

Helga Hensle-Wlasak

Ein Baum schlägt aus.

Das doppelt geschwungene Baumkreuz in der Handschrift Ms. 469 der Universitätsbibliothek Graz

Einleitendes

Bäume gehörten im Mittelalter zum menschlichen Lebensraum und wurden entsprechend wirtschaftlich genutzt. In der Kunst wurden sie betrachtet, dargestellt, verehrt, gelobt und besungen, ihre Form für universale Ordnungen gebraucht. All dies geschah aber immer im Hinblick auf eine christliche Ästhetik. Die Schönheit der natürlichen Materie (Tiere, Pflanzen, Dinge) war den christlichen Denkern nur ein Ausgangspunkt, von dem aus die geistige, absolute Schönheit Gottes erklärt werden konnte.¹ Daher wurde in den mittelalterlichen Darstellungen nicht unbedingt ein Abbild der sichtbaren Natur angestrebt, sondern die außerhalb der Natur erahnbare überirdische Wahrheit und Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung. Der Goldgrund als Metapher für das göttliche Licht war die höchste und abstrakteste Form der immateriellen Schönheit.

Auch der Baum wurde im Christentum mit vielen Bedeutungen beladen und zum allumfassenden Symbol für das Leben, den Kosmos, das Paradies bis hin zur Heiligkeit selbst. Im 5. Jahrhundert tritt erstmals der Baum in Zusammenhang mit dem Kreuz in Erscheinung.² In den späteren gotischen Baum- und Astkreuzen verwirklichte sich bekanntlich die Idee des Kreuzes als Baum des Lebens, der den Tod überwindet. Im Folgenden soll ein besonders seltenes Beispiel eines *lebenden Kreuzes* aus dem Handschriftenbestand der Sondersammlungen in der Universitätsbibliothek Graz vorgestellt werden.

1 Vgl. dazu Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, bes. S. 41f.

2 In der Cotton-Bibel, siehe dazu Otto Mazal, *Der Baum. Symbol des Lebens*, Graz 1988, S. 9.

Beschreibung der Handschrift

Die ausgewählte Miniatur mit der Kreuzigung Christi befindet sich im Missale Ms. 469 aus dem Chorherrenstift Seckau.³ Die Pergamenthandschrift ist – wie einem Eintrag auf dem letzten Blatt (fol. 293v) zu entnehmen ist –, von *Nycolaus dictus de Prukka* im Jahre 1320 geschrieben worden (Abb. 1). Es ist ein seltener und glücklicher Umstand, dass eine Handschrift ihren Schreiber namentlich nennt und zusätzlich auch das Jahr ihrer Entstehung. Der Codex umfasst 294 Blätter, ist in einer gotischen Minuskelschrift (*Littera textualis formata*)⁴ geschrieben und mit Neumen (mittelalterliche Notenschrift) versehen worden. Inhaltlich gesehen handelt es sich um ein *Missale Salisburgense*, das für den Gebrauch der Seckauer Augustiner Chorherren eingerichtet worden ist.⁵ In der Fachliteratur hervorgehoben wird der Seckau-spezifische Kalender, Prototyp der sogenannten *Seckauer Enzyklopädie*, der mit Versen und Einträgen dem Messtext vorangestellt ist (fol. 2r-7v).⁶ Der braune Ledereinband mit reichen Blindpressungen stammt aus späterer Zeit; Kleberreste von sogenannten Signakeln (Eingriffshilfen) zeichnen sich am Vorderschnitt ab. Die Handschrift kam nach der Aufhebung des Stiftes Seckau im Jahre 1782 gemeinsam mit mindestens 336 anderen, die heute Seckau gesichert zugeteilt werden, in die Universitätsbibliothek Graz.⁷

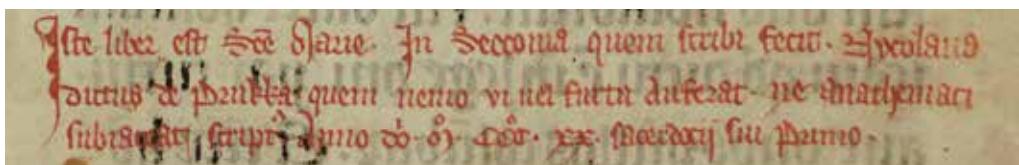


Abb. 1: UBG Ms. 469, fol. 293v (Detail)

Allgemeines

Das Wort *Missale* leitet sich vom lat. *Missa* für Messe ab. Ein Missale enthält alle gesprochenen und gesungenen Messtexte. In der Regel besteht es aus zwei Haupt-

³ Anton Kern, Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz, Bd. 1, Leipzig 1942, S. 27. Onlineversion des Handschriftenkataloges von Hans Zotter: <<http://sosa2.uni-graz.at/sosa/katalog/>> (abgerufen am 6. April 2021). Dort wird auch die ältere Literatur angeführt.

⁴ Anton Kern, Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz, Bd. 3: Maria Mairol, Nachträge und Register, Wien 1967, S. 438.

⁵ Näheres zum Aufbau bei Johann Köck, Handschriftliche Missalien in Steiermark, Graz Wien 1916, S. 31f.

⁶ Margit Westermayer, Ostertafeln in Seckauer Kalendern, in: Libri seccoviensis, hrsg. von Thomas Csanády und Erich Renhart, Graz 2018, S. 170, 173. Kalender allerdings hier datiert um 1200, was Kern und Zotter nicht vermerken.

⁷ Zum Schicksal der Seckauer Bibliothek siehe Pia Fiedler, Die verschleuderte Bibliothek?, in: Libri seccovienses (wie Anm. 6), S. 97–108.

teilen: dem *Proprium de Tempore*, den wechselnden Formularen für die Feste des Kirchenjahres, und dem *Proprium de Sancti*, den besonderen Formularen für die Feste der Heiligen.⁸ Dazu kommen noch Texte für besondere Heiligengruppen und Anlässe wie Votiv- und Totenmessen. Das Missale ist im Laufe des Mittelalters (11. bis 13. Jahrhundert) aus dem Zusammenschluss mehrerer älterer liturgischer Bücher (Sakramentar, Lektionar, Antiphonar bzw. Graduale) entstanden. Es brachte für die Zelebrierenden den Vorteil, dass nur mehr ein einziges Messbuch für den Gottesdienst notwendig war.

Eingeschoben und deutlich abgesetzt zwischen der Karsamtagsliturgie und dem Auferstehungsfest am Ostersonntag im *Proprium de Tempore* ist der *Canon missae*. Er ist das Kernstück jeder heiligen Messe und enthält das eucharistische Hochgebet, in welchem sich auf unblutige Weise die Wandlung von Hostie und Wein in den Leib und das Blut Christi vollzieht. Diese Gebete und Gesänge des Priesters sind in jeder Messe der Römischen Messordnung gleich. Eröffnet wird der Messkanon durch die Einsatzworte *Te igitur clementissime pater* (*Dich also, gütigster Vater*). Die Form der Initiale T hat schon im frühen Mittelalter eine Assoziation mit dem Kreuz ausgelöst, was zur ersten Te-igitur-Initiale mit dem gekreuzigten Christus im Sakramentar von Gellone (um 800) geführt hat.⁹ In der Folgezeit hat sich diese traditionelle Ikonografie nur insofern geändert, als sich der Text vom Bild gelöst hat und auf die gegenüberliegende Buchseite gewandert ist. Die Kreuzigung selbst wird zur ganzseitigen Miniatur, die dem Hochgebet vorangestellt ist.

Die Fleuronnéinitiale

Künstlerisch eingeleitet wird das Hochgebet in der Handschrift 469 von einer sogenannten *Fleuronnéinitiale* T über sieben Zeilen (fol. 123r) (Abb. 2). Dieser mit filigranem Ornament ausgestattete Buchstabentyp hat sich zu Beginn der Gotik in Frankreich entwickelt. Die Initiale besteht aus einem kompakten Buchstabenkörper, der in rot-blaue Kompartimente mit gelben Konturen geteilt ist. Der seitliche Besatz ist rein grafisch mit rot-blauem Knospfenfleuronné ausgeführt: Keulenartige Knospen hängen an Stielen und werden von je vier Medaillons gefasst.¹⁰ Ähnlich prächtige Fleuronnéinitialen gehen auch den Präfationen (Vorgebete) und den Herrenfesten voran, wobei der ausführende *Florator* wohl nicht mit dem Schreiber bzw. Buchmaler ident ist.

⁸ Siehe dazu Anton von Euw, Joachim M. Plotzek, Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 1, Köln 1979, S. 215–218.

⁹ Christine Jakobi-Mirwald, Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 44.

¹⁰ Christine Jakobi-Mirwald, Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte, Berlin 1997, S. 89–94, bes. 92f.



Abb. 2: UBG Ms. 469, fol. 123r, Initiale T

Das Kanonblatt

Das Kanonbild auf fol. 122v ist in Deckfarbenmalerei ausgeführt und nimmt die ganze Buchseite ein (Abb. 3). Dass es ursprünglich mit einem Seidentüchlein abgedeckt war, darauf deuten die Einstiche am oberen Rand der Miniatur hin. Die starke Abnützung des Blattes geht auf die hohe Beanspruchung des Kanons während der Eucharistiefeier zurück. Die Bildmitte ist durch den liturgischen Buchkuss stark betrieben und verfärbt, der schadhafte Blattrand mit einem Pergamentfragment ausgebessert.

Bei der Darstellung handelt es sich um eine dreifigurige Komposition mit dem Gekreuzigten im Zentrum und den beiden Assistenzfiguren Maria und Johannes zu dessen Seiten. Es ist die traditionelle Kreuzigungskonografie eines Kanonbildes, da mit dieser reduzierten Bildform die höchste Konzentration auf das österliche Geschehen erreicht wird. Vereinzelt im 14., häufiger im 15. Jahrhundert beginnt sich ein mehrfiguriger Bildtypus durchzusetzen, was mit der damaligen internationalen Entwicklung der Tafelmalerei in Zusammenhang steht.¹¹

Ein dreifacher Rahmen in Blau, Orange und Grün fasst die Szene ein. Das Grün ist gleichzeitig Landschaftselement, also irdische Zone, auf der die Kreuzigung stattfindet, sowie breiter innerer Bildrahmen. Im grünen Feld lässt sich noch teilweise eine feine Fadenranke erkennen, ebenso eine dünne weiße Fadenrahmung im blauen Mittelfeld. Die Farbgestaltung lenkt den Blick gekonnt auf das dunkelblaue Zentrum, vor dem der geschundene Gekreuzigte hängt. Der Kopf ist tief nach links geneigt und zeigt schmerzvoll geschlossene Augen. Christi feingliedriger, schlanker Körper weist deutliche Spuren seines Leidens auf, aber auch beachtenswerte anatomische Merkmale im Rumpfbereich. Das zweifarbige Lendentuch ist mit tiefen Querfalten um die Hüften drapiert. Es fällt seitlich bis zu den Waden herab und kaschiert die nach links geknickten Knie.

Maria und Johannes sind neben dem Kreuz platziert und füllen die schmale Landschaftsbühne im Vordergrund aus. Durch ihre Überschneidungen mit dem Bildrahmen und leichte Schrägstellung wird ein Tiefenzug in den sonst gegenstandslosen Hintergrund angedeutet. Mit einem anmutigen Körperschwung sind beide einander spiegelsymmetrisch zugewandt. Die grazile Erscheinung ist auch ihrer Kleidung geschuldet, die in langen vertikalen Bahnen unterhalb der Taille zu Boden fällt und an den Säumen ausschwingt. Die fein nuancierten Farben ihrer Gewänder (rosa/hellblau bzw. rot/grau) fügen sich in das koloristische Gesamtbild dezent ein,

¹¹ Zwei Beispiele von Kanonblättern des 14. Jahrhunderts etwa angeführt im Ausstellungskatalog Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379, Wiener Neustadt 1979, S. 462f., Kat. Nr. 259, 260.



Abb. 3: UBG Ms. 469, fol. 122v, Kanonblatt

sodass keine großen Kontraste entstehen. Die großen Nimben sind bei allen drei Figuren durch den hohen Silberanteil dunkel oxydiert.

Gestik und Mimik der beiden Assistenzfiguren verraten keine starken Emotionen. Ihr Mitleid ist verinnerlicht, zurückhaltend und kommt ohne theatralische Gebärden aus. Ruhig und in stillem, ja süßem Leiden, wie das Lächeln Mariens andeutet, verharren sie unter dem Kreuz. Insgesamt hinterlässt die figürliche Malerei einen starken grafischen Eindruck, der auf die Verwendung von kräftigen schwarzen Binnen- und Umrisslinien zurückzuführen ist. Die Miniatur vertritt einen sehr qualitätsvollen linearen Stil, wie er im deutschsprachigen Raum zu Beginn der Gotik gepflegt wurde.¹² Dieser von der französischen Hochgotik ausgehende sogenannte *dolce stil nuovo* hat sich vom Bodenseegebiet bis in die östlichen Habsburgerländer verbreitet und zu einem eleganten Linearstil weiterentwickelt.¹³ Ein leichtes Zurückneigen der Personen, hier vor der Dramatik des Kreuzes, und langgestreckte Körper sind zwei der typischen Stilmerkmale für die gotische Buchmalerei des Bodenseeraums um 1320.¹⁴

Das grüne Kreuz

Von besonderem Interesse ist das Kreuz, auf dem der Corpus Christi genagelt ist. Der Stamm wächst aus einem kleinen, sackartigen Felsblock hervor, der sich auf dem schmalen Wiesenstreifen erhebt. Er verzweigt sich hinter dem Körper Christi und bildet zwei Äste, die gabelförmig nach oben zeigen und in den beiden Ecken auslaufen. Bemerkenswert daran sind die kurvigen Doppelschwünge, die die Äste in ihrer Aufwärtsbewegung beschreiben. Leicht und luftig recken sich die Arme des Kreuzes wie Zweige empor und tragen scheinbar mühelos den schweren Körper Christi. Nur dort, wo die Nägel eingeschlagen sind, geben die Zweige etwas nach, um dann wieder in einem leichten Gegenschwung emporzusteigen. Arme und Äste bilden dabei zwei zartgliedrige gegenläufige Kurven.

Das Kreuz ist lichtgrün gestaltet wie der innere Rahmen und weist keine nennenswerte rundplastische Modellierung auf. Wohl aber wird es mittig von unten bis zu den Astspitzen von einer weißen Ader durchzogen. Mit diesen kräftigen Strichen sollte der nährende Saftstrom symbolisiert werden, der durch das lebende Kreuz fließt. Die christliche Ikonografie wusste, dass im Wasser alle notwendigen Keime

¹² Die ältere Literatur spricht noch von einem *unverkennbar österreichischen Charakter*. Zitiert nach Heinrich Jerchel, Beiträge zur österreichischen Handschriftenillustration, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthissenschaft, Bd. 2, 1935, S. 317f.

¹³ Siehe dazu Eva Moser (Hg.), Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, bes. S. 103–107.

¹⁴ Vgl. ebda., Abbildungen von Verkündigungen auf den S. 92 und 247.

enthalten sind und machte den Baum zu einer *Manifestation der Form des Lebens*¹⁵, der den Tod (auch jahreszeitlich gesehen) immer wieder überwindet. Vergleichbare Zeichen einer Lebensader im Baumkreuz finden sich auch schon früher, etwa in einer Kanonminiatur des 13. Jahrhunderts aus Niederösterreich.¹⁶ Heute weiß man allerdings, dass die Leitungsbahn der Bäume im sogenannten Bast unter der Rinde liegt und nicht im zentralen Mark.

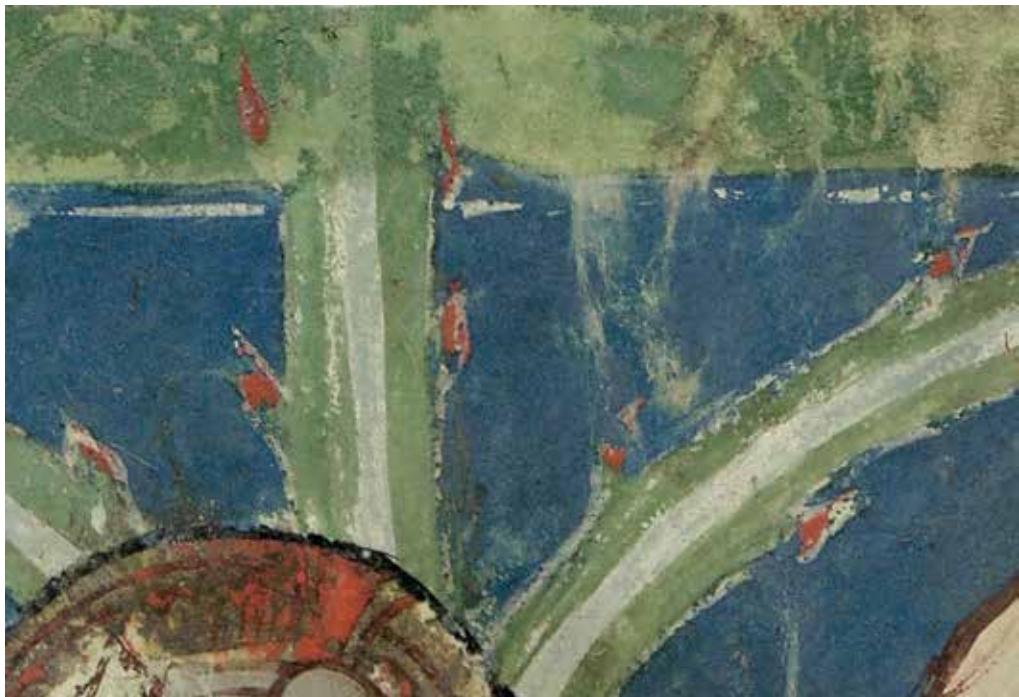


Abb. 4: UBG Ms. 469, fol. 122v (Detail Äste)

Aus dem Holz sprießen vom Boden weg kleine rote Triebe, die wie spitze Flammen oder Dornen das Kreuz in lockeren Abständen besetzen (Abb. 4). Sie sind wie das Stammholz mit einer weißen Haut ummantelt. Ihre Anzahl und ihr konservatorischer Zustand ist bedauerlicherweise stark reduziert. Es ist müßig, nach realen botanischen Vorbildern aus der Natur zu suchen, zu viele Bäume und Sträucher treiben im Frühling mit roten Trieben aus. Auch wenn der Baum nicht benennbar ist, könnten die biegsamen Äste doch darauf hindeuten, dass möglicherweise ein strauchartiges Gewächs gemeint ist.

15 Mazal (wie Anm. 2), S. 14.

16 RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1157, Abb. 4.

Ein Baum und viele Bezeichnungen

Ohne Zweifel hat der Buchmaler mit seiner Darstellung ein lebendig wirkendes Pflanzengebilde, einen Lebensbaum, geschaffen. Für diesen hält die Terminologie noch weitere, oft widersprüchliche Bezeichnungen bereit: Im Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte wird die vorliegende Kreuzesdarstellung mit den doppelt geschwungenen Armen erstmals als ältestes Beispiel einer Weiterbildung des Astkreuzes mit kurvig gebogenen Armen bezeichnet.¹⁷ Die gebogenen Querarme des Astkreuzes sollten bekanntermaßen dem *grausamen*, seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlichen Gabelkreuz eine mildere Form verleihen.¹⁸ Die doppelt geschwungenen Arme im Missale 469 stellen laut Gregor Martin Lechner die letzte Entwicklungsstufe des Astkreuzes mit kurvig gebogenen Armen dar, ohne dass es für dieses Thema eine spezielle theologische Erklärung gäbe.¹⁹ Die Seckauer Kreuzigung ist nicht nur das älteste, sondern auch das einzige bisher bekannte Beispiel dieser Sonderform innerhalb der mittelalterlichen Buchmalerei. Nachfolger findet dieser seltene Kreuztypus ausschließlich im deutschen Sprachgebiet und nur im Bereich der Skulptur, vor allem bei den Triumphkreuzen, und der Kleinkunst.²⁰

Kennzeichnend für die Astkreuze sind in der Regel ihre abgehauenen Äste und anklagenden Aststümpfe. Diese verstärken den Ausdruck des Schmerzes und die Irritation darüber. Die Astkreuze werden als lebensspendend bezeichnet²¹, doch ihre dürren, aus der Totastzone eines Baumes übernommenen Gebilde können auch als Sinnbild des Absterbens, des Leidens und des folgeschweren Sündenfalls der Stammeltern im Paradies interpretiert werden.²² Im Gegensatz dazu zeigt das Kreuz in der Handschrift 469 keinerlei Anzeichen einer abgestorbenen Natur, sondern Merkmale eines vitalen, im Saft stehenden Baumes. So soll es hier im weitesten Sinne als lebendiges *Baumkreuz* bezeichnet werden, wohl wissend, dass Baum- und Astkreuz nicht immer voneinander abzugrenzen sind.²³

Die dornenähnlichen Triebe lassen unter Umständen an ein *Rosenstrauchkreuz* denken.²⁴ Noch überzeugender mag vielleicht der Hinweis auf den Begriff des *Flammenkreuzes* sein, der für das allererste Beispiel eines lateinischen Astkreuzes mit

¹⁷ Ebda., Sp. 1160.

¹⁸ Ebda., Sp. 1155f., 1158. Zu den biblischen Quellenverweisen siehe Sp. 1152.

¹⁹ Gregor Martin Lechner, Das Kreuz Christi als Lebensbaum, in: Baumzeichen. Vom Lebensbaum zum Todesbaum, Ausstellungskatalog, Mariahof 1995, S. 76.

²⁰ Ebda., S. 77.

²¹ RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1152.

²² RdK, Bd. 2, 1948, Sp. 100; Ausstellungskatalog Die Zeit der frühen Habsburger (wie Anm. 11), S. 365.

²³ Lechner (wie Anm. 19), S. 66.

²⁴ Die Vorstellung des Baumkreuzes als Rosenstrauchkreuz geht auf den deutschen Mystiker Heinrich Seuse zurück, der in einer Vision den „köstlichen Rosenbaum zeitlichen Leidens“ sah. Vgl. RdK, Bd. 2, 1948, Sp. 101. Es fehlen in Ms. 469 aber alle Andeutungen von Blättern oder Blüten.

Stümpfen verwendet wurde.²⁵ Die züngelnden roten Triebe im Kanonbild erinnern nämlich nicht nur an vegetable Formen, sondern auch an kleine Flammen. Das Feuer spielt gerade in der österlichen Auferstehungsfeier eine bedeutende Rolle. Es wird in der Osternacht als *Lumen Christi* in die Kirchen getragen und ist Symbol für Licht und Wärme. Zusammen mit dem Wasser ist das Feuer (als Wärme und Feuchtigkeit) notwendig für alles Leben und bildet die beiden großen Prinzipien des Universums.²⁶ Die Kreuzigung wäre, sollte dieser Gedankengang stimmen, eingebunden in die mittelalterliche Kosmologie, insbesondere in die kosmischen Kräfte der vier Elemente.

Der Baum blutet

Ungeachtet dessen, welche Terminologie man für richtig hält, wird ersichtlich, dass es sich im vorliegenden Fall um kein *grausames* Kreuz handelt. Dieses Kreuz verbreitet keinen Schrecken, wie man es von den expressiven Mystikerkruzifixen kennt.²⁷

Das Leid und die Trauer als Grundthemen der Kreuzigung greifen im Falle der Seckauer Miniatur in gemäßigterer Form auf die Natur über. Die feuerroten Triebe bzw. Zungen scheinen eine direkte Antwort zu sein auf das Blut, das aus den Wunden des Gekreuzigten quillt. Sie sind ein Zeichen der mitfühlenden, der mitleidenden Natur, die auf das Opfer reagiert und ihm Trost, Wärme und Unterstützung spendet. Nicht nur das, sie vermitteln auch die positiven, übernatürlichen Kräfte, die in den grünenden Ästen des Lebensbaumes stecken. Der Baum als Teil der Natur erfüllt somit eine klar definierte Aufgabe und ist inhaltlich fest dem Gekreuzigten zugeordnet. Seine *beseelte* Natur ist abgestimmt auf die Leidensgeschichte des Herrn und geht über die ideelle Dimension eines Lebensbaumes hinaus. Aus der naturwissenschaftlich gesehen einfachen Erscheinung eines pflanzlichen Austriebes wird eine symbolische Überhöhung der Natur.²⁸ Darin manifestiert sich nicht nur

25 Um 600 im Orient entstanden, siehe RdK, Bd. 1, 1937, Sp. 1153. Mazal erwähnt Flammen am Baum bereits in der Cotton-Bibel (wie Anm. 2), S. 9.

26 Marion Zerbst, Werner Kafka, Seemanns Lexikon der Symbole, Leipzig 2010, S. 159.

27 Kreuzbelege dieser erschütternden Art finden sich auch unter zeitgleichen Kanonblättern, wie in jenem von Cod. 9 der Wilheringer Stiftsbibliothek aus der Malerschule von St. Florian (um 1320). Farabb. bei Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1, Graz 2005, Taf. 10. Zu St. Florian siehe eine erste Übersicht von Heinrich Jerchel, Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 6, 1932, S. 9–54.

28 Es wäre verlockend, hier den Begriff der *sympathetischen Natur* zu verwenden, den Götz Pochat für die mitfühlenden Hintergrundlandschaften der italienischen Renaissancemalerei geprägt hat. Der Autor möchte aber für die traditionellen christlichen Darstellungen des Mittelalters, wie die Kreuzigung mit ihren vielen symbolischen Beziügen, den Begriff noch nicht verwendet wissen. Siehe Götz Pochat, Figur und Landschaft, Berlin–New York 1973, S. 225.



Abb. 5: UBG Ms. 456, fol. 179v, Kanonblatt

eine bewusste religiöse Aussage, sondern auch ein sehr irdischer, menschlicher Zugang zum Heilsgeschehen.

Vergleiche

In den Sondersammlungen der Grazer Universitätsbibliothek sind 22 Kanonbilder aus mittelalterlichen Handschriften überliefert, sechs davon aus der Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um 1330 alleine aus dem Stift Seckau (Mss. 281, 285, 456, 469, 474 und 767).²⁹

Trotz der hohen Dichte des Bildmaterials aus dem Stift Seckau findet sich weder für das Baumkreuz noch für seine blutroten Triebe ein passendes Vergleichsbeispiel. Es sind bemerkenswerte Beispiele darunter, etwa das Kanonblatt im Codex Ms. 456 (fol. 179v) aus der Zeit um 1320, das mit Assistenzfiguren überrascht, die sich beide – Maria mit besonders akkuraten Gesten – von Christus abwenden³⁰ (Abb. 5). Ihre figürlichen Ausführungen zeigen faltenreiche Modellierungen und malerische, bunte Akzente. Das grüne lateinische Kreuz, dessen abgeschrägte Enden, Schattierungen und Verdickungen auf Rundhölzer hinweisen, ist wie in Ms. 469 zu dünn ausgefallen für die Last, die es tragen muss. Weder Stamm noch Balken zeigen Anzeichen von Trieben oder Astknospen, die die Intensität der Kreuzigung noch erhöhen könnten. Einzig das Erscheinen der Gestirne Sonne und Mond

am Himmel drückt die Teilnahme der Natur an dem Ereignis aus. Die Sonne als lichtbringender Wandelsstern³¹ verdunkelt sich (Lk 23,45) und wird zu einer feuerroten Rosette.

Abschließend soll noch eine kleine Federzeichnung aus dem St. Lambrechter Missale Ms. 413 erwähnt werden, die in diesem Zusammenhang ikonografisch am ehesten aussagekräftig ist. Sie befindet sich am unteren Blattrand von fol. 124r (Abb. 6) und gehört zur ursprünglichen Anlage des Kanonteiles, der um 1330 datiert wird, während das



Abb. 6: UBG Ms. 413, fol. 124r, Kreuzigung

29 Kern (wie Anm. 4), S. 365.

30 Kern (wie Anm. 3), S. 262.

31 Die Sonne zählte genauso wie der Mond im Mittelalter bekanntlich zu den Planeten, die nach damaliger Vorstellung die Erde im Zentrum des Kosmos umkreisen.

große Kanonbild auf Blatt 118v eine Zugabe des 15. Jahrhunderts ist.³² Christus hängt auf einem Baumkreuz mit starken, gebogenen Ästen, welches sich – wohl aufgrund der Ungeschicklichkeit des Zeichners – nach links neigt und im Ansatz des linken Balkens einen unnatürlichen Wuchs aufweist. Eindeutig erkennbar sind die jungen, rundköpfigen Triebe, die am Stamm heraussprießen bzw. sich dicht an das Holz anlegen. Auch ohne Kolorierung wird deutlich, dass das Kreuz kräftig ausschlägt und im Rücken von Christus ein lebendiges Zeichen seiner Unsterblichkeit setzt. Diese symbolhafte Besetzung der Natur erinnert an das grüne Baumkreuz der Miniatur von Ms. 469, ohne dass eine direkte Einflussnahme angenommen werden darf. Die lebhafte figürliche Gestaltung der Zeichnung geschieht mit expressiveren Stilmitteln und ist nicht vergleichbar.

Schluss

Die Kreuzigungsdarstellung im Missale 469 nimmt wegen ihrer doppelt kurvig geschweiften Äste und der flammenroten Triebe eine Sonderstellung unter den bekannten Kanonbildern ein. Sie darf einem innovativen Buchmaler zugeschrieben werden, der einerseits einen sehr qualitätsvollen frühgotischen Malstil kultivierte und andererseits das Kreuzigungsbild auf einzigartige Weise tief sinnig interpretierte. Sensibilisiert für eine emphatische, barmherzige Natur hat er eine unkonventionelle Bildlösung hinterlassen, die keine nennenswerte Nachahmung in der österreichischen Buchmalerei gefunden hat.³³

³² Kern (wie Anm. 3), S. 243f.

³³ Für die stets unkomplizierte und freundliche Unterstützung meiner Arbeit danke ich der Abteilung für Sondersammlungen der UB Graz, im Besonderen Frau Amtsdirektorin Ute Bergner und Frau Mag. Michaela Scheibl. Herrn Univ.-Prof. i. R. Dr. Ernst Ebermann danke ich für die wertvollen naturwissenschaftlichen Hinweise.