Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 49 (1992)

Heft: 1: Le culte des saints sur territoire helvétique : dossier hagiographique et iconographique

Artikel: Imitatio Sanctorum : Überlegungen zur Stifterdarstellung im Graduale von St. Katharinenthal

Autor: Bräm, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169202

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Imitatio Sanctorum. Überlegungen zur Stifterdarstellung im Graduale von St. Katharinenthal

von Andreas Bräm

Mittelalterliche Kunst ist in sämtlichen Bereichen Auftragskunst[1]: Ein Auftraggeber bestellte sich bei einem Künstler oder einer Künstlergruppe ein Werk, worauf diese es nach mehr oder weniger präzisen Vorgaben ausführten. Der Auftraggeber musste nicht mit dem Stifter, d. h. dem Geldgeber, identisch sein, in der Tat war er es aber meistens.

Der Nachwelt ist weniger der Künstler als der Stifter oder Auftraggeber überliefert. Einerseits auf den Kunstwerken selbst, andererseits in schriftlichen Quellen wie Kirchenchroniken oder Viten.[2] Als wichtigste Person im Kunstprozess galt mithin der Stifter und nicht der Künstler. Das zentrale Motiv für Stiftungen aller Art war der Glaube, die irdischen Gaben würden einst gegen himmlischen Lohn aufgewogen. Man meinte also, sich durch einen finanziellen Beitrag einen Platz im Himmel erkaufen zu können. Honorius Augustodunensis ist diesbezüglich die bedeutendste Quelle: «Da ihr eure Reichtümer ohnehin anderen hinterlassen müsst, beeilt euch, himmlische Schätze durch die Hände der Armen zu sammeln ... Stattet die Kirchen mit Büchern, Kleidern und Schmuck aus, erneuert zerstörte oder verlassene Kirchen ... Baut Brücken und Strassen und bereitet so euren Weg in den Himmel.»[3]

Die Stiftung beinhaltet stets den Wunsch nach Verewigung der eigenen Person. Durch Bildnisse, Inschriften, Wappen, die einzeln oder miteinander kombiniert auftreten können, werden die Auftraggeber für uns fassbar. Das mittelalterliche Kunstwerk tritt damit aus der Anonymität heraus, obwohl die schriftlichen Quellen vielfach noch stumm bleiben.[4] Stifterbilder und -inschriften sind seit den ersten Jahrhunderten christlicher Kunst geläufig, während Wappen seit dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts – in grösserem Umfang seit dem 13. Jahrhundert – zu finden sind. Für die im Spätmittelalter aufkommenden Devisen ist in der Schweiz Guillaume de Grandson ein treffendes Beispiel. Die von ihm gestifteten Wandmalereien in der Kirche von Ressudens im Broyetal, aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts, tragen seine Devise «ie le weil» (ich will es).[5]

Bei der Stifterdarstellung sind hauptsächlich der Dedikations- und der Devotionstyp zu unterscheiden.[6] Bei der Devotion oder Adoration einer heiligen Person oder eines Geschehens, kniet ein Stifter, in Handschriften auch der Autor oder Schreiber, vor Christus, Maria oder einem Heiligen. Als Dedikation wird die Übergabe einer Stiftung an einen Höhergestellten bezeichnet, wobei nicht nur der Stifter, sondern auch der Schreiber oder Maler dedizieren kann.[7] Der Dedikationstyp hat sich aus antiken Tributdarbringungen entwickelt, es handelt sich somit um die ältere Tradition. Die beiden Grundtypen werden in der mittelalterlichen Kunst in vielfältiger Weise variiert.[8]

Das Graduale von St. Katharinenthal ist bezüglich Anzahl und Art der Stifterdarstellungen von einzigartiger Reichhaltigkeit, weshalb es eine Untersuchung allein unter diesem Aspekt verdient.[9]

Das Werk gehört zu den wenigen besonders reich ausgestatteten Werken der oberrheinischen Buchmalerei um 1300 und bildet in diesem Raum zusammen mit der Weltchronik des Rudolfs von Ems und der Karlsvita des Stricker, Ms. 302 der Vadiana in St. Gallen, und der Manesse-Handschrift in Heidelberg, das «Trio-Nonplusultra».[10] Aufgrund eines Eintrages im Vorderdeckel kann das Graduale um 1312 datiert werden. Als Herstellungsort steht Konstanz im Vordergrund. Die genauen Herstellungsbedingungen sind unbekannt. Wir sind diesbezüglich auf Indizien angewiesen. Der Text wurde mit grosser Sicherheit von den Dominikanerinnen des Klosters geschrieben, während die Miniaturen von den lokalen Dominikanern oder einem städtischen Atelier ausgeführt wurden.[11] Die Manesse-Handschrift wird heute von der Fachwelt einhellig einem Zürcher Atelier zugeschrieben, während beim Vadianus 302 dieselbe Bestimmung erst jüngst gewichtige Argumente erhielt.[12]

Das Graduale war ursprünglich mit bis zu 80 prächtigen Goldgrundminiaturen unterschiedlicher Grösse illustriert; erhalten sind 72. Das Werk vereinigt als Choralbuch die Gesänge der Messe. Es besteht aus den drei Hauptteilen *Proprium de tempore,* das nach dem Kirchenjahr aufgebaut und mit Szenen aus der *Vita Christi* illustriert ist, dem nach dem Heiligenfestkalender geordneten und mit *Heiligenszenen* illustrierten *Proprium sanctorum,* sowie dem *Sequentiar.*

Nicht weniger als 73 Stifter, sowohl aus dem geistlichen wie aus dem weltlichen Stand, sind zu zählen (Abb. 1). Die Dargestellten sind selbstverständlich nicht individualisiert, sondern lediglich nach Geschlecht, Stand und grob nach Alter zu unterscheiden. Den Künstlern galt bis ins 14. Jahrhundert nur das Exemplarische, nicht das Einmalige der äusseren Erscheinung als bildwürdig. Das Graduale ist ein besonders aufschlussreiches Beispiel für die Mentalität des mittelalterlichen Stiftungswesens. Insgesamt 46 der Dargestellten sind Dominikanerinnen des Klosters St. Katharinenthal. Sieben sind Mönche, davon vier Dominikaner, zwei Zisterzienser und ein Johanniter, wie aus der Ordens-

fol.	Darstellungmodus					
	1			2	3	4
	Nonnen	Mönche	Laien			
3v			m			
18v			2m			
87v			mw			
90			mw			
102			mw			
119v	1					
123		1	2m			
154				1		
157				1		
158a	3	1				
158v	3		2mw			
159	1				1	
159v						1
161					1	
"	1				1	
161v	2	2				
163v	3					
164v	3					
168v					1	
170v	1					
173v	1					
175v	1					
177v			m♦			
178v		J				
181v	1					
183v	1				1	
184v	1					
185	1					
188	1					
188v	2		m			
189v	1	2 Z				
196v	1		m			
231v	1					
"					1	
258v				1		
261v						1
263						1
264v			m♦			
291				1		
293	3		2m			
Total	33	7	20	4	6	3

Abb. 1 Die Stifterdarstellungen im Graduale von St. Katharinenthal mit den vier Darstellungsmodi: 1 = neben den Szenen; 2 = innerhalb der Szenen; 3 = mit Beschriftung; 4 = Einfügung in spezielle Ikonographie oder Auszeichnung, nebst Beschriftung. Abkürzungen: m = männlich; w = weiblich; J = Johanniter; Z = Zisterzienser; ♦ = Wappen.

kleidung ganz eindeutig hervorgeht. Weiter erscheinen 20 Laienstifter, drei davon zusätzlich mit Wappen.[13] Die meisten der Laien, nämlich 16, sind männlich; nur vier sind weiblich, wobei die Frauen nie allein, sondern immer in Begleitung eines Mannes auftreten. Die zahlreichen Stifterdarstellungen in dieser Klosterhandschrift widerspiegeln die komplexe Finanzierung eines solchen Werkes. Es sind Einsichten in die Relation Kunstwerk - Stifter - Rezipient (hier die Nonnen des Klosters) zu erhalten. Die beiden Zisterzienser und der Johanniter auf den foll. 178v und 189v zeigen, dass neben Laien auch ordensfremde Mönche ihren Beitrag zum Entstehen des Werkes geleistet haben. Zu den Johannitern scheinen die Beziehungen u. a. durch den Doppelkult der beiden Johannes, des Evangelisten und des Täufers, gegeben zu sein.[14] Neben der Unterscheidung nach Stand und Geschlecht empfiehlt sich eine weitere nach dem Darstellungsmodus, wobei vier Ebenen auseinanderzuhalten sind. Die Darstellungen und damit die Stifter sind durch die vier Modi rangmässig geordnet. Die soziale Abstufung erfolgt nicht durch einfache Bedeutungsperspektive, wie im Mittelalter häufig zu beobachten, sondern durch den Modus.

Der 1. Modus bezeichnet den Stifter neben oder unterhalb einer Szene, wobei zwischen Nonnen, Mönchen und Laienstiftern zu unterscheiden ist. Für den 1. Modus sind die Darstellungen neben der ganzseitigen I-Initiale auf fol. 158v repräsentativ (Abb. 2). Der seitenhohen Initiale sind zehn Medaillons mit Szenen aus der Vita Johannes des Evangelisten eingeschrieben. Sowohl am Kopf wie am Fuss der Initiale zweigen gebogene, mit Blüten besetzte Ranken ab. Die Stifter sind recht zwanglos in die Seite eingefügt: In der rechten Fussranke knien zwei Dominikanerinnen, während links zwei weltliche Stifter erscheinen. Sie tragen die zeittypische Gewandung: Der Mann einen olivgrünen Rock, darüber eine rote Sukkenie und einen Kremphut, die Dame ein blaues Gewand und einen rosafarbenen Mantel, dazu Kopftuch und Gebende. Rechts neben der grossen Initiale steht ein weiteres I für «Iocunditatem» mit dem stehenden Evangelisten Johannes, sowie einer Dominikanerin rechts davon und einem Jüngling in einem rosafarbenen Rock linker Hand. Dass diese Stifterdarstellungen keine individuellen Züge tragen, wird auf den ersten Blick klar. Die Entwicklung von typisierenden Darstellungen zu einer portraithaft-charakterisierenden Wiedergabe erfolgt in Stifterbildern selbstverständlich parallel zur Entfaltung des Bildnisses in anderen Bereichen, und zwar kontinuierlich im Lauf des 14. Jahrhunderts.[15] In diesen Stifterdarstellungen Staffagefiguren zu erkennen, wäre verfehlt. Dominikanerinnen als Staffagefiguren kommen im Graduale durchaus vor, etwa auf fol. 161v (Abb. 3), wo zwei Nonnen über dem E-Balken unter den lauschenden Zuhörern Johannes des Evangelisten in Ephesus erscheinen. Die Szene erhält dadurch einen «gegenwartsbezogenen Anstrich»[16] und wird für die Rezipientinnen, die Nonnen des Dominikanerinnenklosters von St. Katharinenthal, zu einem Moment der Selbstidentifikation. Der Grössenunterschied zwischen diesen Staffagefiguren und

Abb. 2 Beispiel für den 1. Darstellungsmodus: I-Initiale mit Szenen aus der Vita des Evangelisten Johannes, daneben zweite I-Initiale mit demselben Evangelisten; seitlich zwei Stifter. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 158v. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

den Stiftern, je zwei Mönchen und zwei Nonnen neben einer I-Initiale, ist beachtlich, und gewiss nicht zufällig.

Bei den Modi 2., 3. und 4. Ordnung treten nur Nonnen auf. Der 2. Modus und damit ein zweites Anspruchsniveau bezeichnet die Wiedergabe der Stifter innerhalb einer Szene, also direkt neben dem Heiligen. Beim 3. Modus sind die Stifter beschriftet und dadurch als Individuen fassbar, wie beispielsweise fol. 161 (Abb. 4) zeigt: Links steht

Abb. 4 Beispiel für den 3. Darstellungsmodus: Katharina de Radegge vor dem Evangelisten Johannes. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 161r. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Johannes der Evangelist, dessen lebhafte Geste zurecht als Sprechen oder Belehren gedeutet wurde.[17] Rechts vor Johannes kniet eine Dominikanerin, die mit roter Schrift als *«S.K.* (für Soror Katharina) *de Radegge»* bezeichnet ist. Insgesamt neun Darstellungen bringen diesen Typ, und zwar sind es durchwegs Nonnen des Klosters, nämlich Katharina de Radegge, die siebenmal beschriftet ist (fol. 159, 159v, 161, 168v, 183v, 231v, 261v), Katharina Hernazzen (fol. 263) sowie Klara von Lindau (fol. 161).[18] Aufgrund

Abb. 5 Beispiel für den 4. Darstellungsmodus, 1. Variante: Krönung von Katharina Hernazzen durch den Ordensgründer, den hl. Dominikus. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 263r. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

der siebenfachen Darstellung Katharinas von Radegge wurde geschlossen, sie sei die Hauptilluminatorin oder -schreiberin gewesen.[19] Diese These ist vor allem deshalb abzulehnen, weil Illuminatoren oder Schreiber bereits im 13. Jahrhundert immer in der Form kleiner Genrebilder dargestellt sind.[20] Dass es sich bei den namentlich bekannten Nonnen auch nicht um Äbtissinnen handelt, zeigt die entsprechende Liste.[21] Ausserdem sind sie als *«soror»,* Schwester, bezeichnet und nicht als *priorissa* oder *abatissa.* Ich möchte ihnen eine andere, aktive Rolle bei der Herstellung der Handschrift zuordnen: Sie hatten eine gewisse Schaltfunktion bei der Organisation und Finanzierung des Werkes. Sie waren etwa für die Kontakte zu den Laienstiftern verantwortlich, beschafften damit die nötigen Finanzen und verpflichteten die Buchmaler.[22] Im Bereich der Architektur würde man von «Baugründern» sprechen.

Beim 4. Modus sind die Nonnen beschriftet und in eine ganz spezielle Ikonographie eingefügt oder besonders ausgezeichnet. Damit werden die Konventionen der gängigen Stifterdarstellung gänzlich überschritten. Das erste Beispiel erscheint auf fol. 263, wo Katharina von Hernazzen durch Dominikus gekrönt wird (Abb. 5). Zur Dominikus-Sequenz ist eine kleine, gerahmte Miniatur zu sehen, die oben in einem Kleeblattbogen endet. Der Name der Nonne erscheint auf dem Kopfsteg. Der Mönch ist zwar nicht bezeichnet; es muss sich aber zweifellos um Dominikus handeln. Dargestellt ist also die symbolische Krönung der Nonne, die im Totenrodel des Klosters verzeichnet ist[23], durch den Ordensgründer. Der konkrete historische Bezug der einzigartigen Darstellung im Katharinenthaler Graduale, einem Legitimationsbild, ist folgender: Die Krönung durch den Ordensgründer setzt die Nonne bezüglich Anspruch und Pflicht in besondere Beziehung zum Ordensgründer. Gleichzeitig spielt das Symbol der Krone des ewigen Lebens als himmlischer Lohn für die Stiftung mit. Krönungen nichthöfischer Personen durch Heilige sind in der mittelalterlichen Kunst äusserst selten. Im monarchischen Bereich ist das Krönungsbild in Byzanz geläufig, von wo es seit karolingischer Zeit im Westen übernommen wurde. Ich erinnere an die vielen Beispiele aus der ottonischen Buchmalerei.[24] Die Krone ist in der Vorstellungswelt des Mittelalters aber nicht den Herrschern vorbehalten, sie ist auch bei den Hohepriestern des Alten Testaments oder den 24 Ältesten der Apokalypse zu finden. Die Krönung von Laien durch Heilige ist aus der Pilgerkrönung durch Jakobus den Älteren bekannt. Hingewiesen sei etwa auf das romanische Relief im Münster zu Freiburg im Breisgau.[25] Für unsere Miniatur ist eine Darstellung des 9. Jahrhunderts relevant: Die Stifterkrönung des Goldaltares in Sant' Ambrogio, Mailand.[26] Ein Medaillon zeigt die Krönung des Auftraggebers Angilbert durch den Heiligen Ambrosius. Neben dem Auftraggeber wird zusätzlich der Künstler ausgezeichnet: Eine zweite, weitgehend deckungsgleiche Darstellung des Goldaltares bringt Ambrosius den Meister Wolvinius krönend. Das frühmittelalterliche Goldschmiedewerk ist das einzige Vergleichsbeispiel einer Stifter-/Auftraggeberkrönung, wobei es sich bei Angilbert im-

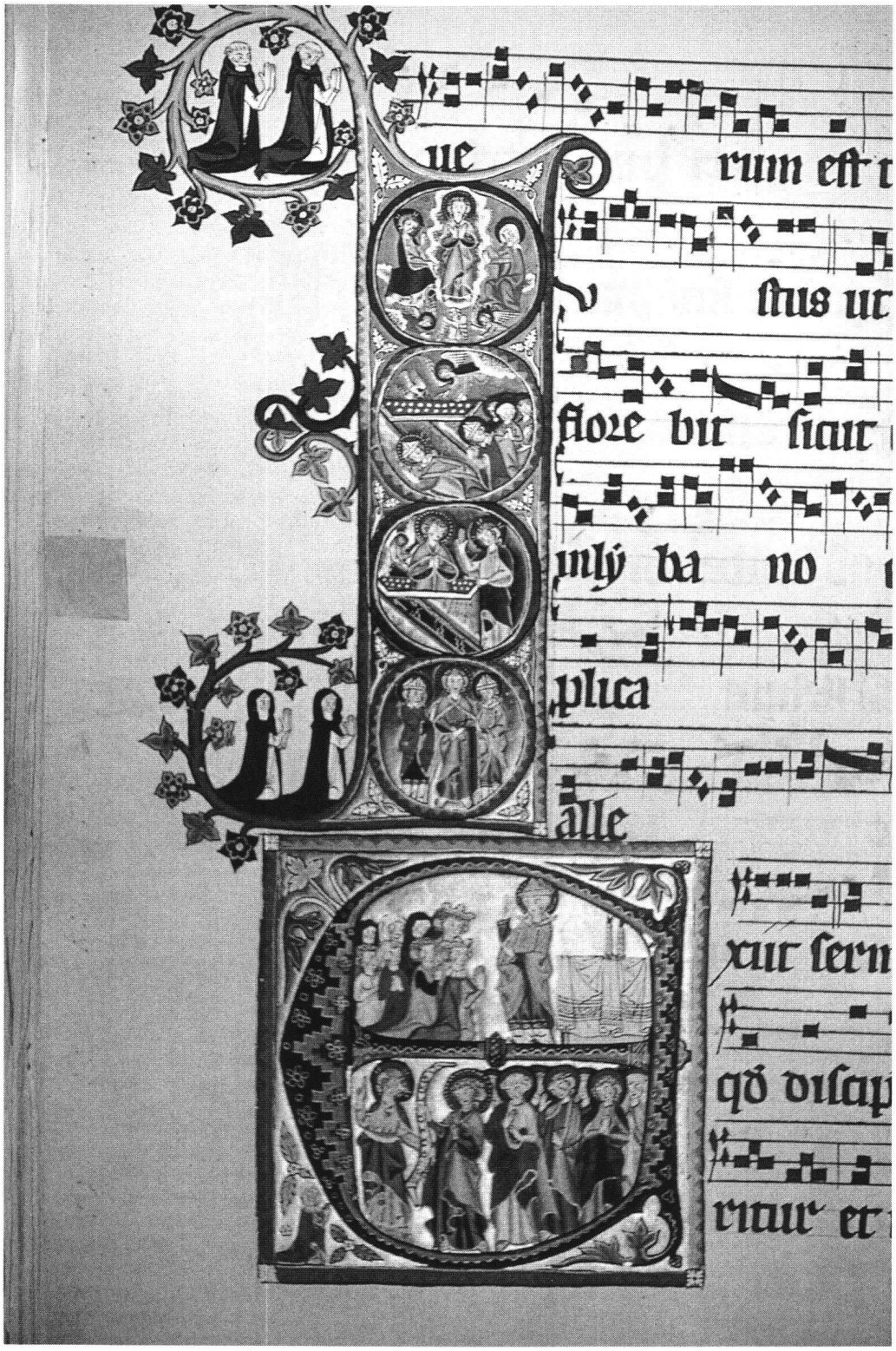

Abb. 3 I- und E-Initialen. Neben dem I erscheinen je zwei Dominikaner und Dominikanerinnen als Stifter, auf dem E-Balken sind zwei Nonnen als Staffagefiguren zu sehen. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 161v. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

merhin um den Erzbischof von Mailand handelt. Eine direkte Verbindungslinie zur Miniatur des Graduale ist selbstverständlich nicht zu ziehen. Ähnliche Darstellungen im nordalpinen Bereich, vor der Katharinenthaler Handschrift, sind nicht überliefert.

Das zweite Beispiel des 4. Darstellungsmodus bringt fol. 261v (Abb. 6): In einer blatthohen I-Initiale für *«In celesti yerarchia»* zur Sequenz des hl. Dominikus erscheint am Fuss ein Tabernakel mit dem Ordensgründer am Lesepult. Dahinter ist eine gelbe Leiter zu sehen, die bis in den Himmel zu Christus und Maria reicht. Hinter zwei Engeln erklimmt Dominikus die Leiter, gefolgt von Katharina de Radegge, die ein Schriftband mit *«Domine miserere»* trägt. Die Namen der beiden sind auf dem Aussensteg gut zu erkennen. Nach der Legenda aurea hat der Prior der Dominikaner zu Brescia, Gwallis, eine Vision der Entrückung des Dominikus gehabt.[27] Die allgemeine Ikonographie der Entrückung des hl. Dominikus orientiert sich an der Jakobs- oder Tugendleiter. Das Thema ist am Oberrhein in einigen Beispielen bekannt.[28] Ich möchte hier im Besonderen von *stifteradaptierter Ikonographie* sprechen, d. h. ein durchaus gängiges Thema wird zuhanden eines Stifters verändert. Von der allgemeinen Bildtradition weicht die Darstellung im Graduale lediglich durch Einfügung des Stifters in aktiver Rolle ab. Das hohe Anspruchsniveau der Darstellung und deren Aussage sind evident: Katharina de Radegge erreicht als Vorbild ihrer Mitschwestern den Himmel und zwar durch Imitatio des Ordensgründers, des hl. Dominikus. Im Unterschied zum ersten Beispiel des 4. Modus (Abb. 5) ist eine aktive, dynamische Imitatio verbildlicht. Der Gelübdecharakter der Stiftung findet sinnfälligen Ausdruck in der Stifterdarstellung. Gleichzeitig ist die Miniatur bildliche Umsetzung mystischer Erfahrung: Leben in möglichster Nähe zum *Status gloriae.* Damit verbunden ist ein exemplarischer, pädagogischer Anspruch. Die Miniatur ist in diesem Sinne einzigartig, sie steht aber in einer Tradition vergleichbarer Darstellungsmodi. Generell handelt es sich also um die Adaption einer hagiographischen Szene zum Zweck der Stifterrepräsentation. Eine Parallelerscheinung auf einer höheren Ebene wäre die Adaption christologischer Szenen zur Stifterdarstellung oder für hagiographische Zwecke. Die Termini technici hierfür lauten *Christomimesis* oder *Christiformitas.*[29] Die Dominikusleiter unterscheidet sich von derartigen Bildprägungen in erster Linie durch ein bescheideneres Anspruchsniveau.[30]

Das dritte Beispiel des 4. Modus bringt fol. 159v, wo Katharina von Radegge in einer nur rund 4 × 4 cm grossen Miniatur nimbiert vor Johannes dem Evangelisten erscheint (Abb. 7). Mit dieser Grenzüberschreitung wird die Nonne im Sinne einer Imitatio zum Ebenbild des Heiligen. Bezeichnend ist auch die Umkehrung der bei Stifterdarstellungen üblichen Haltung: Der kniende Johannes ergreift die vor ihm stehende *«Soror Kath[ar]ina de Radegge».* Man beachte auch die Analogien mit dem oberen Register derselben Miniatur, wo Christus und Maria auf dem Bogenthron erscheinen. Man könnte sich vielleicht fragen, ob es sich bei den beschrifteten und ausgezeichneten Nonnen, insbesondere bei Katharina de Radegge, nicht um eine der zahlreichen namentlich bekannten Visionärinnen des Klosters handelt und damit um eine eher geistige Stiftung im Sinne eines Exempels für die jüngeren Nonnen. Für diese Sicht spricht die Form der Visionsberichte, die Heiligenviten nachgebildet sind. Ausserdem sind die Nonnen in den Berichten als Heilige bezeichnet: *«sanct Mechthild, sanct Adelheid»* usw.[31] Gegen eine solche Deutung spricht allerdings das Fehlen der Nonnen in den Visionsberichten. Diese einzigartigen Darstellungen sind folglich nicht retrospektiv, sondern in einem direkten Zusammenhang mit der Entstehung der Handschrift zu sehen.

Ein Nimbus für eine Nonne ist eine aussergewöhnliche Auszeichnung. Nimben, die nichtchristlichen Ursprungs sind, blieben bis ins 5. Jahrhundert Christus vorbehalten. Dann werden sie auch bei Engeln und Aposteln gebräuchlich, um ihre Zugehörigkeit zu Christus auszudrücken, und seit dem 6. Jahrhundert wurden Propheten, Patriarchen und andere alttestamentliche Personen teilweise mit Heiligenscheinen dargestellt. Die Zuteilung des Nimbus bei nichtgöttlichen Gestalten blieb in der Folge häufig dem Künstler überlassen. Bei Kaisern und Mitgliedern des kaiserlichen Hauses sind sie zuweilen zu finden. Allgemein gibt es aber kaum Beispiele für die Verleihung des Nimbus an einen gewöhnlichen Verstorbenen.[32]

Es stellt sich im weiteren die Frage, wie die Stifterdarstellungen zum Inhalt der Handschrift stehen. Laienstifter finden hauptsächlich Platz im *Proprium de tempore,* neben Szenen der allgemeinen Ikonographie, während die Nonnen, insbesondere diejenigen des 2., 3. und 4. Darstellungsmodus im *Proprium de sanctis* plaziert sind und zwar neben die im Kloster besonders verehrten Heiligen, denen auch die Altäre geweiht waren: Dominikus als Ordenspatron, die beiden Johannes, der Evangelist und der Täufer, die bekanntlich in der oberdeutschen Mystik eine wichtige Rolle spielten[33], sowie die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Nonnen erhalten somit Fürsprache von besonders verehrten Heiligen, während die Laien in die allgemeine Ikonographie integriert werden. Die Darstellungsmodi korrelieren nicht weiter mit der inneren Aufteilung der Handschrift.

Generell sind die Darstellungen hochgradig differenziert und bezeichnen damit eine Ranghierarchie, wobei die Nonnen, die uns namentlich bekannt sind, durch das Einfügen in eine spezielle Ikonographie das höchste Anspruchsniveau repräsentieren. Hiermit wird ein hohes Standesbewusstsein erkennbar. Die Aussage von Arno Borst, wonach im Konvent kein stolzes Gemeinschaftsbewusstsein unter Schwestern, sondern Wettbewerb um den geistlichen Rang jeder Nonne geherrscht habe, wird förmlich greifbar.[34] Die Bedingungen, unter denen die Handschrift entstanden ist, werden zudem verdeutlicht und der Nachwelt überliefert. Es zeigt sich insbesondere, dass die Handschrift mit Eigenmitteln wie mit Fremdmit-

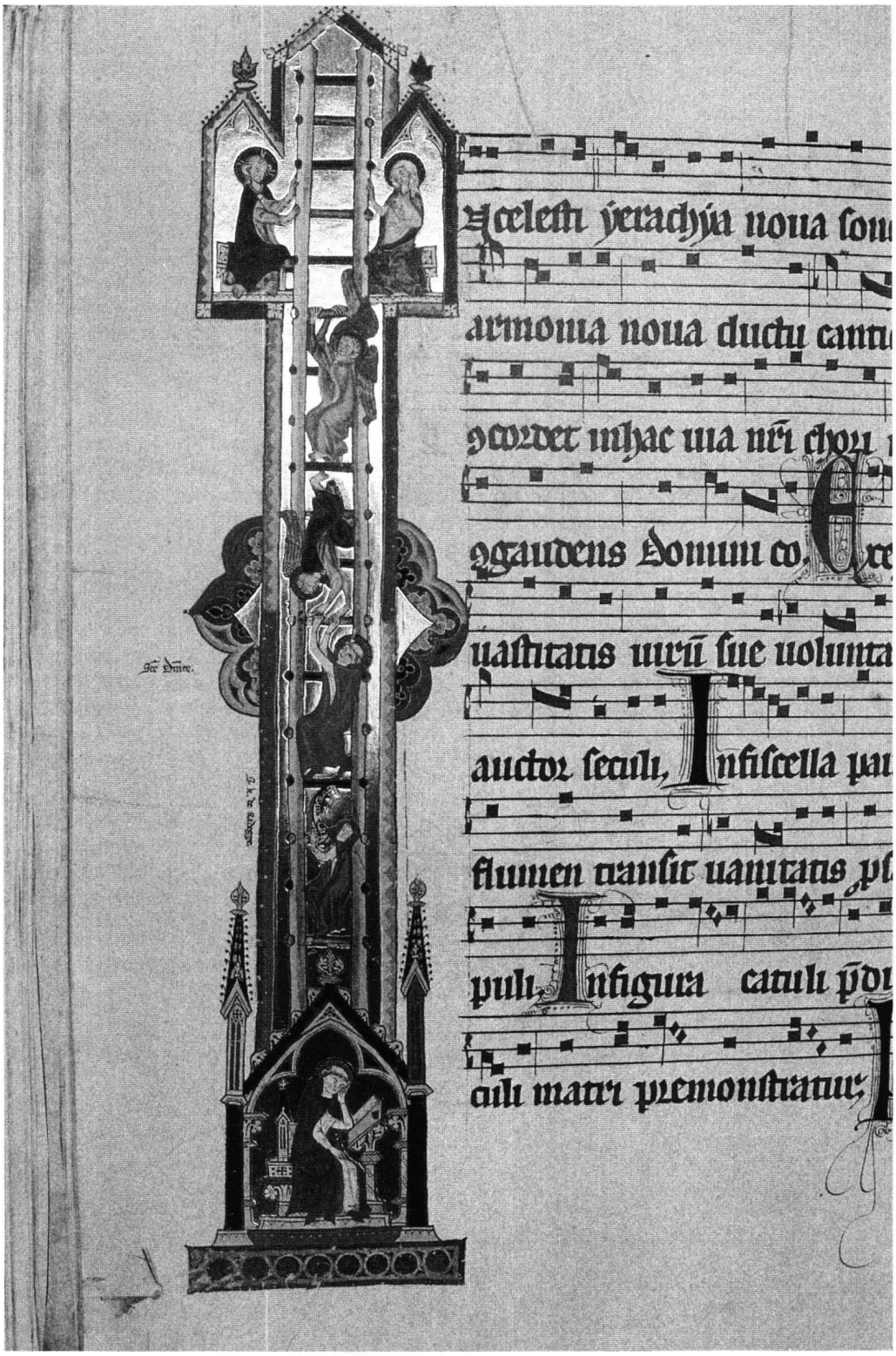

Abb. 6 Beispiel für den 4. Darstellungsmodus, 2. Variante: Dominikusleiter mit Katharina de Radegge. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 261v. Zürich, Schweizerisches Landesmusem.

Abb. 7 Beispiel für den 4. Darstellungsmodus, 3. Variante: Katharina de Radegge steht nimbiert vor dem Evangelisten Johannes, darüber erscheinen Christus und Maria. Graduale von St. Katharinenthal, fol. 159v. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

teln finanziert wurde. Eine didaktische Funktion für die späteren Nonnen ist mit den Darstellungen ebenfalls verbunden. In diesem Sinne ist das Graduale von St. Katharinenthal einzigartig. Zwar gibt es andere, ungefähr zeitgleiche Handschriften mit vielen Stiftern, etwa das Legendarium der Dominikanerinnen von Regensburg in Oxford[35], doch ist dort der Modus nicht differenziert. Die Entwicklung zu dieser subtilen Stifterdarstellung ist an einigen für St. Katharinenthal geschaffenen Handschriften in diversen Stadien nachzuvollziehen: Ein Codex in der Bibliotheca Apostolica Vaticana aus den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts bringt eine zeitgenössische Randinschrift, wonach Stifter anzubringen seien.[36] Darstellungen sind allerdings keine zu finden. Das Nürnberger Graduale, Ms. 21897 im Germanischen Nationalmuseum, das mit einiger Sicherheit ebenfalls für St. Katharinenthal hergestellt wurde, bringt zwei Dominikaner, einen Mönch und eine Nonne als Stifter.[37] Die dritte Stufe schliesslich stellt ein Antiphonarfragment in Privatbesitz dar, stilistisch ein unmittelbarer Vorläufer zum Graduale, mit einer Reihe von systemlos in oder neben die Szenen eingefügten, unbeschrifteten Stiftern aus dem geistlichen und weltlichen Stand.[38]

In anderen Bereichen der mittelalterlichen Kunst gibt es durchaus Stifterzyklen, die in gewisser Weise hierarchisiert sind: So nimmt in den Königsfeldener Fenstern das Anspruchsniveau von Osten nach Westen ab, d. h. die ältesten Söhne Albrechts, zu dessen Ehre Kirche und Fenster gestiftet wurden, sind dem Chorscheitel am nächsten plaziert. Der Modus ist allerdings unveränderlich, die beschrifteten Stifter knien am Fuss der Fenster. Es erscheinen im übrigen weder Nonnen noch Mönche des Doppelklosters; diese überliessen ihren weltlichen Schutzherren die Möglichkeiten, sich auf repräsentative Art zu verewigen.[39]

Wenn wir die siebenfach dargestellte Katharina von Radegge in Rechnung stellen, so ist die Zahl der als Stifterinnen erscheinenden Nonnen genau 40, und damit mit der ursprünglich zur Aufnahme im Kloster festgelegten Zahl von Schwestern übereinstimmend.[40] Um 1312, zur Zeit der Anfertigung der Handschrift, war die Zahl allerdings bereits auf 250 gestiegen. Ich möchte vermuten, dass mit den vierzig Nonnen, von denen nur drei als Individuen fassbar sind, der kollektive Beitrag des Klosters an der Entstehung der Handschrift intendiert ist. Die namentlich bekannten und ausgezeichneten Nonnen sind weder Schreiberinnen oder Illuminatorinnen noch Äbtissinnen oder Priorinnen, sondern die Organisatorinnen der Herstellung. Sie haben den Kontakt zu den Feudalherren als wichtigen Geldgebern und zu den Malwerkstätten hergestellt und in diesem Sinne eine Schaltfunktion innegehabt. Hinter den symbolischen Darstellungen stehen konkrete sozial-historische Bezüge. Die historischen Bedingungen unter denen das Werk entstand, werden abgebildet. Die vielen Darstellungen widerspiegeln die wirtschaftliche Situation des Klosters, dem eine eigentliche Stifterfamilie gefehlt hat und das sich diesbezüglich an verschiedene Kreise wenden musste.

ANMERKUNGEN

1 Dies gilt auch für die Literatur.

2 Die Literatur zum mittelalterlichen Stifterwesen und zur Stifterdarstellung ist sehr umfangreich. Nachfolgend nur einige in unserem Zusammenhang wichtige Werke: JOACHIM PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei,* Leipzig/Berlin 1929. - EVA LACHNER, *Dedikationsbild,* in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, 1954, Sp. 1189-1197. - EVA LACHNER, *Devotionsbild,* in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, 1954, Sp. 1367-1373. - PETER HIRSCHFELD, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst,* München/Berlin 1968. - DIRK KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts,* Diss. phil. Köln 1971. - RÜDIGER BECKSMANN, *Vitrea Dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters,* Berlin 1975. - PETER BLOCH, *Dedikationsbild,* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie,* Bd. 1, 1974, Sp. 491-494. - JOACHIM BUMKE, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300,* München 1979. - PETER BLOCH, *Das Bild des Menschen im Mittelalter. Herrscherbild-Grabbild-Stifterbild,* in: Katalog der Ausstellung «Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes», Berlin 1980, S. 105-142. - ULRIKE BERGMANN, *Prior omnibus autor - an höchster Stelle aber steht der Stifter,* in: Katalog der Ausstellung «Ornamenta Ecclesiae», Köln 1985, S. 117-148.

3 HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum ecclesiae,* Sermo generalis, Ad divites. Zitiert nach MARTIN WARNKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen,* Frankfurt am Main 1976, S. 15.

4 Die wichtigsten Quellenverzeichnisse zum Thema sind: OTTO LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts in Deutschland, Lothringen und Italien,* 2 Bde., Berlin 1938. - OTTO LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307,* 5 Bde., München 1955-60. - JULIUS VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Geschichte des abendländischen Mittelalters* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,

N.F., Bd. 7), Wien 1896. - CHANOINE DEHAISNE, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et Hainault,* Bd. 1, Lille 1886.

5 MARC VERNET/PAUL BUDRY/EUGENE BACH, *L'Eglise de Ressudens et ses peintures murales,* o. O. 1921. - MARCEL STRUB, *L'Eglise de Ressudens,* Bern 1962 (= Schweizerische Kunstführer, 6. Serie, Nr. 59). Denselben Leitspruch tragen ferner zwei Teile eines Tafelreliquiars im Freiburger Museum für Kunst und Geschichte, Inv. Nr. 4597 (1-2), das ebenfalls von Guillaume de Grandson gestiftet wurde. Hierzu: KAREL OTAVSKI, in: Katalog der Ausstellung «Die Parler und der schöne Stil», Bd. 1, Köln 1978, S. 311-312 mit weiterführender Literatur. Guillaume de Grandson ist eine der zahlreichen interessanten Persönlichkeiten des Spätmittelalters, die bis anhin noch nicht unter dem Aspekt ihrer Stiftungen untersucht worden sind.

6 Zum Dedikationstyp JOSEPH PROCHNO und EVA LACHNER (vgl. Anm. 2), zum Devotionstyp EVA LACHNER und PETER BLOCH (vgl. Anm. 2).

7 Ein Beispiel aus dem 12. Jahrhundert bringt der Einsiedler Codex 112, Seite 48, wo der Abt der mit dem Kind thronenden Maria in verhüllten Händen das fertiggestellte Buch übergibt: siehe CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER, *Malerei des Mittelalters* (= Ars Helvetica, Bd. 5), Disentis 1989, S. 175, Abb. 154.

8 Daneben sind seit dem 13. Jahrhundert bereits neue Typen der Stifter- und Besitzerdarstellung zu finden. Der künstlerisch hochbedeutende Psalter der Yolande de Soissons, M 729 der Pierpont Morgan Library in New York, zeigt die Besitzerin in einer ganzseitigen Miniatur auf fol. 1v im Kreis ihrer Familie. Zu dieser Handschrift: KAREN GOULD, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons,* Cambridge, Massachusetts, 1978.

9 Ich beschränke mich hier auf den Aspekt der Stifterrepräsentation, wobei der Stifterbegriff weitgefasst wird. Im wesentlichen geht es um die Freilegung des Klassifizierungssystems, im weiteren um die Frage, wie sich in einer Klosterhandschrift Sozietät manifestiert. Für alle anderen Bereiche der Handschrift verweise ich auf den Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal,* hg. ALFRED A. SCHMID, Luzern, 1983. Darin auch die ältere Literatur.

10 Auch zum Codex-Manesse und der Handschrift Vad. 302 sind Faksimile-Ausgaben mit umfangreichen Kommentarbänden greifbar: *Rudolf von Ems: Weltchronik - Der Stricker: Karl der Grosse. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift 302 der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen,* hg. ELLEN J. BEER, Luzern 1987. - *Codex Manesse. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe,* hg. WALTER KOSCHORRECK/WILFRIED WERNER, Kassel 1981. - Ferner: *Codex Manesse,* Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg 1988, hg. ELMAR MITTLER und WILFRIED WERNER, darin besonders LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen,* S. 302-349.

11 Diese beiden Varianten bei ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal,* in: Kommentarband, hg. ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 9), S. 188-189. Die Frage nach den Herstellungsbedingungen oberrheinischer Bilderhandschriften ist äusserst komplex und kaum abschliessend zu beantworten, da einerseits Quellen fehlen, andererseits die Zahl der überlieferten Werke sehr gering ist. In Nordfrankreich, etwa Amiens, Arras oder Cambrai, hat es sich gezeigt, dass im 13. Jahrhundert in einer Stadt jeweils nur ein einziges Buchmalereiatelier ansässig war, das eine weite Palette von Klosterhandschriften und weltlichen Werken illuminierte. Ob sich die Erkenntnisse aus Nordfrankreich an den Oberrhein übertragen lassen, bleibt eine offene Frage. Zu Amiens: KAREN GOULD (vgl. Anm. 8). Zu Arras und Cambrai als Zentren der Buchmalerei des 13. Jahrhunderts die noch unpublizierte Dissertation des Autors: ANDREAS BRÄM, *Das Andachtsbuch n.a.fr. 16251 der Bibliothèque nationale in Paris. Zur Buchmalerei der zweiten Hälfte des 13. Jh. in der Diözese Cambrai* (Druck für 1992 geplant).

12 KARIN SCHNEIDER, *Codicologischer und paläographischer Aspekt des Ms 302 Vad.,* in: Kommentarband Vad. 302 (vgl. Anm. 10). S. 19-42.

13 Es handelt sich um die von Stoffeln und von Hewen. Kommentarband hg. von ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 9), S. 233.

14 Auffälligerweise bringt auch ein Antiphonarfragment in Privatbesitz, das eine stilistische Vorstufe zum Graduale bildet und möglicherweise ebenfalls für St. Katharinenthal geschaffen wurde, Dominikanerinnen und Johanniter als gemeinsame Stifter: ERWIN ROSENTHAL, *Illuminations from a Dominican Gradual of about 1300,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33, 1976, S. 60-66, Fig. 3. Der «Johanniter-Link» von St. Katharinenthal sollte aufgrund von Quellen näher untersucht werden. Die Konvergenz der erwähnten Darstellungen scheint mir jedenfalls ein gewichtiges Indiz für die identische Provenienz zu sein.

15 Grundlegend: HARALD KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters,* in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, 1939, S. 227-356.

16 ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 11), S. 139.

17 ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 11), S. 138.

18 Zu diesen Geschlechtern: ALBERT KNOEPFLI, *St. Katharinenthal und sein Graduale von 1312,* in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 3907 vom 28. Dezember 1958, Blatt 6.

19 GEORGE WARNER, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C.W. Dyson Perrins,* Oxford 1920 (Nachdruck New Haven 1962), Bd. 1, S. 301.

20 Worüber man sich durch einen Blick in den Ausstellungskatalog *Die Manessische Liederhandschrift in Zürich,* hrsg. von CLAUDIA BRINKER/DIONE FLÜHLER-KREIS, Zürich 1991, leicht vergewissern kann.

21 E. F. VON MÜLINEN, *Helvetia Sacra,* Bern 1861, S. 177-178. - P. RUDOLF HENGGELER, *Der Totenrodel des Klosters St. Katharinenthal bei Diessenhofen,* in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 26, 1932, S. 158.

22 In diesem Sinne also keine gängige materielle Stiftung, sondern ein Beitrag durch eigene Tätigkeit.

23 Als Katharina Aczin. P. RUDOLF HENGGELER (vgl. Anm. 21), S. 163.

24 Einführend mit weiterer Literatur: LOUIS GRODECKI/FLORENTINE MÜTHERICH/JEAN TARALON/FRANCIS WORMALD, *Die Zeit der Ottonen und Salier,* München 1973. - Typologisch: NIKOLAUS GUSSONE, *Krönung,* in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, 1974, Sp. 661-671.

25 ADOLF REINLE, *Zur Deutung des romanischen Krönungsreliefs im Münster zu Freiburg im Breisgau,* in: Die Zähringer. Schweizer Vorträge und neue Forschungen (Veröffentlichungen zur Zähringer-Ausstellung III), hrsg. von KARL SCHMID, Sigmaringen 1990, S. 309-339. Der Prototyp des Themas scheint ein Wandgemälde in der Pfarrkirche von Linz am Mittelrhein, zwischen Koblenz und Bonn zu sein, das ins erste Viertel des 13. Jh. zu datieren ist.
Die Darstellung ist vor allem am Oberrhein weit verbreitet (mehrere Beispiele allein im Münster von Freiburg in Breisgau). Neben diesem gängigen Typ der Pilgerkrönung durch Jakobus d. Älteren sind Krönungen nichthöfischer Personen durch Heilige Rarissima.

26 VIKTOR HEINRICH ELBERN, *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter,* Darmstadt 1988, S. 47-72. Datierung um oder kurz nach 850, S. 49.

27 JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea,* deutsche Ausgabe ed. Richard Benz, Jena 1917, Bd. 1, Sp. 721.

28 ELLEN J. BEER nennt im Kommentarband (vgl. Anm. 11), S. 169–171 das Antiphonar des Jacobello da Salerno, heute in Chicago, entstanden um 1280 in Bologna; das Legendar der Dominikanerinnen zum Heiligen Kreuz in Regensburg, heute im Keble College Oxford, um 1271 in Regensburg ausgeführt, sowie das Nürnberger Graduale, welches kurz vor der St. Katharinenthaler entstanden ist, und in ikonographischer Hinsicht vorbildlich für die jüngere Handschrift ist.

29 Dazu vor allem die beiden bemerkenswerten Aufsätze von DONAT DE CHAPEAUROUGE, *Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1987–88, S. 77–96 und *Theomorphe Porträts der Neuzeit,* in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42, 1968, S. 262–302. Ebenso: FRANK O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung,* Berlin 1983, sowie AUGUST RAVE, *Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce,* Worms 1984.

30 Stifteradaptierte Bildthemen gibt es auch in sehr prosaischer Form. So meint A. Isler-de Jongh, dass der hl. Franziskus in der Vogelpredigt von Königsfelden, im Unterschied zur gängigen Bildprägung auf einen Habicht zeigt, was auf die Stifterfamilie der Habsburger zu beziehen sei, deren Name von Habichtsburg abzuleiten ist. ARIANE ISLER-DE JONGH, *Programme religieux et programme dynastique à Königsfelden,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 36, 1979, S. 236–238.

31 A. BIRLINGER, *Die Nonnen von St. Katharinenthal bei Dieszenhofen,* in: Alemannia, 15, 1887, S. 150–183.

32 So ist beispielsweise Erzbischof Reparatus in den Mosaiken von San Apollinare in Classe in Ravenna nimbiert.

33 Johannes der Evangelist gilt als der Lieblingsheilige der deutschen Mystik. WALTER MUSCHG, *Die Mystik in der Schweiz 1200–1500,* Frauenfeld/Leipzig 1935, S. 145.

34 ARNO BORST, *Mönche am Bodensee. 610–1525,* Sigmaringen 1978, S. 293.

35 Oxford, Keble College Ms. 49, entstanden 1267 bis um 1276. *Regensburger Buchmalerei,* Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, Regensburg 1987, Nr. 61.

36 CORDULA KESSLER, *Studien zur Ordenskunst am Oberrhein anhand einer Handschriftengruppe in der Vaticana,* unpublizierte Lizentiatsarbeit Universität Bern, 1991, S. 48.

37 Auf den fol. 170v und 177v. HANNS SWARZENSKI, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau,* 2 Bde., Berlin 1936, S. 129–130 und Abb. 598 und 604. Ein Maler des 15. Jahrhunderts hat den Dominikaner auf fol. 2 am unteren Rand kopiert. Das Nürnberger Graduale ist noch ungenügend untersucht. Dass es kurz nach 1300 in St. Katharinenthal gelegen hat, ist voraussichtlich aus der Abschrift zahlreicher Fehler in der jüngeren Handschrift zu schliessen (frdl. Mitteilung Prof. P. Ladner). Zur Diskussion über die Bestimmung des Nürnberger Graduale auch LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (vgl. Anm. 10), S. 335–336.

38 ERWIN ROSENTHAL (vgl. Anm. 14), Fig. 1–3, 5.

39 Zur Stifterdarstellung in den Königsfelder Fenstern: EMIL MAURER, *Habsburgische und franziskanische Anteile am Königsfelder Bildprogramm,* in: 15 Aufsätze, Basel 1982, S. 9–33.

40 Nach den Konstitutionen von St. Marx; KARL FREI-KUNDERT, *Zur Baugeschichte des Klosters St. Katharinenthal,* in: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 66, 1929, S. 3.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 2–7: Reprophotos des Autors nach dem Faksimile.

ZUSAMMENFASSUNG

Der einzelne Mensch galt dem Mittelalter nur dann als bildwürdig, wenn dieser eine bestimmte Funktion im göttlichen Heilsplan ausfüllte: als Herrscher, als Stifter oder als Verstorbener. Das Graduale von St. Katharinenthal ist bezüglich Anzahl und Form der Stifterbilder von einzigartiger Reichhaltigkeit. Es bringt nicht weniger als 73 Darstellungen, die über die Handschrift regelmässig verteilt und nach vier Modi differenziert sind. Einzigartig ist insbesondere der 4. Modus mit gekrönten, nimbierten und in gängige Bildformeln eingefügten Nonnen (stifteradaptierte Ikonographie).

RÉSUMÉ

Au Moyen Age, l'individu humain ne faisait l'objet d'une représentation que s'il jouait un rôle déterminé dans le plan divin du salut, soit comme seigneur, comme fondateur ou comme défunt. Le graduel de St-Katharinenthal présente une grande diversité, tant au point de vue du nombre que de la forme des illustrations des donateurs. Il s'agit de 73 représentations qui sont réparties dans tout le graduel à intervales réguliers et formant quatres types. Le quatrième type est particulièrement remarquable par ses images de religieuses couronnées et ornées de nimbes, insérées dans une iconographie traditionnelle (iconographie adaptée aux donateurs).

RIASSUNTO

Nel medioevo, il singolo individuo era degno di essere riprodotto su dipinto solo se svolgeva una determinata funzione nell'ambito del piano di salvezza divino: in quanto signore, donatore o defunto. Valutando la forma e il numero delle raffigurazioni di donatori, il graduale di St. Katharinenthal può essere considerato di una ricchezza unica. Esso presenta ben 73 raffigurazioni distribuite con regolarità all'interno del manoscritto e differenziate secondo quattro modi ben distinti. Particolarmente singolare è il quarto modo che presenta delle immagini di religiose incoronate e nimbate, inserite in una iconografia tradizionale (iconografia adattata al donatore).

SUMMARY

The individual was deemed worthy of portraiture in the Middle Ages only if he or she had a special role to play in the divine plan of salvation, for instance, rulers, patrons or deceased persons. The pictures of the patrons in the gradual of St. Katharinenthal are unique both in quantity and in form. There are no less than 73 representations evenly distributed throughout the manuscript and distinguished by four different modes. The fourth mode is most exceptional with crowned, nimbused nuns inserted in traditional pictorial formulas (patron-oriented iconography).