

«MANU ET VOCE»

Ikonographische Notizen zum *Frankfurter Paradiesgärtlein*

Henry Keazor

Das der Hand eines oberrheinischen Meisters zugeschriebene und um 1410 datierte sogenannte *Frankfurter Paradiesgärtlein* (Abb. 1) erfreut sich im Stadel trotz bzw. gerade aufgrund seiner verhältnismäßig bescheidenen Maße von 26,2 × 33,4 cm eines ganz besonders hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrades¹. Als einer der Gründe hierfür ist wohl die dort zu beobachtende genrehafte Darstellung von Maria und dem Christuskind anzuführen, denen sich in einem Paradiesgarten weitere Figuren zugesellen. Nimmt das Bild ferner schon durch seine liebebreizende Buntheit und Naivität für sich ein, so wird dieser Eindruck zusätzlich noch durch eine auffällige Detailverliebtheit gesteigert, welche einzelne Vögel und Pflanzen des Gartens klar identifizierbar macht². Ebenso wie diese Art von "Realismus" überrascht auch der blaue Himmel, unter welchem sich die Szenerie des Paradiesgartens entfaltet³. Faszinierend wirkt nicht zuletzt die Rätselhaftigkeit des Dargestellten, dessen Auflösung und Deutung schon viele Ikonographen herausgefordert hat⁴ – denn tatsächlich stellen und stellen sich dem Betrachter angesichts dieses Bildes weiterhin viele Fragen: Wen z.B. stellen die Maria und das Christuskind umgebenden Figuren – den Engel einmal ausgenommen – dar? Sind es Heilige, die namentlich benannt werden können?⁵ Oder sind es vielmehr einfach himmlische Bedienstete, die – nach dem Vorbild höfischer Liebesgärten – ihrer Edeldame, der Himmelskönigin Maria, aufwarten?⁶

Als Heilige dank ihrer Attribute direkt erkennbar wäre immerhin Dorothea, die links oben im Bild von einem Baum Kirschen in ihr gerafftes Kleid pflückt, von wo sie die Früchte sodann in einen vor sich abgestellten Korb umfüllt. Gleichfalls identifizierbar erscheint der hl. Georg, der im Bild rechts unten den ihn stets als ikonographisches Attribut begleitenden Drachen rücklings neben sich liegen hat⁷.

Die Gestalt der links aus einem Brunnen schöpfenden Frau wurde mit einer Legende assoziiert, derzufolge die Gebeine der hl. Barbara während einer großen Wassernot wundersam gewirkt haben sollen: Als man ihre Reliquien an das ausgetrocknete Flußbett trug, begann dieses sich sofort wieder mit überreich fließendem Wasser zu füllen. Auf diese überwundene Dürre spielt in dem Frankfurter Bild vielleicht auch der ausgetrocknete, kahle Boden an, der den Brunnen im Vordergrund umgibt. In Abweichung von der gängigen, ihr Turm und Schwert beigegebenden Ikonographie⁸, würde das Attribut der hl. Barbara⁹ im vorliegenden Fall mithin in der von ihr im Bild benutzten und in Gold ausgeführten Schöpfkelle zu sehen sein.

Bedenkt man nun das mit dem Gemälde umgesetzte Thema – ein Paradiesgarten – sowie dessen Ikonographie, so

erstaunt, daß die soeben beschriebenen Tätigkeiten der beiden Frauen hier in sehr eigentümlicher Weise mit eben den für den Paradiesgarten typischen Elementen verquickt werden: So schöpft z.B. die hl. Barbara das Wasser gerade aus jenem Brunnen, der in der herkömmlichen Paradiesgarten-Ikonographie für den *fons signatus*, die versiegelte Quelle, bzw. den *fons vitae*, den Lebensbrunnen steht, welche beide als gängige Symbole für Maria Verwendung finden¹⁰. Überrascht hingegen an der Darstellung der hl. Dorothea schon alleine der Umstand, daß sie gerade im Begriff ist, Kirschen zu pflücken (ein Motiv, das eigentlich schon ihrer Legende zuwiderläuft, derzufolge sie einen mit Früchten gefüllten Korb von einem himmlischen Knaben überreicht bekam und eben nicht selbst erntete)¹¹, so erstaunt vollends die Tatsache, daß sie das Obst von eben jenem Baum nimmt, der sich in der traditionellen Paradiesgarten-Ikonographie aufgrund seiner eigentümlich in sich gedrehten Stämme als Baum des Lebens auszeichnet¹². Paradiesgarten- und Heiligen-Ikonographie werden hier mithin insofern auf ungewöhnliche Weise ineinander verschränkt, als die Heiligen wichtige Bildelemente des Paradiesgartens funktionalisieren und benutzen.

Dies führt zu der eingangs aufgeworfenen Frage zurück, ob in dem vorliegenden Bild tatsächlich einzelne, namentlich identifizierbare Heilige intendiert oder nicht doch vielmehr ganz allgemein Bedienstete himmlischen Hofpersonals dargestellt sind. Eine diesbezügliche Ausnahme stellt hierbei jene Frauengestalt dar, die dem Christuskind ein Psalterium reicht und somit keinen Anteil an der soeben beschriebenen Funktionalisierung des Paradiesgartens hat. Herkömmlicherweise wird diese weibliche Figur als hl. Katharina von Alexandrien gedeutet¹³ – eine Annahme, die freilich streng genommen nirgendwo in dem Gemälde selbst eine Stütze findet. Geht man jedoch davon aus, daß der "Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins", wie gezeigt, jeder seiner Figuren entsprechende – wenn auch zuweilen sehr überraschende – Attribute beigegeben hat, so weist einiges an der hier vorliegenden Darstellung auf eine eindeutige Identifizierung der weiblichen Figur als hl. Agnes hin. Das von ihr dem Christuskind gereichte Psalterium mag hier auf den ersten Blick verwirren, wird Agnes doch üblicherweise durch das Attribut des Lammes gekennzeichnet¹⁴: Hier, wie schon bei den bereits erörterten Darstellungen der hl. Dorothea und Barbara, weicht der oberrheinische Meister von der gewohnten Ikonographie ab. Er bewegt sich nichtsdestotrotz insofern weiterhin in den Bahnen einer Bildtradition, als sich vergleichbare Darstellungen der hl. Agnes finden lassen, in welchen sie ebenfalls dem Saitenspiel ihres himmlischen Bräutigams Christus lauscht (Abb. 9)¹⁵. So



1. Oberrheinischer Meister, *Frankfurter Paradiesgärtlein*, um 1410, Frankfurt am Main, Städel

dann fällt der lange, sich am Boden aufstauende weiße Mantel auf, den allein die Heilige auf dem Frankfurter Bild über ihre Schultern gelegt trägt – möglicherweise ein Reflex der über sie erzählten Legende, derzufolge ein Engel ihr einen weißen Mantel gebracht habe, als man die Märtyrerin ihrer Kleider beraubte¹⁶. Dazu würde sich nahtlos ein weiteres Detail einfügen, das auf dem Gemälde beobachtet werden kann: Vergleicht man die Frisuren der vier dargestellten Frauen, so zeichnet sich alleine die in Rede stehende weibliche Gestalt durch die Fülle und Pracht ihrer über den Rücken hinabwallenden Haare aus: eine Ausgestaltung, die möglicherweise wiederum Rückbezug auf die Legende der hl. Agnes nimmt, in der erzählt wird, daß die Nacktheit der ihrer Kleider beraubten Märtyrerin durch ein Wunder mit Hilfe ihrer Haarfülle verhüllt wurde¹⁷.

Auffälligerweise teilt sich nun allein diese Gestalt der hl. Agnes mit dem Engel das Motiv eines eigentümlich pflanzenhaft aufsprießenden Diadems, während sonst keine der übrigen Figuren – das nimbierte Christuskind und die gekrönte Himmelskönigin natürlich ausgenommen – sakralisiert erscheinen.

Parallelen zu diesem auf den ersten Blick befremdlich erscheinenden Kopfschmuck lassen sich in der Profankunst jener Zeit finden: So beobachtet man das gleiche Motiv der pflanzenartigen Diadem-Kronen auf Textilien des frühen 15. Jahrhunderts von gleichfalls oberrheinischer Provenienz wie z.B. dem um 1410 datierten Wandbehang aus Basel, der heute in dem dortigen Historischen Museum aufbewahrt wird (Abb. 2)¹⁸. Bei den hier dargestellten Figuren handelt es sich nun nicht, wie man zunächst etwa meinen könnte, um sogenannte "Wilde Leute", die häufig ebenfalls mit solchen Diademkronen versehen wurden. Ganz im Gegenteil stellt das vorliegende Beispiel – wie schon anhand der Kleidung ersichtlich – höfische Edelleute vor, die Fabelwesen mit Hilfe von Blumensträußen vor dem Hintergrund blaublühender Immergrün-Stauden bändigen. In Korrespondenz zur apotropäischen Wirkung dieser als Zaubermittel verstandenen Pflanze (*Vinca minor*) vermögen die Edelleute die Wildleute jedoch wohl auch durch die von ihnen verinnerlichteten Tugenden der höfischen Gesellschaft zu zähmen: Indem diese Ungeheuer hier als Sinnbilder der wilden und ungestümen Natur aufzufassen sind, können diese Bändigungszenen auch



2. Mittelteil eines Wandbehanges aus drei Teilstücken oberrheinischer Provenienz, um 1410, Basel, Historisches Museum

als moralisierende Darstellungen gelesen werden. Denn indem die Edelleute die wilden Ungetüme zähmen, bezwingen sie zugleich ihre eigenen heftigen menschlichen Triebe – die dargestellten Szenen rücken vor diesem Hintergrund mithin in den Kontext höfischer Tugendlehren¹⁹, was Parallelen mit dem Frankfurter Bild, wie z.B. die floralen Diademe, schließlich plausibler werden läßt, als es zunächst scheinen mag – denn nicht von ungefähr steht auch im *Frankfurter Paradiesgärtlein* ebendort das Immergrün in blauer Blüte, wo der von dem hl. Georg besiegte Drache hingestreckt liegt²⁰ und der von dem Erzengel Michael besiegte Dämon angekettet sitzt.

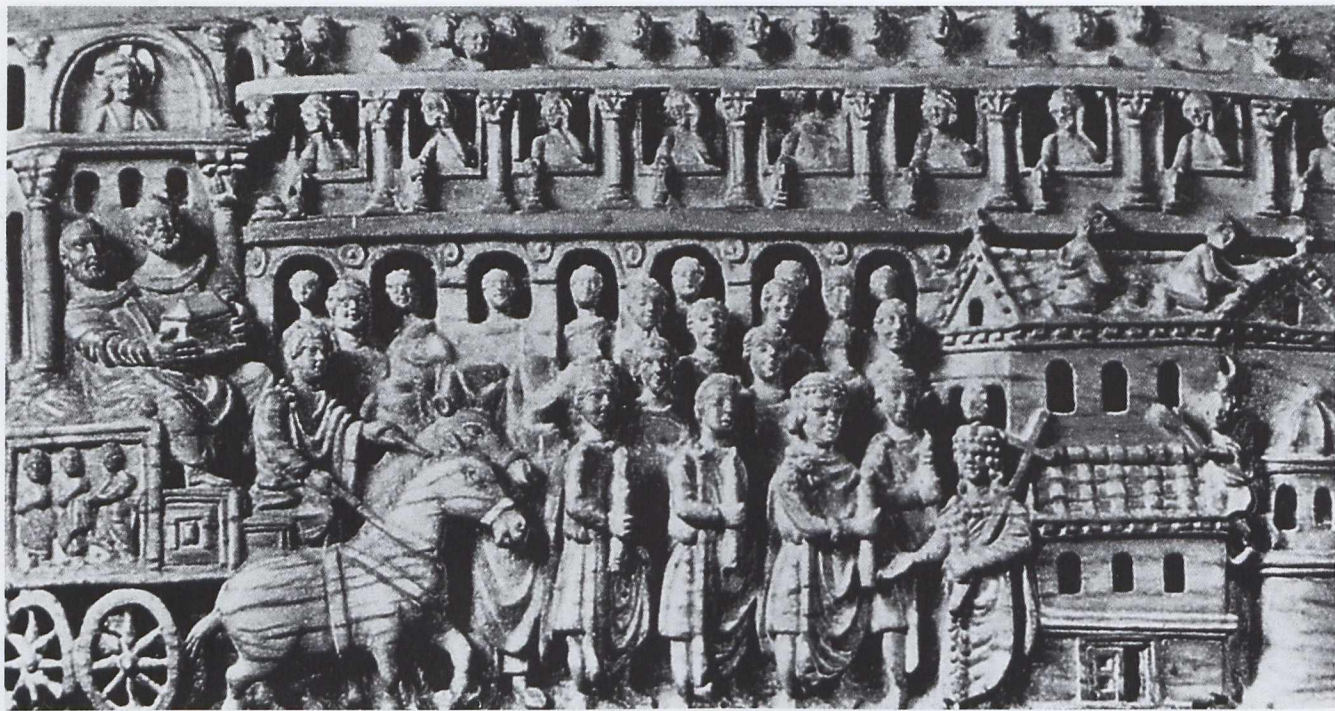
In der Gruppe der drei männlichen Gestalten sah Alfred Lichtwark 1899 diese beiden Streiter durch ihre legendären Kämpfe mit dem Bösen in ähnlicher Weise untereinander verbunden wie die weiblichen Heiligen auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes durch deren landwirtschaftliche Betätigung²¹. Ein Rätsel hingegen stellte lange Zeit die Figur des hinter Michael und Georg den Baum umfassenden Jünglings dar, der inzwischen – aufgrund des hinter seinem Knie hervorschauenden Raben – als hl. Oswald identifiziert werden konnte²². Gemutmaßt wurde von jeher auch über die Tätigkeit der drei Männer, vor allem derjenigen Michaels und Oswalds: Meditiert der aus dem Bild versonnen herausblickende Engel über das sich vor ihm entfaltende Gartenszenario in der gleichen Weise wie dies der zu Maria aufblickende hl. Georg angeblich tut²³? Oder unterhalten sich die drei Heiligen²⁴ bzw. belehrt – wie Gustav Hartlaub dies annahm – Michael seine beiden Begleiter²⁵? Nicht als Gespräch, sondern als Gesang deutete hingegen Alfred Lichtwark 1899 die Tätigkeit des Engels und des Drachentöters:

Der Erzengel Michael [...] hat sich zu seinem Kameraden gesetzt und singt ihm vor, den Kopf in die Hand gestützt. St. Georgs Knappe steht hinter ihm, legt sich vorgebeugt mit der Schulter an den Stamm eines jungen Baumes und singt die zweite Stimme²⁶.

Da bislang jedoch nur die geöffneten Münder der beiden Gestalten als Indiz für diesen Gesang ins Feld geführt

werden konnten, gelangten andere Interpreten wie Gustav Münzel oder Gustav Hartlaub zu abweichenden Schlußfolgerungen. Tatsächlich aber birgt die Haltung des Engels einen weiteren präzisierenden Hinweis dafür, daß hier gerade nicht Gespräch, sondern tatsächlich Gesang intendiert ist.

1958 gelang es Alfred Hermann, die auffälligen Gebärden der in der *Trierer Elfenbeintafel* (Abb. 3, 4) dargestellten neun Männer, die vom obersten Stockwerk eines Gebäudes aus einer Reliquienprozession zusehen, überzeugend als Singegestus zu deuten²⁷: Aufgrund des Vergleiches mit altägyptischen Grabreliefs und Tonfiguren sowie unter Konsultation noch heute üblicher Gesangsgebräuche in Ägypten und im Bereich des koptischen Kirchengesanges, konnte er das Anlegen der Hand («zum Teil unter Spreizung des kleinen Fingers») an die Wange bzw. auf oder hinter das Ohr als signifikanten Gestus des Singens entschlüsseln. Eben genau diese Haltung – «der [...] Arm angewinkelt und [...] die Hand, zum Teil unter Spreizung des kleinen Fingers, an die Wange angelegt, so daß der Eindruck entstehen kann, sie stützten den Kopf auf» – nimmt, bis in das Detail des gespreizten kleinen Fingers hinein, auch der Engel Michael auf dem Frankfurter Bild ein. Angesichts des Psalterium spielenden Christuskindes sowie der geöffneten Münder der unmittelbar benachbarten Heiligen ist es von daher naheliegend, diese Geste auch hier als präzisierenden Hinweis auf die musikalische Betätigung der beiden Dargestellten zu verstehen. Nun mag ein solcher Rückschluß von einem Motiv der altägyptischen Kunst, im 5. Jahrhundert durch ein Werk der christlichen Spätantike weitertradiert, auf eine Wiederverwendung eben dieses Motivs in einem oberrheinischen Gemälde des frühen 15. Jahrhunderts zunächst sehr gewagt erscheinen, zumal Singende in Illustrationen sowohl der Vorläufer- und Nachfolgezeit wie auch bei Zeitgenossen des Paradiesgärtlein-Meisters häufiger durch ein zusätzlich gespieltes Begleitinstrument oder aber das Halten eines Notenblattes gekennzeichnet zu werden scheinen. Nichtsdestotrotz aber scheint es daneben auch eine Anzahl davon abweichender Darstellungsarten zu geben, welche Singende im Vollzug



3. Trierer Elfenbeintafel, 6. Jahrhundert n. Chr., Trier, Domschatz



4. Detail aus Abb. 3

einer Tätigkeit zeigen, die in der Musikwissenschaft als *Chironomie* bezeichnet wird²⁸: Der Begriff benennt hierbei ein System von Zeichen, welche – in Form von Arm-, Hand- oder Fingergesten ausgeführt – den musikalischen Vortrag eines Sängers bzw. eines Chors nicht nur begleiten, sondern überhaupt erst leiten und regeln²⁹. Grob gesprochen handelt es sich mithin um eine fein differenzierte, aus unterschiedlichen Beweggründen und zu verschiedenen Zeiten³⁰ entweder nur von einem Sänger selbst oder von dem *praeceptor* oder *primicerius*³¹ einer Singgemeinschaft ausgeübte Vorform des heutigen Dirigierens³². Die Kenntnis und Praxis der Chironomie nun scheint in einigen, bislang (wohl nicht zuletzt auch aufgrund des dafür fehlenden Bewusstseins) eher selten beobachteten Fällen der Sängerdarstellung als Kennzeichen für deren musikalische Betätigung genutzt worden zu sein: In diesem Kontext wurde

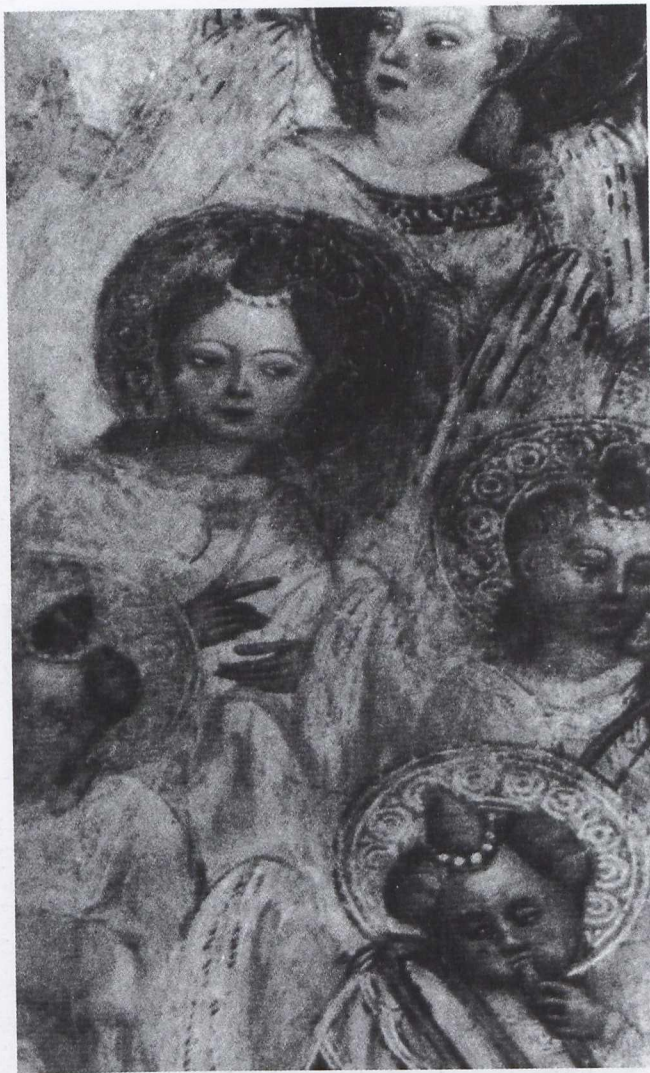
bisher stets das Elfenbeintäfelchen im Fitzwilliam Museum in Cambridge zitiert³³, das einen Erzbischof zeigt, der die ihn umstehenden Chorsänger mit Hilfe von Handzeichen anleitet. Seine dabei eingenommene Position sowie die von ihm verwendete Geste – die rechte Hand erhoben, die Finger in zwei Paaren scherenartig gespreizt und den Daumen parallel zum Zeigefinger angelegt³⁴ – stehen im Einklang mit dem, was schriftlich fixierte Berichte noch späterer Jahrhunderte³⁵ hinsichtlich der Ausrichtung und Haltung des Armes des *Cheironomika*³⁶ sowie des Einsatzes seiner Finger bei chironomischen Praktiken beschreiben³⁷. Aufgrund der bislang jedoch noch als eher spärlich zu bezeichnenden Sammlung solcher ikonographischer Quellen und der diesbezüglich häufig auch zu vage gehaltenen Schilderungen schriftlicher Zeugnisse gelang es bislang nicht, einen zuverlässigen Kanon an Gesten und Bewegungen zu



5. Gesangsdarstellung, C-Initiale aus dem Psalter von Peterborough, 14. Jahrhundert, Brüssel, Bibliothèque Royale, Cod. 9961-62, fol. 66r

erstellen oder gar ein im Mittelalter eventuell gebräuchliches chironomisches System anhand identifizierender Zuordnungen zu rekonstruieren³⁸, so daß vorderhand nur der methodische Weg bleibt, in gleichem Kontext zu beobachtende Gesten zu verzeichnen und kritisch miteinander zu vergleichen. Eben dies soll hier bezüglich des in der *Trierer Elfenbeintafel* beobachteten Singegestus-Motivs versucht werden, dessen Weiterleben sowohl in der Zeit vor als auch nach dem *Frankfurter Paradiesgärtlein* beispielhaft nachgeprüft werden soll (Abb. 5-7).

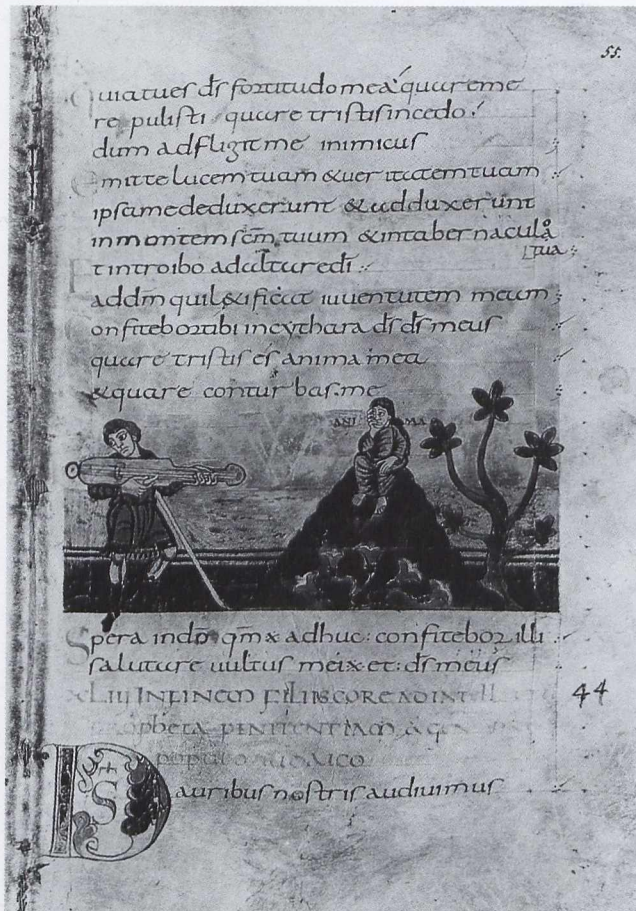
In der C-Initiale des *Cantate Domino* einer Psalterhandschrift aus der Abtei Peterborough des frühen 14. Jahrhunderts³⁹ findet sich eine Szene mit vier Sängern (Abb. 5), unter denen besonders die linke Figur auffällt: Die Finger der rechten Hand zu einer scherenartigen Geste gespreizt, legt sie ihre Hand hinter das Ohr⁴⁰. Angesichts



6. Leonardo da Besozzo, *Marienkronung*, Fresko, um 1440-1450, Neapel, San Giovanni a Carbonara



7. Gesangsdarstellung, C-Initiale aus einem Psalter, um 1320-1330, Oxford, All Souls College, Ms. 7, fol. 89r



8. Anima, Psalter-Illustration, Beginn des 9. Jahrhunderts, Stuttgart, Landesbibliothek, Ms. Biblia Folio 23, fol. 55r



9. Die Heilige Agnes lauscht der Musik Christi, A-Initiale eines Zisterzienser-Antiphonars, Beginn des 14. Jahrhunderts, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. St. Georgen, perg. 5, fol. 16v

des generellen musikalischen Kontextes der Szene sowie in Anbetracht des "Dirigenten"⁴¹, der ganz rechts stehend mit einer Hand auf das von seinem Nachbarn gehaltene Notenblatt weist, wird der direkte Zusammenhang zwischen der singenden Tätigkeit der linken Figur und der von ihr vollführten Geste unmittelbar einsichtig⁴². Die Eindeutigkeit dieses hier dargestellten Handzeichens als eines zusätzlichen Charakterisierungsmittels für Gesang kann jedoch auch klar von Illustrationen abgehoben werden, in denen eine gleiche oder ähnliche Gebärde ebenfalls in einem musikalischen Kontext erscheint, jedoch anderes als angestimmten Gesang meint. So steht die von der Anima eingenommene Haltung im Psalter der Stuttgarter Landesbibliothek⁴³ (Abb. 8) nicht für zum Saitenspiel des Instrumentalisten vollführte Vokalmusik, sondern für ihre, im darüber zu lesenden Text auch angesprochene Traurigkeit⁴⁴.

Die in der A-Initiale eines Zisterzienser-Antiphonars⁴⁵ eingenommene Haltung der hl. Agnes angesichts des Saitenspiels ihres himmlischen Bräutigams Christus⁴⁶ wiederum (Abb. 9) soll angesichts ihres geschlossenen Mundes wohl so verstanden werden, daß die Heilige auf einem Bett lagernd der himmlischen Musik lauscht. Demgegenüber findet sich die Geste der hinter das Ohr gelegten Hand hingegen in der Cantate-Domino-Initiale wie in dem Frankfurter Bild klar in einem Kontext eingebettet, den sie wiederum komplementär präzisiert: In beiden Darstellungen sind die solcherart gestikulierenden als Sänger zu lesen. Daß das Motiv des Singegestus möglicherweise auch noch nach der ungefähren Entstehungszeit des *Frankfurter Paradiesgärtleins* um 1410 weiterlebte⁴⁷, mag ein abschließender Hinweis auf die rechte Seitentafel der *Cantoria*-Reliefs Luca della Robbias⁴⁸ von 1431-1438 zeigen (Abb. 10): Während die herkömmliche Lesart des bei leicht geöffnetem Mund seine rechte Hand hinter das Ohr führenden Knaben am rechten Bildrand als Lauschendem angesichts seiner sonst auf beiden Reliefplatten durchgängig sich als Sänger betätigenden Gefährten wenig plausibel erscheint⁴⁹, erweist dieser sich bei chironomischer Lesart hingegen konsequent als Pendantfigur zu dem in Frontalansicht gegebenen Choristen auf der linken Seite.

Konnte man damit das (offenbar eher selten verwendete) Motiv dieses Gestus mithin – zeitlich weit über die *Trierer Elfenbeintafel* hinaus – sowohl in Werken des 13. Jahrhunderts als auch des mittleren 15. Jahrhunderts nachweisen, so verwunderte seine Verwendung im Falle des *Frankfurter Paradiesgärtleins* letztendlich weniger als zunächst angenommen. Eingesetzt wurde die Gebärde hier offenbar, um die Figur des Engels eindeutig – «manu et voce»⁵⁰ – als Singenden zu kennzeichnen; da sich der hl. Oswald hinter ihm mit in ähnlicher Weise geöffnetem Mund zuneigt, wird auch er – per Analogieschluß – als Singender zu verstehen sein. Mithin erweist sich die 1899 von Alfred Lichtwark vorgelegte Beschreibung dieses Details aus dem *Frankfurter Paradiesgärtlein* als tatsächlich zutreffend:

Der Erzengel Michael [...] hat sich zu seinem Kameraden gesetzt und singt ihm vor, den Kopf in die Hand gestützt. St. Georgs Knappe steht hinter ihm [...] und singt die zweite Stimme.⁵¹

¹ Zum *Frankfurter Paradiesgärtlein* vgl. zuletzt B. Brinkmann & J. Sander, *Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, hrsg. v. G. Holland, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1999, (im Druck), sowie R. Suckale, «Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefenthal. L'«ars nova» en Haute Rhénanie au xve siècle», in: *Revue de l'art*, 120, 1998, S. 58-67, mit einer stilkritisch begründeten, ältere Zuschreibungsvorschläge aufgreifenden Attribution an Hans Tiefenthal, die jedoch keine Diskussion des gesamten, bislang zu rekonstruierenden Œuvres des *Paradiesgärtlein*-Meisters leistet, sondern sich insbesondere auf einen Vergleich mit der in stilistischer Hinsicht gerade entfernter stehenden Verkündigungs-Tafel in Winterthur (Sammlung Reinhart) beschränkt. Die gleichfalls dem Meister zuzuschreibenden Darstellungen der *Geburt der Jungfrau* und des *Zweifels des Joseph* (Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame) hingegen werden nur kurz gestreift, während eine Erörterung der stilkritisch so zentralen, von C. Gebhardt, «Der Meister des Paradiesgartens», in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, xxviii, 1, Berlin 1905, S. 28-34, zugeschriebenen *Madonna in den Erdbeeren* (Museum der Stadt Solothurn) ganz unterbleibt. Wie von P. Lorentz, «De Sienne à Strasbourg: posterité d'une composition d'Ambrogio Lorenzetti, la *Nativité de la Vierge* de l'Hôpital Santa Maria della Scala à Sienne», in: *Hommage à Michel Laclotte*, Paris/Milan 1994, S. 118-131, erinnert wird, hat sich der *Paradiesgärtlein*-Meister auch italienischer Vorbilder bedient – eine Beobachtung, die auch durch den *Zweifel Josephs* bestätigt wird, der eine 1378 von Ugolino di Prete Ilario ausgeführte Darstellung desselben Sujets an der rechten Chorwand des Domes von Orvieto adaptiert. Zu diesen Fresken vgl. E. Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965, S. 80-90, sowie C. Fratini, «Ugolino di Prete Ilario», in: *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, Bd. II, Milano 1985, S. 667.

² Vgl. dazu E. Wolffhardt, «Beiträge zur Pflanzensymbolik», in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VIII, 1954, S. 177-184; L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, S. 20-31, sowie E. Vetter, «Das Frankfurter Paradiesgärtlein», in: *Heidelberger Jahrbücher*, IX, 1965, S. 102-146, hier besonders S. 108, Anm. 58.

³ Vgl. dazu schon 1899 A. Lichtwark, «Eine Ecke an der Mauer des Paradieses», in: *Besuche im Stadel*, hrsg. v. K. Gallwitz, Frankfurt a. M. 1986, S. 44: «Wer sollte [...] um diese Zeit, wo das Bild entstanden sein muß, den blauen Himmel gewagt haben?».

⁴ G.F. Hartlaub, «Das Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister um 1410», in: *Der Kunstbrief*, xviii, Berlin 1947, S. 16-25ff.; G. Münzel, «Das Frankfurter Paradiesgärtlein», in: *Das Münster*, IX, 1956, S. 14-22; Wolffhardt, 1954 (wie in Anm. 2); Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), mit der dort in den Anm. I u. 62 zitierten Literatur.

⁵ So Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 14, sowie Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), u. Münzel, 1956 (wie in Anm. 4).

⁶ So z.B. Lichtwark, 1986 (wie in Anm. 3), S. 42 («jugendliche Dienerin»), u. Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 5 («geistliche Hofdamen»).

⁷ So Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 14f.; Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 16f., u. Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 108ff.

⁸ Vgl. zu den herkömmlichen Attributen *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. W. Braunsfels, Bd. V, Freiburg 1973, Sp. 303-311.

⁹ Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 14, identifiziert sie noch als «Martha», während Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 16, u. Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 110, sie dann als «Barbara» deuten.

¹⁰ Gemäß der *Hobe-Lied*-Verse 4,12 und 4,15, die auf Maria bezogen werden – vgl. dazu auch Behling, 1957 (wie in Anm. 2), S. 22-24.

¹¹ Die Legende wird meist in fehlerhafter Verkürzung so wiedergegeben, als habe der Rechtsgelehrte Theophilus auf seine an Dorothea gerichtete Bitte hin, ihm Blumen und Früchte aus dem Paradies zu schicken, den Früchtekorb erst nach der Hinrichtung der Märtyrerin über den himmlischen Knaben zugestellt bekommen – tatsächlich aber berichtet die ausführlichere Version der Legende, daß der himmlische Bote Dorothea noch vor ihrer Enthauptung erschien, ihr den Früchtekorb überreichen wollte, von ihr jedoch angewiesen wurde, die Gabe an Theophilus auszuhandigen. Zu der ausführlichen Legendenversion vgl. *Bibliotheca Hagiographica Latina*, Bd. I, Brüssel 1898/99, S. 349f. (2324); Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea*, hrsg. v. T. Graesse, Dresden/Leipzig 1846, S. 910-912, Cap. CCX [207], sowie z.B. J.E. Stadler & F.J. Heim, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Bd. I, Augsburg 1858, S. 804, u. *Bibliotheca Sanctorum* (Istituto Giovanni,

23), Bd. IV, Roma 1964, S. 823; der Umstand, daß Dorothea die Früchte auf dem *Frankfurter Paradiesgärtlein* in ihr geschürztes Gewand sammelt, ist vielleicht noch ein Reflex des Umstandes, daß ihr die Früchte der Legende zufolge nicht unbedingt in einem Korb, sondern eventuell auch in einem Tuch («in manu orarium, id est sportulam cum tribus rosis et tot malis») überbracht wurden. Die ausführlichere Legendenfassung wird auch durch die Bildtradition bestätigt, in der Dorothea häufig von einem Knaben begleitet wird, der ihr gerade einen Korb überreicht – vgl. dazu z.B. G. Kaftal, *Saints in Italian Art – Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, Nr. 116, S. 368f., fig. 414 (Gemälde in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino, Werkstatt des Gentile da Fabriano, wo das Christuskind selbst der Heiligen den Korb übergibt), sowie die Darstellungen von Francesco di Giorgio Martini in der Londoner National Gallery oder von Hans Baldung Grien (Prag), beide abgebildet im *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1974 (wie in Anm. 8), Bd. VI, Sp. 91.

¹² Vgl. dazu G. Hartlaub, «Ein unbekanntes Lebenssymbol», in: *Zeitschrift für Kunst*, II, 1948, S. 64-65; Wolffhardt, 1954 (wie in Anm. 2), S. 178, sowie Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 15, u. Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 108, der auch ein weiteres Beispiel für dieses Motiv auf S. 107, Abb. 3 mit dem Detail eines Retabels von der Hand eines valencianischen Meister um 1390 illustriert, das Maria im Paradiesgarten zeigt.

¹³ So bei Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 110, u. Suckale, 1998 (wie in Anm. 1), S. 63. Zu der Unmöglichkeit, in der Figur – entgegen z.B. Behling, 1957 (wie in Anm. 2), S. 21 – die hl. Cäcilie zu sehen, vgl. Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), Anm. 62.

¹⁴ Vgl. dazu *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1973 (wie in Anm. 8), Bd. V, Sp. 58-63.

¹⁵ Abgebildet hier eine Illustration aus einem Zisterzienser-Antiphonar des 14. Jhs. in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (Hs. St. Georgen, perg. 5, fol. 16v). Die von Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 110ff., angeführte Begründung, Katharina von Alexandrien habe eine besondere Anwesenheitsberechtigung im Paradiesgärtlein, sein Hinweis auf ihr bräutliches Verhältnis zu Christus sowie seine Ausführungen über die durch Musik versinnbildlichten himmlischen Wonnen und Seligkeiten lassen sich lückenlos und z.T. sogar noch bündiger auf die hl. Agnes übertragen – nicht zufällig wurden Katharina und Agnes häufig (über die in Nord- und Osteuropa geläufige Ikonographie der drei «Virgines capitales» hinaus) auch zusammen dargestellt: vgl. z.B. die in der folgenden Fußnote zitierte Tafel Giulianos da Rimini, wo die beiden Heiligen die thronende Madonna flankieren, oder die Bicci di Lorenzo zugeschriebene und auf ca. 1430-1440 datierte *Pala di S. Agnese* in der Pinakothek von Perugia, auf dem die Jungfrau gleichfalls von den beiden Heiligen flankiert wird – vgl. dazu F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1969, S. 127f., Nr. 107.

¹⁶ Vgl. dazu *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1973 (wie in Anm. 8) Sp. 58-63. Diese Episode findet sich auch in zahlreichen Handschriftenminiaturen dargestellt – als nur einige Beispiele von vielen weiteren seien angeführt: ein Brevier aus der 1. Hälfte des 14. Jhs. (Rom, Bibl. Vaticana: Cod. Urb. lat. 603, fol. 360v), das Stuttgarter Passionale aus dem 12. Jh. (Stuttgart, Landesbibliothek: Passionale I, Bibl. fals. 57, 56, 58, fol. 31r), ein Psalter aus der 2. Hälfte des 13. Jhs. (Liège, Lib. Bibl. de l'Université: 431, fol. 11v), das Beaupré-Antiphonar von 1290 (Baltimore, Walters Art Gallery: 757-760: III, fol. 151r) sowie das Breviarium Belleville aus der 1. Hälfte des 14. Jhs. (Paris, Bibl. Nat.: Cod. lat. 10483-83, I, fol. 135v). Ein Giuliano da Rimini zugeschriebenes und auf 1307 datiertes Altarbild (Boston, Museum Gardner) scheint in seiner Darstellung der hl. Agnes gleichfalls Rückbezug auf diese Episode zu nehmen: Unmittelbar rechts der thronenden Madonna unter einem Dreipaßbogen stehend, hält die Heilige die beiden Zipfel eines hellen, umhangartigen Gewandes vor ihrer Brust zusammen, das sich von hinten und unter ihren Armen hindurch vor ihren Körper schlingt. Vgl. zu diesem Bild M. Salmi, «La scuola di Rimini», in: *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte*, IX, 1931, S. 226-267, insbes. S. 230-232.

¹⁷ Vgl. hierzu auch die in Anm. 16 angeführten Darstellungen, welche die beiden Ereignisse häufig in einer Szene zusammenfassen.

¹⁸ Wandbehang aus 3 Teilstücken (Inv. Nr. 1880.61); Herkunft: Basel, datiert auf 1410-1420 – die Abb. 2 zeigt als Ausschnitt den Mittelteil. Vgl. A. Rapp-Buri & M. Stucky-Schürer, *Zahn und wild. Basler und*



10. Luca della Robbia, Detail der rechten Seitentafel der Cantoria-Reliefs, um 1431-1438, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 112-115. Zu einem ähnlichen Vergleich mit einem anderen Liebesgarten-Teppich vgl. J. Strzygowski, *Dürer und der nordische Schicksalsbain*, Heidelberg 1937, S. 74 u. 78.

¹⁹ Vgl. Anm. 18.

²⁰ Zum Nachweis des Immergrüns vgl. Wolffhardt, 1954 (wie in Anm. 2), S. 183f., sowie Behling, 1957 (wie in Anm. 2), S. 29f.

²¹ Vgl. Lichtwark, 1986 (wie in Anm. 3), S. 42: «[...] auch ein Drachentöter [...]», sowie Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 14: «[...] Georg [...], welcher oft mit Michael zusammen auftritt als sein mehr irdisches Gegenstück».

²² Lichtwark, 1986 (wie in Anm. 3), S. 42, deutet ihn als Georgs Knappe; Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 14, hingegen benennt ihn als hl. Bavo, während Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 18, ihn wenig überzeugend aufgrund des Baumes als hl. Sebastian deutet. Wolffhardt, 1954 (wie in Anm. 2), S. 184, versteht ihn als einen durch den Unglücksvogel Krähe oder Rabe bezeichneten Frühverstorbenen, der im Jenseits dem Schutz Michaels und Georgs anvertraut wird; Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 115ff., schließlich sieht in ihm – wohl richtig – den hl. Oswald.

²³ Strzygowski, 1937 (wie in Anm. 18), S. 71; Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 22; Vetter, 1965 (wie in Anm. 2), S. 115; Suckale, 1998 (wie in Anm. 1), S. 63. Gegen Strzygowskis Assoziation der Haltung des Engels mit derjenigen der *Melancholia* Dürers vgl. Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 19.

²⁴ So Münzel, 1956 (wie in Anm. 4), S. 14.

²⁵ Hartlaub, 1947 (wie in Anm. 4), S. 22.

²⁶ Lichtwark, 1986 (wie in Anm. 3), S. 42f. Vgl. in diesem Sinne auch K. Löber, *Agaleia – Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittelalterlichen Kunst*, Köln/Wien 1988, S. 180: «Drei männliche Heilige sitzen singend unter einem Baum».

²⁷ A. Hermann, «Mit der Hand singen. Ein Beitrag zur Erklärung der Trierer Elfenbeintafel», in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1, 1958, S. 105-108, sowie die entsprechenden, Hermanns Deutung übernehmenden Katalogartikel zur Trierer Elfenbeintafel in *Spätantike und frühes Christentum*, Ausstellungskatalog (Liebieghaus), hrsg. v. H. Beck u. P.C. Bol, Frankfurt a. M. 1983, S. 676-677, Nr. 251, mit Angaben zu neuerer und weiterführender Literatur. Auf Grundlage der von K. Holum & G. Vikan, «The Trier Ivory, *Adventus Ceremonial*, and the Relics of St. Stephen», in: *Dumbarton Oaks Papers*, xxxiii, 1979, S. 113-133, mitgeteilten Beobachtungen hinsichtlich der Parallelen zwischen der in der Trierer Tafel dargestellten Szene und der Reliquientranslation von Michael III. auf fol. 106v des um 1150 datierten Skylitzes-Manuskripts (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 26-2, cod. 5-3, n. 2, Skylitzes ms), gelang es N.K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, (Byzantina Neerlandica, 9) Leiden 1986, S. 56, dort eine Variation des in der Elfenbeintafel gezeigten Gestus nachzuweisen: Mit der rechten Hand und in leicht abgewandelter Fingerhaltung von einem der Prozession voranschreitenden Kleriker ausgeführt, interpretiert Moran diesen als Darstellung von «exclamations with a gesture peculiar to deacons». Zu der wohl im 6. Jh. in Konstantinopel geschnitzten Tafel vgl. auch D. de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974, S. 56-57, wo auf die 1967 von Gunnar Berfelt mitgeteilte Beob-

achtung verwiesen wird, daß sich einzelne Motive der im Relief dargestellten Reliquientranslation dem Vorbild eines antiken, um 300 n. Chr. zu datierenden Sarkophags (Stockholm, Nationalmuseum) paganer Thematik verdanken, sowie L.J. Wilson, «The Trier Procession Ivory – A new interpretation», in: *Byzantion*, LIV, 2, 1984, S. 602-614.²⁸ Vgl. dazu den Aufsatz von M. Huglo, «La chironomie médiévale», in: *Revue de musicologie*, xxxix, 1963, S. 115-171, hier besonders S. 156-160 zur Geschichte dieses Begriffes; vgl. ebenfalls C. Gindele, «Chordirektion des gregorianischen Chorals im Mittelalter», in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, LXIII, 1951, S. 31-44, hier besonders S. 35, Anm. II; vgl. auch E. Gerson-Kiwi, Artikel «Cheironomy», in: *The New Grove Dictionary*, Bd. IV, London 1980, S. 191-196, mit Literaturangaben auch zu den Forschungen H. Hickmanns, auf die Hermann sich besonders stützt. Vgl. schließlich auch noch den Eintrag «Handzeichen» von Ellen u. Hans Hickmann in der neubearbeiteten Zweitausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. L. Fischer, Bd. IV, Kassel 1996, S. 6-14.

²⁹ Dies – darin sind sich alle Forscher bislang einig – sowohl bzgl. des Rhythmus als auch der Melodie des zu interpretierenden Musikstücks: vgl. Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 162; Gindele, 1951 (wie in Anm. 28), S. 32 («melodisch-rhythmische Direktion»); Gerson-Kiwi, 1980 (wie in Anm. 28), S. 191.

³⁰ Zu den bislang noch nicht näher geklärten Ursprüngen der Chironomie in Ägypten, Indien, Israel, Byzanz und Rom sowie hinsichtlich ihrer Entwicklungsgeschichte und der damit verbundenen, noch ungelösten Fragen einer möglichen Vermittlung zwischen diesen Kulturen vgl. Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 158ff., u. Gerson-Kiwi, 1980 (wie in Anm. 28), S. 191-195.

³¹ Gerson-Kiwi, 1980 (wie in Anm. 28), S. 195.

³² Hickmann zufolge – vgl. dazu die referierende Darstellung von Gerson-Kiwi, 1980 (wie in Anm. 28), S. 191 – zielte die älteste Form der Chironomie zunächst noch nicht auf Gesangsdirektion ab, sondern stellte vielmehr ein System von musikalischen Handzeichen bereit, das zu pädagogischen Zwecken genutzt werden konnte (so auch die Schlußfolgerung Huglos, die Hickmann jedoch im gerade entgegengesetzten Sinn referiert): nach Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 156 u. S. 158f., entwickelte sich die Chironomie aus einer vom Solisten alleine ausgeführten Tätigkeit hin zu ihrer Nutzung bei der Chordirektion.

³³ No. M.12-1904. Es handelt sich hierbei um das Pendant zu dem Elfenbeintäfelchen in der Frankfurter Stadtbibliothek, das einen Erzbischof bei der Meßfeier zeigt; die beiden als karolingische bzw. ottonische Werke angesprochenen Täfelchen – ursprünglich wohl Teile des Einbanddeckels einer liturgischen Handschrift – werden grob auf das 9./10. Jh. datiert: vgl. dazu A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, Bd. I, Berlin 1914, S. 61, Nr. 120; *The Fitzwilliam Museum – An Illustrated Survey*, London 1958, Nr. 28; Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 167f., mit der entsprechenden Abbildung beider Täfelchen sowie Gerson-Kiwi, 1980 (wie in Anm. 28), S. 195, mit der Wiedergabe des Exemplars in Cambridge.

³⁴ Eine Variation dieser Geste, bei der Daumen und Zeigefinger je separiert von der Hand abgespreizt werden, läßt sich in der C-Initiale einer Illustration zu Psalm 97 aus dem sog. *Windmillpsalter* (New York, Pierpont Morgan Library 102) beobachten – zu dieser Handschrift vgl. G. Haseloff, *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert*, o.O., 1938, S. 60-64, die entsprechende Initiale findet sich dort auf Tafel 18 abgebildet.

³⁵ Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 169, sieht die Chironomie noch bis Ende des 15./Mitte des 16. Jhs. als in Gebrauch.

³⁶ Vgl. das von Gindele, 1951 (wie in Anm. 28), S. 33, übersetzte Zitat aus dem Codex Casin. 318 (Monte Cassino, 11. Jh.) in der Fassung Gerberts («De cantu et Musica sacra», I, S. Blas. 1774, S. 320): «Ein Magister steht in der Mitte, [...] er wird Cheironomika genannt, [...] die rechte Hand hält er in die Höhe, damit alle hinschauen, und zeigt dann nach der Kunstlehre die Art der Neumen an [...]»; vgl. dazu auch Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 159, mit gleichsinniger französischer Übersetzung.

³⁷ Vgl. das von Gindele, 1951 (wie in Anm. 28), S. 35, übersetzte Zitat aus dem *Euchologium sive Rituale Grecorum* (Paris 1647) des Dominikaners Jacques Goar: «Dabei gebrauchen jene, die den Gesang in be-

sonderer Weise kennen und die Praxis besonders beherrschen, die verschiedenen Bewegungen der rechten Hand und der Finger, welche sie zusammenziehen, beugen und auseinanderstrecken, als Zeichen, mit denen sie die verschiedenen Töne und Weisen ausdrücken»; vgl. dazu wieder Huglo, 1963 (wie in Anm. 28), S. 159, mit gleichsinniger französischer Übersetzung sowie Anm. 14 bei Gindele, 1951 (wie in Anm. 28).

³⁸ Für den Bereich der spätbyzantinischen und slawonischen Malerei vgl. Moran, 1986 (wie in Anm. 27).

³⁹ Brüssel, Bibliothèque Royale, Cod. 9961-62, fol. 66r. Vgl. dazu J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough* (Faksimile-Ausgabe im Rahmen der Reihe «Le musée des enluminures»), fasc. II-III, Haarlem 1907, wo die Handschrift auf 1299 datiert wird, während C. Gasper & F. Lyna, *Les principaux manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bd. I, Paris 1937, S. 121, einen Zeitraum zwischen 1300 und 1310 angeben – eine Datierung, die zuletzt auch von L. Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts 1285-1385*, Bd. II (Katalog), Oxford 1986, S. 45-47, Nr. 40, akzeptiert wird.

⁴⁰ Auch in den profanen Ausschmückungen der Rahmenbordüre scheinen sich chironomische Gesten beobachten zu lassen. So vollführt die unter dem Bordunspieler dargestellte Frau eine Gebärde, bei der die linke Hand bei ausgestrecktem Zeigefinger über die gestreckte Rechte gehalten wird – eine Konstellation, die sich rund 150 Jahre später in dem Fresko Leonardo da Besozzos mit der *Marienkronung* in San Giovanni a Carbonara in Neapel (Abb. 6) beobachten läßt, wo ein Engel inmitten der links versammelten Gruppe musizierender Himmelswesen eben diese pointierte Geste ausführt. Zu dem von Leonardo da Besozzo unter einer Verkündigungsdarstellung signierten Fresko und seiner Datierung auf ca. 1440-1450 vgl. A. & R. Filangieri di Candida, *La Chiesa di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924, S. 50-60, der die Darstellung (S. 59f.) als ca. 1450 ausgeführt annimmt – ein Standpunkt, dem sich G. Urbani, «Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara», in: *Bollettino d'Arte*, Ser. IV, xxxviii, 1953, S. 297-306, zögernd annähert, wenn er die Fresken (S. 297) als «dopo il 1441» entstanden annimmt; A. Cirillo Mastrocinque, «Leonardo da Besozzo e Sergianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara», in: *Napoli Nobilissima*, xvii, 1978, S. 41-49, schließlich stimmt der Datierung Filangieris zu. Auch F. Navarro, in: *La pittura in Italia: Il Quattrocento*, Bd. II, Milano 1988, S. 446-473 u. S. 661-662, akzeptiert diese Ansicht, wenn er den an den Fresken tätigen Leonardo (S. 661) als «in anni ormai addentratí del quinto decennio del secolo» anspricht – nichtsdestotrotz datiert G. Cassese, in: *The Dictionary of Art*, Bd. XIX, London 1996, S. 180 [«Leonardo (de' Molinari) da Besozzo»], das Werk auf «towards the end of the 1430s».

⁴¹ So der etwas überspitzt formulierte Kommentar in *Musikgeschichte in Bildern*, hrsg. v. H. Besseler u. W. Bachmann, Bd. II: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 3 (J. Smits van Waesberghe: «Musikerziehung und Lehre der Theorie im Mittelalter»), Leipzig 1969, S. 68, wo diese Szene abgebildet und kommentiert wird. Mit größerer Berechtigung verdiente diese Bezeichnung noch eher die gleichfalls ganz rechts aufgestellte Figur eines Sängers in der C-Initiale eines Psalters in der Pariser Bibliothèque St. Geneviève 2690, die eine Hand bei ausgestrecktem Zeigefinger erhoben hält. Zu dieser Handschrift vgl. Haseloff, 1938 (wie in Anm. 34), S. 28f., wo die Miniatur auch auf Tafel 9 abgebildet wird.

⁴² Als parallele Szene, in der gleichfalls ein rechts stehender Sänger exakt die gleichen Gesten ausführt, vgl. die Darstellung dreier singender Mönche in der C-Initiale des 97. Psalms in einem Psalter aus Oxford (All Souls College Ms. 7, fol. 89r, Abb. 7); vgl. O.E. Saunders, *Englische Buchmalerei*, Bd. I, Florenz/München 1927/28, S. 122, u. Bd. II, Nr. 116, sowie Freeman Sandler, 1986 (wie in Anm. 39), Bd. II (Katalog), S. 89-90, Nr. 82. Die Geste erscheint des weiteren in der A-Initiale auf dem Einzelblatt eines Martyrologiums aus der 2. Hälfte des 13. Jhs. oberrheinischer Herkunft (zuletzt: Straßburg, Sammlung R. Forrer) im Kontext einer Szene mit dem hl. Dominikus und einer Gruppe von Dominikanern, unter denen die rechte Figur eine Hand in besagtem Gestus an das Ohr geführt zeigt. Auch in der *Concordantia Caritatis* des Ulrich von Lilienfeld (zwischen 1351 u. 1358, Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Hs. 151) wird die Gebärde auf fol. 205v im zentralen Medaillon des oberen Registers von dem zweiten Mönch von links ausgeführt, um die dargestellte Szene des Todes des hl. Bern-

hard im Einklang mit der umlaufenden Legende («It pater ad celos cui cantant agmina melos») als von Gesang begleitet zu charakterisieren – vgl. dazu *Die Zisterzienser*, Ausstellungskatalog, Aachen (Krönungssaal des Rathauses), hrsg. v. K. Elm u. P. Joerissen, Köln 1980, S. 367 u. 374. In der C-Initiale aus dem niederländischen Missale des 15. Jhs. (Dublin, Trinity College Library, Ms. K.2.32, fol. 160r) kann die Geste, ausgeführt von dem links unten sitzenden Mönch, gleichfalls beobachtet werden – vgl. dazu E.A. Bowles, *La pratique musicale au moyen âge*, Malesherbes 1983, S. 175, Abb. 138. Für weitere Gesten im Rahmen von Gesangsdarstellungen vgl. die verwandten Motive in den C-Initialen des auf ca. 1255 datierten Psalters der Bamberg-Eichstätter Diözese (Melk, Stiftsbibliothek HS. 1833, fol. 107r), des zwischen 1250 und 1259 datierten Psalters aus Unterzell bei Würzburg (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 3900, Aug. Eccl. 200, fol. 123r) sowie die Figur rechts des bebrillten Chorleiters in einer Sängerdarstellung des auf das 15. Jh. datierten Stundenbuches aus Flandern in der British Library zu London (Ms. Harley 2971, fol. 109v), abgebildet auch bei Bowles, 1983 (wie oben), S. 187, Abb. 150, wo die zu Kinn und Wange hochgeführte Hand irrtümlich als zu dem bebrillten Praeceptor gehörig verstanden wird. Für die anderen Miniaturen vgl. H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, Textband: S. 128f., Nr. 47/Tafelband: Tf. 102, Nr. 584 (Martyrologium), Textband: S. 157ff., Nr. 86/Tafelband: Tf. 174, Nr. 951 (Unterzell-Psalter), sowie Textband: S. 163f., Nr. 94/Tafelband: Tf. 200, Nr. 1077 (Bamberg-Psalter).

⁴³ Ms. Biblia Fol. 23, fol. 55r, datiert auf den Beginn des 9. Jhs. – Vgl. dazu E.T. DeWald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton 1930, S. 44; siehe auch die folgende Anm.

⁴⁴ Vgl. die Deutung von R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1990, S. 409f.: «Das Motiv des aufgestützten Kopfes», hier besonders Anm. 13.

⁴⁵ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. St Georgen, perg. 5, fol. 16v, datiert auf den Anfang des 14. Jhs. Vgl. dazu E. Beer, *Initial und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek*, Basel 1965, S. 41.

⁴⁶ Vgl. Anm. 15.

⁴⁷ Vgl. Anm. 35.

⁴⁸ Heute im Museo dell'Opera del Duomo in Florenz; vgl. hierzu J. Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980, S. 19-29 u. S. 225-231.

⁴⁹ Vgl. z.B. A. Marquand, *Luca della Robbia*, Princeton 1914, S. 17, Nr. 10; M. Lisner, *Die Sängerkanzel des Luca della Robbia* (Diss. Freiburg i. Br.), 1955 (Masch. Diss.), S. 62, oder Pope-Hennessy, 1980 (wie in Anm. 48), S. 23.

⁵⁰ So Honorius Augustodunensis in seinen *Gemma animae*, einer Sammlung liturgischer Erklärungen, zur Tätigkeit des Chorleiters: «Praecantor manu et voce alios ad harmoniam incitat», zit. nach J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, Bd. CLXXII, Paris 1854, col. 567 C.

⁵¹ Siehe Anm. 26.