verzweigen sich nach jeder Teilung¹⁷¹. An ihren Enden befinden sich meistens recht große Blüten. Deren räumliches Aussehen ergibt sich durch die weichen, lappigen, ausgebogenen, oft umgestülpten Blütenblätter, die sich zumeist aus schalenförmigen, becherförmigen oder trichterförmigen Gebilden zusammensetzen¹⁷². Die Plastizität wird durch feine Binnenzeichnung wie Blattrippen, Schattenschraffuren und Häkchen oder Pünktchen in den einzelnen Ausbougungen der Blattränder und an den Zweigstellen verstärkt¹⁷³. Im Vergleich zu diesen modellierten Elementen

162 Swarzenski, 1913, S. 63.

163 Swarzenski, 1913, S. 70. Des weiteren soll sich diese Arbeit eher auf die einfacheren Federzeichnungsinitialen – gegebenenfalls mit laviertem Grund – beziehen, da sie für einen Vergleich mit den Beispielen in Graz 807 besser geeignet sind als die meist äußerst qualitativen Deckfarbeninitialen.

164 Dazu: Larry M. Ayres, A Fragment of a Romanesque Bible in Vienna (Österreichische Nationalbibliothek Cod. ser. nov. 4236) and its Salzburg Affiliations, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, (1982), S. 130–142.

165 Swarzenski, 1913, S. 70.

166 Swarzenski, 1913, S. 70.

167 Demus, 1974, S. 200.

168 Swarzenski, 1922, S. 2.

169 Demus, 1974, S. 199.

170 Demus, 1974, S. 199.

171 Demus, 1974, S. 199.

172 Wind, 1982, S. 187.

173 Klemm, Bayerische Staatsbibliothek, 1980, S. 155–179.

erscheinen die Spiralranken doch sehr flach¹⁷⁴, wengleich auch hier gelegentlich die als süddeutsch definierten Wuchsknoten¹⁷⁵ dem widersprechen. Die dreiteilige Blüte bleibt auch weiterhin bevorzugt¹⁷⁶ und unterliegt verschiedenen Modifikationen. Das Spitzblatt oder Pfeilblatt tritt fast ganz zurück. Eine spitze Form kommt des öfteren als Mittelblatt der dreiteiligen Blüte vor¹⁷⁷. Häufig scheint auch das keulenförmige Motiv¹⁷⁸ in den Zwickeln auf (in der Art wie Skizze 7a). Die Tiere sind wiederum nicht fest mit den Ranken verbunden¹⁷⁹. Sie verbeißen sich manchmal in die Zweige. Von Jagdszenen oder ähnlichen phantastischen Elementen kann aber keine Rede sein. Obwohl der Initialstil sehr einheitlich wirkt, kann man mehrere Hände trennen¹⁸⁰. Holter hat 1937 zwei Hauptgruppen unterschieden¹⁸¹: Die umfangreichere Gruppe zeigt meist runde Knollenformen und »Zierpunkte« in den Ranken (Abb. 12)¹⁸². Die zweite Gruppe entbehrt der runden Knollen und im allgemeinen auch der »Zierpunkte«. Die Endmotive dieser Initialen sind meist in hellblauer Federzeichnung ausgeführt (Abb. 11)¹⁸³. Die auffallende Plastizität der (Blüten-)Blätter weist meines Erachtens deutlich auf einen westlichen Einfluß hin. Es sind ähnliche Merkmale, die auch in Regensburg gleichzeitig mit den rheinländischen Einwirkungen auftraten¹⁸⁴. Demus mochte diese westlichen Anregungen eben über Regensburg-Prüfening nach Salzburg einströmen sehen, denn Erzbischof Eberhard (1147–1164), zu dessen Regierungszeit das Antiphonar von St. Peter vermutlich entstanden ist, kam aus dem Kloster Prüfening¹⁸⁵. Überhaupt stammten die meisten Mönche und Äbte zur Zeit der Babenberger vom bayerischen, fränkischen oder schwäbischen Adel ab¹⁸⁶. Daß Salzburgs Kunstgebiet auf die Regensburger Buchmalerei reflektierte, bezeugen mehrere Handschriften mit Initialen, die ziemlich eindeutig dem Regensburg-Prüfening Typus zuzuordnen sind¹⁸⁷. Nicht unwesentlich für neue,

174 Demus, 1974, S. 199.

175 Siehe S. 22.

176 Demus, 1974, S. 199.

177 Swarzenski, 1913, S. 109.

178 Demus, 1974, S. 199.

179 Demus, 1974, S. 199.

180 Demus, 1974, S. 199.

181 Holter, 1937, S. 121.

182 In ihrer Nachfolge sollen laut Holter die Handschriften Cvp 383, 727, 937, 1195 stehen.

183 Holter nennt die Bibeln aus St. Peter a XII 18/20 (Abb. 13) und a XII 21/23, sowie Cvp 1015 als verwandte Handschriften.

184 Siehe S. 21.

185 Demus, 1974, S. 277.

186 Paul Buberl, Die Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts in Österreich, = Die bildende Kunst in Österreich (hrsg. v. Karl Ginhart) 2. Bd., Baden/Wien 1937, S. 145–170, (S. 146).

187 Unter den alpenländischen Handschriften kann z. B. der Seckauer Codex 286 der Universitätsbibliothek Graz genannt werden, oder der Millstätter Codex 759 derselben Bibliothek; auch Cvp 1207 kann als Beispiel angeführt werden. (Es sei auch darauf hingewiesen, daß das regensburgische Eigenkloster Mondsee nicht weit entfernt von Salzburg lag.)

besonders für die westlichen Anregungen in der Eberhardzeit war sicherlich auch das Faktum, daß Erzbischof Eberhard selbst in Paris studiert hatte¹⁸⁸. Als sichtbarer Beweis für Kontakte mit dem Westen können zusätzlich die blaugrünen Hintergrundfarben, deren Zusammenhang mit den maasländischen Grubenschmelzarbeiten schon bald erkannt wurde¹⁸⁹, angesehen werden. Trotz der immer wieder angesprochenen Isoliertheit des Antiphonars von St. Peter¹⁹⁰ wurden mehrere Vergleichsbeispiele für die Initialen aufgezählt¹⁹¹. Die meisten dieser Handschriften zeigen wohl doch nicht dieselbe Motivvielfalt und Präzision des Antiphonars von St. Peter. Es muß aber auch erwähnt werden, daß keine von ihnen ähnlich großzügig ausgestattet wurde. Weitere noch nicht genannte Beispiele für diesen sogenannten »Eberhardzeichenstil« sind die Handschriften Clm 29320, Clm 15841 (Abb. 15, 16), Clm 15812, Clm 15810, Clm 15808, Clm 29306(58, Clm 8271 und Cvp 1244 u. a. Dieser Zeichenstil kann allgemein in den meisten Skriptorien des Salzburger Kunstkreises angetroffen werden (vgl. Kap. 4).

Vorerst aber noch zu einer interessanten jüngeren Theorie, der Chorherrenstiltheorie, die meines Wissens zum ersten Mal durch Holter 1976 angedeutet wurde¹⁹². Er machte auf die stilistische Unterscheidung Salzburg/St. Peter (also Benediktinermönche) und Salzburg/Domstift (also Augustiner Chorherren) aufmerksam, und dachte somit an eine ordensspezifische Buchmalerei. Anlässlich der oberösterreichischen Landesausstellung 1984 in Reichersberg, die die Augustiner Chorherrenstifte zwischen Passau und Salzburg zum Thema hatte, präzierte Holter seine Meinung¹⁹³ und nannte folgende Codices als Domstifthandschriften der Eberhardzeit: Cvp 383, Cvp 727, Cvp 937 und Cvp 673–676. In ihre unmittelbare Nachbarschaft stellte er¹⁹⁴ die Reichersberger Psalmenkommentare¹⁹⁵ (Abb. 17, 22), sowie Handschriften aus St. Florian¹⁹⁶ (Abb. 28, 29) und Klosterneuburg¹⁹⁷ (Abb. 30, 31). Im Ausstellungskatalog zu dieser Landesausstellung versuchte auch Peter Wind eine stilistische Trennung der Initialen von St. Peter und Domstift vorzunehmen¹⁹⁸. Demnach sind die benediktinischen Initialen abgezirkelter, prä-

188 Buberl, 1937, S. 148. Aus diesem Grund erklärt sich auch das gesteigerte Interesse an Literatur zu seiner Zeit.

189 Swarzenski, 1913, S. 117. Der Verduner Altar in Klosterneuburg (1181) zeigt schließlich die besonders engen Kontakte zu den lothringischen Kunstzentren.

190 Holter, 1937, S. 121.

191 Vgl. Holter, 1937, S. 121: Cvp 383, 727, 937, 1195, 1015, St. Peter a XII 18/20 (Abb. 13), 21/23 und vgl. Swarzenski, 1913, S. 120: Cvp 674.

192 Holter, 1976, v. a. S. 571.

193 Kurt Holter, *Mittelalterliche Buchkunst in Reichersberg*, in: *Festschrift 900 Jahre Augustiner Chorherrenstift Reichersberg*, Linz 1983, S. 295–312, (S. 309f).

194 Kurt Holter, *Romanische Buchkunst aus der Stiftsbibliothek St. Florian*, in: *Geschichte und ihre Quellen* (Festschrift für Friedrich Hausmann), Graz 1987, S. 545–578, (S. 568).

195 Vgl. Kap. 4.2.

196 Vgl. Kap. 4.5.

197 Vgl. Kap. 4.9.

198 Wind, 1984, S. 190f.

ziser und artikulierter. Die Spiralranken sind bandartig flach und schwer. Deckfarbeninitialen kommen vor. Im Domstift hingegen gibt es nur Federzeichnungsinitialen. Die Ranken sind schmaler und weicher. Der Gesamteindruck erscheint asketisch (was für einen Reformorden nichts Außergewöhnliches darstellen würde). Auch Stefan Engels unterteilt Salzburg in mehrere Skriptorien¹⁹⁹. Interessant ist seine Bemerkung, daß nach dem verheerenden Stadtbrand von 1167 (dem das Domstiftskriptorium zum Opfer gefallen war) einige Schreiber vom Dom vorübergehend in St. Peter auszuhelfen schienen²⁰⁰. Dieser Umstand trägt natürlich zu einem verschwommenen Bild des Domstiftstils bzw. der Besonderheiten von St. Peter bei. Eine klare stilistische Unterscheidung wird auch dadurch erschwert, daß nicht viele Werke des Domes den Brand überdauert haben.

3.2. Beschreibung der Initialen

Mit der nun folgenden, sehr detaillierten Beschreibung der sechs Rankeninitialen von Graz 807 wird beabsichtigt, auf eventuelle Eigenheiten aufmerksam zu machen. In der Terminologie halte ich mich vorwiegend an Köllner²⁰¹. Im A präsentieren sich viele Motive, die in den anderen Buchstaben meist in abgewandelter Form wiederkehren. Aus diesem Grund wird diese erste Zierinitiale der Handschrift ausführlicher betrachtet. Bei der Besprechung der einzelnen Motive werden Querverweise auf die übrigen Initialen gegeben. Die Ausführungen über die nachfolgenden Rankenbuchstaben können daher weitgehend ohne Wiederholungen und entsprechend kürzer ausfallen.

Alle sechs Initialen der Handschrift (Abb. 1–6) sind Rankeninitialen in Federzeichnungstechnik. Die Konturen wurden mit Miniumrot gezeichnet. Der Hintergrund ist hellgelb laviert. Die Voluten vom A sind dunkler hinterlegt. Die Farbe ist zufolge Verschmutzung²⁰² nicht mehr genau verifizierbar. Es dürfte sich um Ocker handeln. Teilweise blieb die Vorzeichnung mit dem Bleigriffel noch deutlich erkennbar. Der Spalt der Buchstaben ist mit Rot gefüllt. Die *Schnallen*, die als »dynamisches Element«²⁰³ die Aufgabe haben, den Spalt zusammenzuhalten bzw. abzweigende Ranken an den Buchstabenkörper zu binden, stellen geläufige romanische Formen dar, d. h. Spangen

199 Stefan Engels, Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg, ÖNB Ser. nov. 2700, und die Skriptorien in der Stadt Salzburg im 12. Jahrhundert, Diss. Salzburg 1988, S. 17–19.

200 Engels, 1988, S. 18.

201 Herbert Köllner, Zur kunstgeschichtlichen Terminologie in Handschriftenkatalogen, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, »Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften« (hrsg. v. Clemens Kötterlesch) Sonderheft 1, Frankfurt/Main 1963, S. 138–154.

202 Siehe S. 10.

203 Terminus nach: Otto Mazal, Das Buch der Initialen, Wien 1985, S. 11.

mit Rand und Nagelköpfen²⁰⁴ (Skizze 1). Die Anzahl der Nägel variiert von zwei bis sechs. Beim P wurde die Schnalle überhaupt leer stehen gelassen. Beim D sind die vier Nägel mit Diagonalstrichen miteinander verbunden²⁰⁵.

Die erste Rankeninitiale ist das 11,5 cm hohe und 7,4 cm breite, **fünfzeilige A** (Abb. 1). Es fällt gleich das *Taubenpaar* auf, das einzige zoomorphe Element in der Handschrift überhaupt. Die Vögel sind in schwarzer Tusche gezeichnet. Das Standmotiv wirkt durch die schräge Richtung sehr räumlich. Ihre Köpfe sind voneinander abgewandt und nach hinten gerichtet. Die angelegten Flügel überschneiden den Buchstabenkörper, wohingegen die Stöße der Vögel dahinter verlaufen. Der Buchstabe ist den Vögeln also unter die Flügel geschoben. Trotz auffallendem Gefühl für Räumlichkeit scheinen die Vögel jedoch unreal schwerelos zu sein. Sie stehen nicht fest auf den Rankenblättern, sondern schweben ein Stück darüber. Die Tauben selbst sind wieder sehr körperlich, fleischig und machen einen naturalistischen Eindruck. Dagegen ist die Federnbehandlung im Flügel- und Stoßbereich noch recht stilisiert mit Längsstrichen angedeutet. Hals und Brust sind mit kleinen Wellen und Häkchen versehen. Um den Hals- und Schenkelansatz sind Falten gezeichnet. Diese, sowie die Klauen, die Schnäbel und die Augen sind in der üblichen romanischen Art wiedergegeben. Zwischen dem Vogelpaar erhebt sich ein weiteres Motiv, das für das A bezeichnend ist. Es hat die Form eines »Lebensbäumchens« (Skizze 2). Es entspringt aus dem Zwickel der zwei zusammenstoßenden Rankenausläufer (den Blattmotiven), auf welchen die Tauben stehen. Der »Stamm« des Lebensbäumchens, ein Vertikalstrich genau in der Symmetrieachse, wird mit einem kleinen spitzen Blatt bekrönt. Zweimal sind je zwei kurze, leicht eingerollte Schnörkel symmetrisch am Mittelstrich angebracht. Auch bei der Betrachtung der Ranken stößt man beim A auf charakteristische Formen. Die Zweige sind ungleich dicker als bei den übrigen fünf Initialen. Zudem verzweigen sie sich nach Abzweigungen nur geringfügig. Die symmetrische Anordnung der Ranken findet man am ehesten noch beim V. Dasselbe gilt für die *Voluten*. Im A sind diese allerdings stärker eingerollt. Besonders konsequent und abgezirkelt erscheint das rechtsgedrehte Spiralmotiv im Scheitel des A mit seinen regelmäßig verteilten, meist mit leichten Einkerbungen versehene Knollen (wie Skizze 3). Das Endmotiv dieser Spirale stellt eine *Dreiblattblüte*²⁰⁶ dar (Skizze 4), wie sie in der Initial-

204 Der Vergleich mit der Metallkunst ist naheliegend, v. a. wenn man an die fein ornamentierten Schnallen mancher Handschriften denkt. (Vgl. auch Lamprecht, 1882, S. 6).

205 Univ.-Prof. Dr. Kurt Holter sah sich aufgrund dieser Unbeständigkeiten veranlaßt, von dilettantischen Zügen in unserer Handschrift zu sprechen (im persönlichen Gespräch vom 22. 8. 1990).

206 Die Definitionen einiger Termini sollen explizit angegeben werden: Eine Dreiblattblüte ist eine dreiteilige Blüte, deren seitliche Blätter gebaucht sind und sich in Profilsicht zeigen. Ihr Rand rollt sich nach außen auf. Die Blattunterseiten dieser Profilblätter sind meist mit Schraffuren versehen. Das Mittelblatt steht aufrecht. Es ist ebenfalls mit feiner Binnenzeichnung versehen, die als Blattaderung anzusehen ist.

kunst dieser Zeit überaus häufig vorkommt. Von dem besprochenen Spiralmotiv läuft eine Abzweigung nach rechts aus. Im A kommen bei jeder Abzweigung die den Spalt vertiefenden Punkte vor. Das Endmotiv des zweiten Ausläufers von der Scheitelvolute besteht aus drei verschiedenen *Blättern*: eine Knolle mit einer Einkerbung (wie Skizze 3), ein Schüsselblatt²⁰⁷ mit eingekerbtem Rand (Skizze 5) und ein weiteres einfaches Blatt mit ebenfalls eingekerbtem Rand (wie Skizze 6). Letzteres kommt in der Handschrift des öfteren vor. Die letzten beiden Blattformen besitzen auch wieder feine Parallelschraffuren und in den Ausbuchtungen kleine häkchenartige Punkte, welche v. a. im A häufig auftreten. Das erwähnte Schüsselblatt ist übrigens das einzige des Codex. Zwischen ihm und dem einfachen, eingekerbten Blatt scheint sich gerade ein neuer Sproß zu bilden. Im Zwickel der Abzweigungen findet sich ein länglich rundes, tropfenförmiges Gebilde (Skizze 7a). *Zwickelmotive* kommen beim A bei jeder Rankenteilung und Rankenzusammenführung vor. Variationen des Zwickelmotives sind spitze Blattformen (Skizze 7b, c), des öfteren treten auch gegenständliche Knollen auf (wie Skizze 7d). Dieses Phänomen kann man bei den restlichen Initialen nur einmal augenscheinlich beobachten, nämlich in der unteren Hälfte vom V²⁰⁸. An der Stelle, wo das Spiralmotiv am Scheitel des A abzweigt, ist eine Art *phytomorphe Schleife* angebracht (Skizze 8). Es handelt sich dabei eigentlich um eine eigenständige Ranke. Sie hält der Nebenranke der Scheitelvolute das Gleichgewicht. Locker umschlingt die Rankenschleife den Initialkörper und den daraus entwachsenden Zweig und vereinigt sich danach in einem Endmotiv, das aus zwei Blättern mit Einkerbungen und einem Palmettensegment als Mittelteil besteht. Die beiden Blätter besitzen wiederum Parallelschraffuren und Punkte. An der oberen Rundung weisen sie eine wenig harmonische Einschnürung auf. Der vertikale Teil dieser Schleife ist ein erster Beweis für eine künstlerisch nicht allzu geniale Leistung, da die linke Wellenlinie mit der rechten nicht logisch übereinstimmt²⁰⁹. Die zwei Rankenstämme im inneren Feld des A sind, wie schon erwähnt, symmetrisch aufgebaut. Sie entspringen auf der Höhe der Vogelköpfe unter den Schnallen und bilden zwei entgegengesetzt laufende Spiralen, die sich an der leicht nach links geneigten, senkrechten Mittelachse des Buchstabens berühren. Diese Voluten führen eine etwas unförmige Eineinviertelumdrehung aus. Auch die Knollen sind nicht so regelmäßig gesetzt wie im Scheitelmotiv. Die linke Spirale besitzt zudem eine Knolle mehr als die rechte. Bei beiden Voluten folgt auf die erste Knolle ein kurzer Ast mit einem eingekerbten Blatt, das von hinten durch den

207 Ein Schüsselblatt ist ein Blatt, das so stark gewölbt bzw. gebaucht ist, daß es wie eine Schüssel aussieht. Lamprecht sprach von einem Blatt mit Neigung zur Form des Frauenschuhs (Lamprecht, 1882, S. 23).

208 Im P, D und R ist es nur eine sehr verschwommene Andeutung.

209 Rechts wurde eine Welle weniger gezeichnet als links.

Buchstabenspalt greift (*»Durchgreifmotiv«*, Skizze 9)²¹⁰. Auch diese beiden Blätter besitzen Binnenstruktur. Am Ende der Spirale sitzt jeweils ein *fünfteiliges Gebilde* (Skizze 10). Es scheint aus fünf Knollen zu bestehen. Man erkennt auch hier Blattrippen. In abgewandelter Form tritt dieses Blatt im R noch einmal auf. Dort ist es aber harmonischer und regelmäßiger und macht einen vegetabilen Eindruck (Skizze 11). Als Knollen kann man nur mehr die untersten beiden Teile des Blattes bezeichnen²¹¹. Von dieser Volute trennt sich vom oberen Kreissegment abermals je ein Zweig, der mit einer Schnalle an der oberen Rundung des A festgebunden wird. Beide Äste vollziehen eine Einrollung zur Mitte. In Summe kommt nur eine 270-Grad-Umdrehung des Rankenzweiges zustande, weshalb auf den Terminus Spirale oder Volute verzichtet wurde²¹². Auf der Mittelachse berühren sich die Ranken. Sie laufen schließlich in waagrechte *Knollenblätter* aus²¹³ (Skizze 12a). Das Knollenblattthema wird in allen sechs Initialen immer wieder variiert. Die Knollenblätter des A fallen jedoch wiederum durch ihre recht schematische, starre Art aus der Reihe. In den anderen Buchstaben sind die Knollenblätter um einiges lebendiger gestaltet (Skizze 12b–j). Die betreffenden zwei Knollenblätter des A unterschneiden letztlich den eigenen Stamm und versuchen sich mit der eingerollten Knolle ebendort einzuhaken (Skizze 12a). Im linken Knollenblatt ersetzt dieses *»Einbakmotiv«* gleichzeitig eine Knolle aus dem darunterliegenden Zwickelmotiv – einem gegenständigen Knollenpaar (wie Skizze 7d). Auf der rechten Seite ist dieses Zwickelmotiv vollständig. Interessant erscheint nun noch das nach unten stehende, lanzettförmige Zwickelthema (Skizze 7b) zwischen den beiden eben abgehandelten Knollenblättern, da solche *geaderten Spitzblätter* den anderen Initialen der Handschrift völlig fremd sind. Das gegenüberliegende, nach oben schauende Zwickelmotiv ist wieder tropfenförmig (wie Skizze 7a). Die Schenkelfüße des A werden von Rankentrieben geformt, die sich ebenfalls einrollen und mit Knollen besetzt sind. Gegen Ende teilt sich die Ranke und läuft einerseits in einem schraffierten, eingekerbten Blatt aus (wie Skizze 6)²¹⁴; den anderen, inneren Abschluß bildet ein *»Dreiblattblatt«* (wie Skizze 13). Diese Form unterscheidet sich von der Dreiblattblüte (Skizze 4) vor allem dadurch, daß die seitlichen Blätter eindeutig Knollen darstellen und nicht – wie bei der Blüte – gebauchte

210 Beim rechten Blatt werden die unteren beiden Blattlappen von einem dickeren Konturbogen umfaßt.

211 Auch beim A unterscheiden sich die unteren beiden Knollen durch die unruhigere Konturlinie und durch das Einrollen nach außen von den anderen drei Knollen.

212 Diese Bezeichnung sei den Krümmungen über 360 Grad vorbehalten.

213 Knollenblätter sind Blätter, die in Seitenansicht wiedergegeben und aus Knollen zusammengesetzt sind (Skizzen 12a–j). Sie besitzen Häkchen bzw. Punkte und manchmal sogar vereinzelte Schattierungsstriche. Einige Knollen zeigen einen eingekerbten Rand, womit die Differenzierung Blatt oder Knolle oft sehr schwierig wird.

214 Bei ebendiesem Blatt rechts werden die unteren beiden Blattlappen abermals von einem größeren z. T. radierten Bogen umfassen (wie beim rechten Durchgreifmotiv, s. Fn. 210).

Blätter. Diese Differenzierung wird in den folgenden Initialen immer deutlicher. So gibt es beim P z. B. zwei Dreiblattblüten und ein Dreiblattblatt (Abb. 2 in der unteren Buchstabenhälfte). Beim D befindet sich das dreiteilige Blatt neben der Schnalle (Abb. 3). Das R zeigt ebenfalls in der unteren Initialhälfte ein solches Blatt (Abb. 4). Wiederum sehr anschaulich wird der Unterschied im V, wo in der oberen Hälfte des Buchstabens die beiden Spiralen in je ein Dreiblattblatt auslaufen (Abb. 5), wohingegen im unteren Teil des V die Blütenform aufscheint. Die Definition eines Dreiblattblattes lautet also: zwei seitliche Knollen und ein aufrechtes Mittelblatt mit Aderung. Wiederum typisch für das A sind die *buchstabenbildenden Ranken*, die soeben beschriebenen vegetabilen Schenkel(-enden). Bei den anderen fünf Initialen ist der Buchstabenkörper vollständig aus Spaltleisten zusammengesetzt. Die Rankenzweige entspringen aus dem Initialstamm meist unter einer Spange (beim A, P, V und S; beim D ohne Spange), oder die Spaltleisten gehen direkt in eine Ranke über (beim R, wobei der Übergang von einer Schnalle verdeckt wurde). Aber diese Äste haben rein schmückende und füllende – nicht aber buchstabenformende Funktion.

Wenden wir uns jetzt der zweiten Initiale des Codex zu. Im **dreizeiligen P** (5,7 cm hoch; 3,1 cm breit) (Abb. 2) erscheint das Miniumrot dunkler bzw. bräunlicher. Die Rankenführung vermittelt in diesem Buchstaben nicht dieselbe Klarheit und Exaktheit wie im A. Sie ist weniger schulmeisterhaft. Die Ranke teilt sich gleich, nachdem sie aus der Schnalle hervorkommt²¹⁵. Die Äste gehen aber nicht auseinander, sondern kreuzen sich (*„Überkreuzungsmotiv“*). Der entstandene Spalt zwischen den Zweigen ist rot gefärbt. Der ursprünglich untere Stamm verläuft nach oben und füllt mit seinen lebendigen Knollenblättern (Skizze 12b und c) die obere Hälfte vom Bauch des P. Der zweite Hauptast hinterschneidet den ersten und führt nach unten aus dem Buchstaben hinaus. Er zielt in erster Linie das freie Feld unter dem Bauch des P. Hier wird er durch ein Band o. ä. locker zum Initialstamm gezogen. Ein vergleichbares, nicht genau definierbares *„Ringlein“* befindet sich vor der ersten Rankenteilung, die folgt (Skizze 14). Auch in der unteren Initialhälfte des R kann man diesen *„Ring“* entdecken. Im übrigen findet man an den Abzweigungen zwei flüchtige Querstriche, die eventuell als *Wuchsknotenansatz* gedeutet werden können (Skizze 15)²¹⁶. Im P kommen die zwei Querstriche auch vor dem Spalt im Buchstabenbauch vor. Im Gegensatz zum A werden nun im P wie auch im D, R, V und S die Äste nach den Abzweigungen deutlich dünner. Die einzelnen Endmotive stellen zweimal Dreiblattblüten dar, die weniger vereinfacht sind als die vom A (Skizze 15). Beide Blüten besitzen einen Fruchtknoten. Ihre Profilblätter sind nicht nur durch z.

215 Diese Schnalle ohne Nagelköpfe erweckt gewissermaßen den Eindruck, als könnte es sich auch um Bänder handeln.

216 Vgl. S. 29 (Punkte im A, die den Spalt bei den Abzweigungen vertiefen).

T. eingekerbte Konturen bewegter, sie scheinen auch ausladender. Außerdem schien für die dreiteilige Blüte im A das Vermeiden einer Berührung des Mittelblattes mit den Seitenblättern ein wichtiges Kriterium zu sein. Bei allen anderen Blüten des Codex treten derartige Blütenblattkontakte auf (Skizzen 15, 18, 19, 21, 25). Weitere Endmotive im P sind die schon beschriebenen Knollenblätter (Skizze 12b und c) und das Dreiblattblatt (wie Skizze 13). Jenes Blatt rechts unten ist aber ein Charakteristikum für das P (Skizze 16). Es sieht beinahe wie ein Vorläufer eines gotischen *Dornblattes* aus: der in geschwungener Linie spitz zulaufende Mittelteil des geaderten Blattes geht in zwei seitliche runde Blattlappen über. Die diagonale Ausrichtung dieses Blattes drückt ein gelungenes Kompositionselement aus.

Der dritte Zierbuchstabe im Manuskript ist das 5,4 cm hohe und 5,5 cm breite, **dreizeilige D** des Palmsonntags (Abb. 3). Grundsätzlich ist dieser Buchstabe wieder symmetrisch angelegt. Die horizontale Halbierungslinie wäre demnach die Symmetrieachse. Aber schon die Schnalle am Bauch des D ist zu hoch angelegt²¹⁷. Das Füllmotiv der Initiale besteht aus zwei Rankenästen, die ohne verhüllende Spange aus dem Initialstamm (einer oben, einer unten) entspringen. Die obere Ranke beschreibt eine *fischblasenartige Schlinge*²¹⁸. Ihr deutlich dünner werdendes Ende führt zurück zum Ausgangspunkt am Initialstamm. Hier umgreift sie den eigenen Stamm von hinten und endet in Knollenblättern. Die untere Ranke vollzieht eine größere Schleife. Auch hier kommt es zu einem Durchgreifen des Zweigendes, diesmal aber von vorne nach hinten²¹⁹. Die beiden Schleifen greifen im Bereich der horizontalen Mittellinie ineinander. Gleich nach dem zweiten Kreuzungspunkt (rechts) biegt von jedem Stamm ein kleiner Nebenzweig ab. Beide laufen dann aufeinander zu und vereinigen sich ebenfalls auf der horizontalen Mittellinie zu einem Dreiblattblatt (*Wiedervereinigungsmotiv*, Skizze 17). Auch im D befinden sich, wie im P, R, V und S vor jeder Rankenteilung kleine Querstriche, die vermutlich einen Wulstansatz imitieren. Des weiteren sind Knollen und Knollenblätter (Skizze 12d, e, f) bekannte Elemente. Die zwei Blüten dieser Initiale sind relativ groß (Skizze 18). Sie besitzen ebenfalls Fruchtknoten wie die Blüten vom P. Auch sie sind Variationen der dreiteiligen Blüte, aber weniger breit und ausladend als die bisher besprochenen. Die Seitenblätter liegen eng am Mittelblatt an, sie umschließen es zunehmender, und scheinen stärker hochgezogen zu sein, bevor sie sich nach außen umstülpen. Die Kontur des Mittelblattes der oberen Blüte ist pal-

217 Die Schnalle liegt ziemlich genau auf der Goldenen-Schnitt-Linie. Dies ist in diesem Falle weniger ein Kompositionsprinzip, als vielmehr dem für Harmonie geschulten Auge des Miniators zuzuschreiben.

218 Terminus nach: Boeckler, 1924, S. 80.

219 Man könnte eine etwas unförmige Spiralbewegung feststellen, wenn man anfangs der Hauptranke und dann der Nebenranke bis zum großen Blütenendmotiv folgt. Sicherlich ist in diesem Fall aber doch das Schlingensmotiv vordergründig.

mettenartig ausgebogen (Skizze 18). Die Binnenzeichnung dieser Blüte macht einen besonders flüchtigen Eindruck. Statt Blattrippen sind hier nicht sehr logisch Striche mit oben umgebogenen Rundungen eingesetzt. Vermutlich liegt eine Verschmelzung der Häkchen und Schattierungsstriche vor.

Die folgende Initiale ist das **vierzeilige R** (7 cm x 7,2 cm) (Abb. 4). Wie schon festgestellt²²⁰, gehen die Ranken in diesem Fall direkt aus den Spaltleisten, die Bauch und Fuß des R bilden, hervor. Eine Schnalle verdeckt die Übergangsstelle. Die Zweige laufen in Richtung Initialstamm auseinander, wo sie an denselben »angeschnallt« werden. Die obere Ranke teilt sich nach der Spange und bildet ein ganz ähnliches Überkreuzungsmotiv wie im P. Der Zwischenraum zwischen den sich kreuzenden Zweigen ist wie im P rot ausgefüllt. Als Abschlüsse der beiden Zweige werden wieder Knollenblätter gezeigt (Skizze 12h, und wie 12g), bzw. das schon besprochene Fünfblatt²²¹ (Skizze 11). Die untere Ranke vollzieht wieder eine fischblasenartige Schlinge. Drei Nebenrankten trennen sich von ihr. Neben Knollenblättermotiven (Skizze 12g und i) und einem dreiteiligen Blatt (wie Skizze 13) dominiert die *große zentrale Blüte* (Skizze 19). Sie besteht aus einem Fruchtknoten und zwei Blättern in Seitenansicht, deren Spitzen sich nach außen einrollen. Komplizierter ist das Mittelblatt. Es scheint ein großes, weiches Blatt zu sein, dessen Seitenränder nach vorne eingeschlagen sind. Der obere Rand rollt sich ebenfalls nach vorne ein. Zwischen diesem umgeschlagenen, mit Schattierungsstrichen und Häkchen versehenen Saum erkennt man die Blattaderung. Wie man sich diese Blüte räumlich vorzustellen hat, ist nicht ganz eindeutig. Es ist denkbar, daß man auf die Blattunterseite sieht. Es könnte aber auch ein aufrecht stehendes Blatt gemeint sein, das einfach sehr stark gewölbt ist. Unklar ist im R auch die tatsächliche Position der Knolle beim Initialfuß (Skizze 20). Liegt der Sproß nun über dem Buchstabenteil, oder greift er von hinten durch den Spalt? Das räumliche Vorstellungsvermögen wird irritiert durch die nicht korrekte Ausführung der Überschneidung.

Das 4,9 x 4,8 cm große, **dreizeilige V** (Abb. 5) ist ähnlich wie das A symmetrisch aufgebaut, nur etwas oberflächlicher. Die Spiegelungsachse des V gleicht beinahe einem Kreissegment. Entlang der annähernd horizontalen Halbierungslinie laufen zwei Rankenstämme aufeinander zu. Sie teilen sich und treffen gleich darauf mit dem gegenüberliegenden, geteilten Zweig zusammen. Somit ergibt sich genau im Mittelpunkt der Initiale eine *Raute* mit eingeschwungenen Seiten. Alle vier Rankenarme rollen sich danach ein. Sie führen eine volle Umdrehung aus. Die zwei dreiteiligen Blätter oben (wie Skizze 13), sowie die zwei Dreiblattblüten unten (Skizze 21) stehen daher waagrecht. Letztere finden dadurch besser Platz mit ihren sehr ausladenden seitlichen Blättern. Sie sind mit denen vom P vergleichbar. Ihre Konturen

220 Siehe S. 31.

221 Siehe S. 30.

scheinen z. T. durch die deutlich sichtbare Vorzeichnung noch etwas bewegter als im P. Ihr Mittelblatt wirkt spitzer. In dieser Initiale fehlen Knollenblätter – vermutlich aus Platzgründen. An deren Stelle treten sehr wulstige dicke Knollen, die meistens mit Häkchen ausgestattet sind (wie in Skizze 22 rechts oben). Beim Teilungsmotiv in der Mitte unten befindet sich sogar ein gegenständiges Knollenpaar (wie Skizze 7d). In der Mitte oben treffen sich zwei dünne Nebenranken und schließen mit ein und demselben Blatt ab (Skizze 22). Ein ähnliches Wiedervereinigungsmotiv trat bereits im D auf (Skizze 17). Das Blatt, welches als Abschluß dient, ist diesmal aber ein *herzförmiges Blatt* (Pfeilblatt) mit doppelter Kontur und Binnenzeichnung. Versucht man dieses Blatt räumlich zu erfassen, könnte es sich dabei um zwei übereinanderliegende Blätter handeln. Die Schraffur könnte auch eine plastische Verformung andeuten. An der rechten Ranke des eben beschriebenen Motives setzt ein dicker Knollensproßling an. Aus Symmetriegründen erwartet man dasselbe Thema auch links. Der Rankenast berührt jedoch bereits den Buchstabenkörper. Eben dieser Platzmangel wird wohl auch als Begründung für die nach rechts geneigte Mittelachse zu sehen sein. Beim V fällt schließlich der vegetabile *Initialabschlußstrich* auf. Er endet in einem kleinen, dreiteiligen, knolligen Gebilde (Skizze 23a). Bei keinem anderen Zierbuchstaben der Handschrift kommt eine phytomorphe Serife vor. Folgende vier Lösungen wurden stattdessen angewendet: 1.) Der Schaft endet mit einem einfachen, horizontalen und überstehenden Abschlußstrich (beim V rechts oben, Skizze 23b). 2.) Die abschließende Gerade ist leicht geschwungen (beim R links unten und beim S; Skizze 23c). 3.) Führen zwei Spaltleisten im rechten Winkel aufeinander zu, so fließen die beiden äußeren Linien der Spaltleisten weich zusammen und bilden einen spitzen Auslauf in ihrer Winkelhalbierenden (beim D links unten und beim V links unten; Skizze 23e). 4.) Der Abschlußstrich wird körperhaft, indem die äußeren Konturlinien nach einer kurzen Parallelführung in einer engen Rundung zusammengeführt werden (beim P am deutlichsten und beim D oben; Skizze 23d).

Die letzte Spaltleisteninitiale ist das sehr einfach wirkende, **zweieinhalb-zeilige S** (Abb. 6). Mit der Abmessung von 5,3 x 3,6 cm ist sie zudem die kleinste Initiale. Im Mittelpunkt des Buchstabenkörpers entspringen hinter der Schnalle zwei Ranken. Beide führen nach rechts. Die eine rollt sich nach oben ein, die andere nach unten. Aus dem unteren Ast wachsen Knollen und ein Knollenblatt (Skizze 12j; vgl. dazu Skizze 12d oben)²²². Das Endmotiv der Ranke stellt eine Dreiblattblüte ohne Fruchtknoten dar. Im übrigen erinnert diese an die Blüten vom D mit den hochgezogenen Blättern (wie Skizze 18). Die Häkchen in der Blüte vom S sind so eng gesetzt, daß sie aneinander-

222 Anhand dieses Knollenblattes wird das Problem der Differenzierung Knollenblatt oder Profilblatt noch deutlicher (s. Fn. 213).

stoßen. In der oberen Initialhälfte scheint neben Knollen ein *hängendes, gedrehtes Blatt* auf (Skizze 24). Es wirkt recht wulstig und hat die Form eines S. Das Hauptmotiv des Buchstabens ist die *Blüte* daneben (Skizze 25). Der Fruchtknoten fehlt auch hier. Das Mittelblatt ist frontal zu sehen und weist zwei Einkerbungen und die Aderung des Blattes auf. Bei den beiden seitlichen Blütenteilen werden die hinteren Blattlappen sichtbar. Es könnte sich um trichterartige Blätter handeln, die leicht nach vorne gerichtet sind und somit den schrägen Einblick gewähren. Eine zweite Betrachtungsmöglichkeit wären ebenfalls trichterförmige Blütenblätter, deren Ränder sich nach außen umstülpen²²³. Als dritte Anschauungsweise könnte man sich jeweils ein ausgebogtes Blatt vorstellen, hinter dem sich ein größeres mit beruhigter Kontur befindet. Keine der drei Deutungen ist aber vollständig verifizierbar. Die Färbelung mit Hintergrundgelb im Außenbogen von dem nach oben gerichteten Seitenblatt ist sicherlich ungewollt.

Trotz der nicht genügend geklärten räumlichen Realität bei den großen Blüten vom R (Skizze 19) und vom S (Skizze 25) handelt es sich sicherlich um dreidimensionale Darstellungsversuche. Allein die häufigen Überschneidungen sowie die durch den Spalt greifenden Rankenarme belegen den räumlichen Darstellungswillen. Nicht zufällig werden die Rankenstämme zwischen Taubenflügel und -körper eingeklemmt. Es kann auch andernorts belegt werden, daß der Miniator nicht völlig sattelfest im Umgang mit der Dreidimensionalität war (z. B. bei der Knolle am Initialfuß des R, beim herzförmigen Blatt im V u. ä.).

3.3. Motiv- und Stilanalyse der Initialen von Graz 807

Anlässlich der stilistischen Untersuchung der Initialen der Handschrift Graz 807 ist festzustellen, daß eine Schulzuweisung nicht auf den ersten Blick durchzuführen ist. Die sechs rankenverzierten Buchstaben (Abb. 1–6) unterscheiden sich, wie schon angedeutet, auch untereinander. Es ist das A, das aus der Reihe fällt. Das Gesamtbild dieser Initiale macht im Vergleich zu den anderen einen steiferen und starren Eindruck. Die Linien sind zweifellos mit einer feineren Feder gezogen worden. Mehrmalige neue Ansätze sind festzustellen²²⁴, wohingegen die anderen fünf Spaltleisteninitialen einen zügigeren Duktus aufweisen. Sie wirken neben dem A nicht so »durchdacht« und »exakt«, sondern großzügiger, flüchtiger und schwungvoller. Es ist möglich, einerseits eine chronologische Distanz des A zu den restlichen fünf Buchstaben nachzuweisen, und zusätzlich scheint der Unterschied auch eine Frage des Einflußgebietes zu sein.

223 In diesem Fall würde der Rand aus Einbuchtungen bestehen, statt wie bei den bisherigen Blattformen des Codex aus Ausbuchtungen.

224 Vgl. Froger, 1974, S. 16.

Bleiben wir bei der *chronologischen Differenzierung*. Die Ranken im A geben sich, wie schon erwähnt, breiter und flächiger. Sie kreuzen sich nicht. Es ist ein reines Nebeneinander. Unter den anderen fünf Initialen bemerkt man beim V zwar ähnlich flächenhafte Tendenzen, aber die Ranken haben wie auch beim P, D, R und S durch die stärkere Verjüngung der Zweige²²⁵ und durch die Binnenzeichnung (Querstricherl vor den Abzweigungen anstelle der kleinen Punkte) ein vegetabileres Aussehen. Die Fruchtknoten der Blüten und die unruhige Kontur der Blütenblätter tragen zum plastischeren Empfinden bei, sowie die locker gesetzten, manchmal u-förmigen Häkchen, die in allen Motiven des A meist auf kleine Zierpunkte reduziert sind. Die Stilisierung im A wird auch beim Vergleich der Blatt- und Blütenauffassung offensichtlich. Es ließe sich also vermuten, daß das A älter ist. Nun scheinen aber auch im A erstaunlich »moderne« Gebilde wie das sogenannte Schlüsselblatt (Skizze 5) oder die vegetabilen Durchgreif- und Einhakmotive (Skizze 12a und 9) und vor allem das Vogelpaar auf. Sie belegen doch ein besonderes Verständnis für Körperlichkeit. Beim Taubenpaar fällt auf, daß schwarze Tusche statt Tinte verwendet wurde. Aufgrund der zusätzlich überraschend naturalistischen Darstellung ist man anfangs versucht, an eine nachträgliche Einfügung dieses Motivs zu denken²²⁶. Jedoch liegen die roten Federzeichnungslinien der Ranken teilweise über der Tuschezeichnung. Damit steht fest, daß Ranken- und Tierzeichnung zur selben Zeit entstanden sein müssen. Es liegt also nahe, an einen traditionsbewußten, älteren Miniator zu denken, der aber auch neuen Ideen gegenüber offen stand. Möglicherweise handelt es sich hier um ein Lehrer-Schüler-Verhältnis²²⁷. Der »Meister« führte die erste Initiale des Codex aus. Der »Schülerskriptor« (die jüngere Generation) vollendet die Ausstattung – im vorliegenden Fall in einer etwas weniger althergebrachten Weise. Beim V lehnt er sich am stärksten an den Meister an. Außer dem symmetrischen Aufbau übernimmt er auch das gegenständliche Knollenpaar im Zwickel (wie Skizze 7d; andeutungsweise auch im P und R). Seine Rankenspiralen sind aber nicht so konsequent eingerollt. Das durchgreifende Blatt des A (Skizze 9) wird vom jüngeren Initialmaler zu einem durchschlingenden Zweig uminterpretiert (im D und im R). Obwohl es sich um dieselben Ausgangsmotive handelt, scheinen seine Knollen und Knollenblätter (Skizze 12b-j), die Dreiblattblätter und -blüten (Skizze 15, 18, 19, 21, 25) und das Fünfblatt (Skizze 11) lebendiger. Die zwei größeren Blüten vom R und S (Skizze 19 und 25) können auch als fortschrittlicheres Denken und Darstellen gesehen werden. Seine Rankenführung ist viel freier, wenn man vom V absieht.

225 Der Stengel vor der Blüte ist deutlich dünner als an der Wurzel des Stammes.

226 Diese Vermutung äußerte auch Univ.-Prof. Dr. Kurt Holter im Gespräch vom 22. 8. 1990.

227 Ich danke Herrn Univ.-Prof. Dr. Kurt Holter für diese überaus hilfreiche Anregung.

Die *Unterscheidungskriterien hinsichtlich des Einflußgebietes* können nicht mit derselben Sicherheit aufgezählt werden. Es ist zumindest aber klar, daß der Motivschatz aller sechs Initialen in erster Linie aus der Salzburger Tradition entnommen ist. Deutlich spricht zum Beispiel die dunklere Hinterlegung der Spiralen²²⁸ im A dafür (als Eigenheit des ersten Zeichners). Die Buchstabenform dieses Letters, die an ein griechisches Omega mit aufgesetzter Scheitelvolute erinnert, ist laut Löffler²²⁹ ein typisches Zeichen für Salzburg. Des weiteren wurde von der Literatur immer wieder die abgezielte Spiralranke mit den regelmäßigen Knollenansätzen zitiert²³⁰, die wiederum im A besonders offenbar wird. Die gegenständigen Tauben stellen ein äußerst beliebtes Motiv der Salzburger Buchmalerei dar. Mit den zurückgedrehten Köpfen kommen sie schon in der Waltherbibel von Michaelbeuern (zweites Viertel 12. Jahrhundert) vor. Üppige Anwendung finden sie dann im Antiphonar von St. Peter (Abb. 11, 12), das mit seiner überreichen Fülle an Federzeichnungsinitialen den besten Einblick in den Motivvorrat der Eberhardzeit in Salzburg bietet²³¹. Eben dieser Eberhardstil scheint für den Zeichner der Anfangsinitiale unseres Graduale vorbildhaft zu sein. Freilich wurde dieser Standard durch unseren Meister nicht erreicht. Es zeigen sich aber deutlich dieselben Grundthemen. Vor allem die Gruppe mit den Zierpunkten im Antiphonar von St. Peter weist größte Ähnlichkeiten mit dem ebenfalls mit Punkten statt Häkchen und Querstrichen versehenen A auf (vgl. Abb. 12). Die Kombination der zum Teil eingekerbten Knollen mit den vegetabilen Schüsselblättern zuweilen mit Triebansatz ist gleichartig. Die Zwickelmotive wie gegenständliche Knollen und Zapfen (die zwar schon vorher außerhalb Salzburgs auftraten²³²), werden nun im Eberhardstil beinahe zu einem Kriterium. Im A von Graz 807 kehren sie ebenso beharrlich wieder. Für die etwas weniger gebräuchlichen, lanzettförmigen Zwickelblätter unseres A (Skizze 7b und c) gibt es ebenfalls in der Eberhardzeit Vergleichsbeispiele (vgl. Abb. 14). Die Tendenz zu den bandartigen, sehr symmetrischen, und damit eher unnatürlichen Ranken (trotz einzelner vegetabiler Ansätze) kann für den Eberhardstil fast als charakteristisch gelten und ist wiederum in unserem A deutlicher übernommen als in den anderen fünf Initialen. Was die Einhak- und Durchgreifmotive betrifft, ist festzustellen, daß

228 Swarzenski, 1913, S. 109.

229 Karl Löffler, Einführung in die Handschriftenkunde, Leipzig 1929, S. 142.

230 Swarzenski, 1913, S. 109; Boeckler hielt richtig fest, daß diese und ähnliche als »typisch salzburgisch« geltende Details auf die Bayerische Malerschule zurückgehen (Boeckler, 1930, S. 82f).

231 Vögel mit zurückgedrehten Köpfen gibt es z. B. auch in der St. Peter-Handschrift a IX 11 auf fo 29v, oder im Klosterneuburger Codex CCl 263 auf fo 1r (Abb. 34) und öfters.

232 In der Bayerischen Malerschule zum Beispiel schon im Utacodex, oder noch früher beim Meister des Registrum Gregorii aus Trier. Dazu: Brigitte Nitschke, Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii, in: Münstersche Studien zur Kunstgeschichte (hrsg. v. Werner Hager und Günther Fiensch), 5. Bd., Recklinghausen 1966.

sie nicht nur in den Salzburger Initialen um die Mitte des 12. Jahrhunderts gerne dargestellt werden. Es ist ein überaus verbreitetes Thema, welches schon im 11. Jahrhundert in der Bayerischen Malerschule vielfach angewendet wurde, wo es freilich noch sehr erstarrt wirkt (vgl. Abb. 7). Der Aufbau des A von Graz 807 spricht nicht nur wegen der Omegaform für Salzburg, sondern auch die Rankenführung selbst scheint durchaus vergleichbar mit Beispielen aus dieser Schule. Für das streng stilisierte lebensbaumähnliche Gebilde zwischen den Tauben in unserer Adventinitiale (Skizze 2) gelang es mir bisher nicht, unmittelbares Vergleichsmaterial zu finden. Vermutlich ist die Form durch ähnlich emporstrebende Motive entstanden, wie sie uns in einer Salzburger Domhandschrift (Clm 15841)²³³ in München vor Augen tritt (Abb. 16; vgl. Abb. 12, 34). Zuletzt sei im A noch die phytomorphe Schleife um die Zweigstelle der Scheitelvolute (Skizze 8) betrachtet. Dies ist ein Motiv, welches auch nicht allzu häufig Verwendung findet. Aus dem Salzburger Umkreis kann man z. B. das Subener Missale aus dem 11. Jahrhundert mit einer ähnlichen Schleife in einem C auf fo 117r nennen. Auch im bayerisch-süddeutschen Raum scheint dieses Motiv beheimatet zu sein (Abb. 24; oder Clm 13081, fo 216v). Es ist also offensichtlich, daß von unseren Initialen das A am stärksten auf Salzburger Gewohnheiten basiert. Der zweite Künstler geht im Grunde genommen vom selben Motivschatz aus. Er erfährt eine Erweiterung durch die Blütenvariationen. Der freiere Umgang mit den Formen verursacht ein leicht verschwommenes Bild der Salzburger Elemente. Das sonst so auffällige, gegenständliche Knollenpaar sticht dem Betrachter nicht mehr sofort ins Auge. Die Ranken erscheinen weniger »zurechtgelegt«, wie es für Salzburg bezeichnend wäre, sondern schwingen freier aus. Die Volute als wichtigstes Gestaltungselement ist zurückgewichen. Dies wird besonders ersichtlich bei einer Gegenüberstellung gleicher Buchstaben. Zum Beispiel rollen sich die beiden Hauptranken eines D aus dem Antiphonar von St. Peter stark ein (Abb. 11). Kleine Nebenzweige durchstechen den Buchstabenspalt (vgl. weitere Abb. 13, 19). Im D aus unserem Graduale schlingt sich der Hauptast selbst weich unter seiner Ursprungsstelle durch. Auch das Prinzip des R von Graz 807 ist im Antiphonar von St. Peter (auf S. 245) vertreten und wiederum wird in letzterem eher das Spiralige betont, während in unserem R mehr die Schlinge von Bedeutung zu sein scheint. Es tritt klar vor Augen, daß die Ranken vom Antiphonar von St. Peter exakt und konstruiert erscheinen, im Vergleich mit den unbefangenen und flüchtig gezeichneten Zweigen unserer Initialen. Das V von Graz 807 hält sich am ehesten an das A und läßt sich daher am besten dem Eberhardstil zuordnen (vgl. Abb. 12). Zum S ist zu vermerken, daß im allgemeinen als übliche Lösung Rankenvoluten gewählt

233 Sie wird als Domhandschrift genannt, weil sie im Katalog der Dombibliothek von 1433 erwähnt wird (Klemm, Bayerische Staatsbibliothek, 1980, S. 170f).

werden, die den Buchstabenrundungen entgegengesetzt sind. Im S von Graz 807 entspringen aber beide Zweige in dieselbe Richtung, wie in Cvp 13314 (Abb. 38). Möglicherweise ist in diesen Abweichungen einfach der freie Umgang mit dem Vorbild zu erkennen, wie es vermutlich auch beim P von Graz 807 der Fall zu sein scheint. Meistens setzt sich nämlich der Spaltleistenbauch des P in einer Ranke fort (wie beim oberen Teil unseres R). Im P von Graz 807 aber wurde der Bauch geschlossen. Der Rankenzweig entspringt unter der Schnalle am Stamm. Eine Neuheit gegenüber dem A bietet sich auch im Überkreuzen zweier Äste gleich nach der Stammspaltung (im P und R). Dieses Phänomen hat sich bei der Untersuchung als weit verbreitete, beliebte Darstellungsmöglichkeit herausgestellt, die abermals bereits in der Bayerischen Malerschule des 11. Jahrhunderts verwurzelt ist (nicht sehr eindeutig in Abb. 7). Die deutlich freiere Binnenzeichnung der letzten fünf Initialen unseres Graduales kann keine Aufschlüsse über eine Lokaltradition geben, da sie früher oder später eigentlich generell in den süddeutsch-bayerischen Schulen von den westlichen Vorbildern übernommen wurde²³⁴. Eventuell erwähnenswert ist die Tatsache, daß auch in den Salzburger Schulen neben den Blattrippen, die meist aus einem Punkt entspringen, auch grätenartige Aderungen anzutreffen sind. In Graz 807 scheinen auch beide Formen auf, wobei die grätenartigen Blattrippen überwiegen. Wie aufschlußreich diese Beobachtung ist, sei dahingestellt. Auf den allgemein spürbaren westlichen Einfluß lassen sich wohl ebenso die beiden großen Blüten von R und S zurückführen. Um dies anschaulich zu machen, sei u. a. einmal mehr auf das Antiphonar von St. Peter verwiesen – diesmal auf die westlich beeinflusste Gruppe mit den hellblau gezeichneten Blüten. Die Initiale von S. 71 zeigt zum Beispiel eine aufgewölbte, schalenförmige Blüte, die durchaus für die Blüte vom R aus Graz 807 (Skizze 19) Pate gestanden sein könnte. Der Miniator des R scheint jedoch beim Kopieren gewisse Schwierigkeiten gehabt zu haben. Diese Blütenform ist in dieser Zeit nicht nur in Salzburg durchaus gängig (vgl. Abb. 15, 16, 21, 27, 29, 30, 31). Auf S. 72 (Abb. 11) treten zwei Blüten auf, die eine Vorstellung davon geben, wie man sich die obere Blüte im S von unserer Handschrift (Skizze 25) eventuell räumlich vorstellen könnte – nämlich trichterförmig. Die Unklarheit ergibt sich wieder aus dem Unvermögen des Miniators. Auch diese Art ist des öfteren anzutreffen (vgl. Abb. 13, 14, 15), was man vom beinahe dornblattähnlichen Endmotiv des P von Graz 807 (Skizze 16) nicht behaupten kann. Vermutlich ist darin nicht unbedingt eine Kreation unseres Miniators zu sehen, als vielmehr einfach die Intention, ein spitz zulaufendes Mittelblatt darzustellen, das schließlich besonders schwungvoll geglückt ist. Zudem sind spitz zulaufende Mittelblätter in der Eberhardzeit gang und gäbe (vgl. z. B. Abb. 11). Die Fünfblätter bieten keinen

234 Klemm, Bayerische Staatsbibliothek, 1980.

Anhaltspunkt für eine genauere Analyse. Sie treten immer wieder in verschiedenen Darstellungsweisen auf, sowohl im Salzburger Einflußgebiet (vgl. Abb. 15, 23, 27), als auch im Regensburger Umkreis²³⁵ und bereits in der Bayerischen Malerschule (Clm 6204, fo 100r u. a.). Für das sogenannte doppelt konturierte Herzblatt in unserem V (Skizze 22) ist es relativ schwierig, ein unmittelbares Vorbild zu entdecken, obschon Variationen der ottonischen Pfeilblätter auch für den Eberhardstil sprechen würden (vgl. Abb. 11). Am ehesten läßt sich die Form aber aus einem Pfeilblatt einer Ranshofener Handschrift (Abb. 27) verstehen. In einem Beispiel aus der Bayerischen Malerschule (Skizze 34) kann sogar eine schraffenartige Strukturierung erkannt werden. Diese Vergleichsbeispiele sollten jedoch nicht gleich als mögliche direkte Vorlage o. ä. überbewertet werden. Es muß dem Initialmaler auch zugesprochen werden, daß er selbst zu dieser Formfindung gelangt sein kann. Zuletzt noch ein Wort zum gewundenen, s-förmigen Blatt des S in Graz 807 (Skizze 24). Dieses Blatt ist eindeutig aus der Bayerischen Malerschule tradiert (Abb. 7; vgl. Skizze 24 und 27) und wird in Salzburg vor allem in den Handschriften des zweiten Viertels des 12. Jahrhunderts noch gerne verwendet (z. B. Waltherbibel fo 7r; Admonter Riesenbibel 1. Bd., fo 238v; usw.). Das gelegentliche Wiederauftauchen in der Folgezeit ist nicht ungewöhnlich.

Als Facit dieser relativ aufgeschlüsselten Motiv- und Stilanalyse erweist sich abermals die enge Verwandtschaft zum Salzburger Eberhardstil. Der Maler des A ist möglicherweise in Salzburg selbst geschult worden. Der zweite Miniator, der die Ausstattung in Graz 807 vollendet hat, scheint nicht mehr unmittelbar mit den Salzburger Motiven vertraut. Es hat beinahe den Anschein, als könnte aufgrund der schlanken, geschmeidigeren Rankenzweige und dem Hang zu noch geschlossenen Knollenblättern mit schwungvoller Binnenzeichnung auf eine bayerisch-süddeutsche Beeinflussung getippt werden²³⁶. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus betrachtet muß das Ursprungsskriptorium demnach im künstlerischen Einflußgebiet von Salzburg anzusiedeln sein, und gleichzeitig Beziehungen zu Süddeutschland aufweisen können. Aufgrund der Flüchtigkeit der Zeichnung kann man vorsichtig auf ein kleineres Lokalskriptorium schließen. Wie weit man auf konkretere Aussagen über die Herkunft eingehen kann, zeigt sich im folgenden Kapitel über die Vergleichshandschriften.

235 Zum Beispiel Cvp 951 (aus Windberg; Abbildung bei Julius Hermann Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften*, =Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich N. F. 8. Bd., T. 2, Leipzig 1926, Fig. 33); oder Cvp 738 (aus St. Georgen bei Weltenburg/Regensburg; Abbildung bei Hermann, 1926, Fig. 34).

236 Näheres dazu vgl. Kap. 4.