



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stundenbuch Cod. Melk 1079

und

die Kandelaber-Ornamentik in Venedig“

Verfasserin

Olga Schakin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Danksagung

Ich möchte mich in erster Linie bei Frau Dr. Christine Beier bedanken, sie hat mir die Liebe für Handschriften eingeprägt, und mir auch die Möglichkeit gegeben, an der Katalogisierung von Handschriften in der Stiftsbibliothek in Melk teilzunehmen. Bei dieser Gelegenheit wurde ich auch auf den Codex 1079 aufmerksam. Sie hat mich bei meiner Forschung sehr unterstützt.

Weiter möchte ich mich bei dieser Gelegenheit bei der Stifts-Bibliothek Melk und beim Melker Bibliothekar, Herrn P. Dr. Gottfried Glaßner, bedanken, der mir Auskünfte über die Provenienz gegeben hat.

Für ihre Hilfe und Unterstützung bedanke ich mich auch bei Frau Dr. Christine Glaßner.

Ich möchte mich auch bei Frau Dr. Theisen für ihren Beitrag zu meiner Forschung bedanken.

Ich danke Pächt-Archiv Forschungszentrum für Buchmalerei und dessen Mitarbeitern für zahlreiches Bild und Literatur Material.

Diese Arbeit wäre nie entstanden ohne die Unterstützung, Leitung, Motivierung und Orientierungshilfe durch bei meinen Betreuer, Herrn O. Univ.-Prof. Michael Viktor Schwarz, an ihn geht mein ganz besonderer Dank.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	Zur Forschungslage	8
3	Das Melker Stundenbuch Codex 1079.....	11
3.1	Der Aufbau.....	12
3.2	Provenienz.....	15
3.3	Franz Goldhann	16
3.4	Der Bronze-Kandelaber des Melker Stundenbuchs	17
3.5	Das Marien-Offizium	18
3.6	Die Bußpsalmen	21
3.7	Das Totenoffizium	24
3.8	Stundengebete zur Verehrung des Kreuzes	27
3.9	Stundengebete zum Heiligen Geist	29
3.10	Zum Matutin „Domine labius nea“	31
3.11	Incipit Oration in plasterum beati Domini	32
3.12	Das gezeichnete Ornament	33
4	Das Kandelaber-Ornament in der venezianischer Buchkultur	35
4.1	Gedruckte Kandelaber	36
4.2	Die Moskauer Handschrift.....	37
4.3	Lucianus, Opera	38
4.4	Zur Datierung.....	41
5	Die Kandelaber-Ornamentik.....	42
5.1	Definition.....	43
5.2	Entwicklung der Kandelaber-Ornamentik in Venedig.....	47
5.3	Antike Kandelaber	50

5.4	Die Hintergrundfarbe beim Kandelaber-Ornament	54
5.5	Grotesken in der italienischen Renaissance	56
5.6	Das Goldene Haus des Neros	58
5.7	Phytomorphe Figuren	60
5.8	Das Kandelaber-Ornament	62
5.9	Zoomorphe Figuren (Delfine).....	63
5.10	Santa Maria dei Miracoli	64
5.11	Kandelaberornament	65
5.12	Die Karnevaleske.....	66
5.13	Zoomorphe Gestalten	67
6	Resümee	69
7	Katalog	72
8	Literaturverzeichnis	73
9	Abbildungsverzeichnis.....	77
10	Abbildungen	79

1 Einleitung

In dieser Arbeit wird eine in Melk aufbewahrte Handschrift, der Codex 1079, vorgestellt. Es handelt sich um ein relativ kleines Stundenbuch mit früher Renaissance-Buchdekoration. Das ganze Buch ist mit zwei Arten von Kandelaber geschmückt, wobei der erste Bronzefarben Kandelaber-Schmuck Schwerpunkt dieser Arbeit bilden wird. Es handelt sich um ein kaum erforschtes Objekt, daher ist eine detaillierte Beschreibung und Auseinandersetzung mit der Handschrift selbst nötig. Eine genaue Analyse des Melker Stundenbuchs und seiner Quellen in der Melker Bibliothek sollen Auskunft über seine Provenienz geben.

Es ist die Struktur der Handschrift zu analysieren; hier ist die Frage zu beantworten, ob das Stundenbuch die gewöhnliche Struktur eines solchen hat oder ob es Abweichungen gibt? Da es zum Teil auch aus figürlichen Ornamenten besteht, wird das nächste Ziel dieser Arbeit sein, einen Zusammenhang zwischen der Bordüren-Ornamentik und den Themen der Handschriftenkapitel zu finden.

Die einzelnen Kapitelseiten der Handschrift bilden eigene Unterkapitel, die sich jeder bronzefarbenen Bordüre gesondert widmen. In diesen Unterkapiteln werden Beispiele aus anderen Objekten, wie Handschriften und Buchdruck, zum Vergleich herangezogen. Die Kandelaber-Ornamentik wird bei dieser Analyse in die verschiedenen Elemente des Gesamtornaments zerlegt. Diese bildhafte Zerteilung eines Ornamentes in einzelne kleine Bestandteile bildet einen wichtigen Punkt der Gesamtarbeit. Mit dieser Methode gibt es die Möglichkeit, ähnliche oder auch identische Elemente in anderen Vergleichsbeispielen und Gattungen zu finden. Auf Grund solcher Vergleiche mit möglichst gut nachvollziehbarem Entstehungsort soll eine Ortszuschreibung erfolgen.

Die zwei besten Vergleichsbeispiele, die Moskauer Handschrift und die Wiener Inkunabel, werden je eigene Unterkapitel bekommen. Als Ergebnis dieser Beispiele soll eine mögliche Entwicklung herauszufinden sein. So kann auch ein Terminus a quo für die Entstehung des Codex ermittelt werden. Das Ziel dieses Arbeitsabschnitts ist es, den Codex 1079 ungefähr zu datieren.

Das zweite Kandelaber-Ornament wird nur kurz erläutert. Letztlich ist auch die Frage zu beantworten, ob es von einer Hand stammt oder ob es einige Unterschiede gibt, die auf eine mögliche Diversität der Buchmaler hindeuten könnten. Die Frage einer Zuschreibung zu einem Buchmaler scheint für meine Problemstellung eher irrelevant zu sein, und es wird auf diese Frage in der Arbeit auch nicht eingegangen.

Der Ziel des zweiten Teils meiner Arbeit ist es, eine Definition der Kandelaber-Ornamentik zu erstellen: Welche Bestandteile und Merkmale hat sie? Es ist auch eine Entwicklung des Ornaments in der Frührenaissance zu skizzieren. Dafür werde ich mich aber nur auf Venedig, den Entstehungsort des Melker Stundenbuchs, konzentrieren. Insgesamt ist die Kandelaber-Ornamentik, vor allem in der Buchmalerei, ein kaum erforschtes Thema.

In der gesamten Arbeit werde ich drei venezianische Kirchen als Beispiele verwenden: S. Giobbe, S. Michele und S. Maria dei Miracoli. S. Giobbe und S. Michele werde ich im zweiten Teil erwähnen, S. Maria dei Miracoli dagegen im dritten Teil der Arbeit. Im zweiten Teil sind folgende Fragen zu beantworten:

- Welche Unterschiede und Parallelen gibt es zwischen den Kandelabern in der Buchmalerei und in der Bauplastik?
- Die Architektur war damals eine der führenden Kunstgattungen¹. Ist die Kandelaber-Ornamentik in Venedig, in den Architektur-Beispielen früher als in der Buchmalerei zu finden? Könnte die Architektur bzw. die Bauplastik als Vorbild für die Buchmalerei gesehen werden?

¹ Alexander 1977, S 12

- Der antike Kandelaber als mögliche Inspirationsquelle. Hier werden Bronze- und Marmorleuchter als Beispiele verwendet.
- Weiter wird die Frage nach der Farbgebung des Hintergrunds in der Kandelaber-Ornamentik gestellt. Hier wird eine Parallele zur Wandmalerei in der Antike zu finden sein. Es gibt keine Forschung zu dieser Frage, daher werde ich auch keine Quellen suchen, sondern nur eine Parallele erstellen.

Der letzte Teil meiner Arbeit widmet sich den Grottesken. Grottesken bilden ein Element der Kandelaber-Ornamentik im Codex 1079 und in anderen Beispielen. Es wird über die Definition von Grottesken gesprochen. Wie sind Sie zu verstehen und was suggerieren sie laut Horaz? Welche Analogien es zwischen den Grottesken und den Sophisten in Platons Verständnis gibt, wird kurz in dem Unterkapitel „Was ist eine Grotteske“ erläutert.

Das wichtigste Vorbild für Grottesken in der Renaissance ist die Domus Aurea. Einige Forscher, an ihrer Spitze Dacos, sehen die Entdeckung des Goldenen Hauses des Nero als Anfang der Grottesken.² Die Wandmalereien aus der Domus Aurea werde ich detailliert mit dem Codex 1079 vergleichen, um sie als mögliches Vorbild für die Buchmalerei zu sehen oder auszuschließen.

Danach werden S. Maria dei Miracoli, die dritte venezianische Kirche, und deren Bauplastiken vorgestellt. Sie werden ebenfalls mit der Buchmalerei verglichen. Es wäre für mich nicht sinnvoll, es als reines Kandelaber-Thema zu diskutieren, da die Grottesken hier einen wichtigen Bestandteil des Ornaments bilden.

² Dacos 1969

2 Zur Forschungslage

Die Kandelaber-Ornamentik im Melker Stundenbuch war bisher noch nicht Thema der Forschung. Das Melker Stundenbuch Codex 1079 selbst, ist kein wirklich erforschtes Objekt. Außer einer kurzen Beschreibung mit wenigen Abbildungen von Hans Tietze aus dem Jahr 1909 gab es keine wirkliche Forschung.³ Hans Tietze vermutet, dass dieses Stundenbuch toskanisch unter venezianischen Einflüssen um 1500 entstanden ist.⁴ Leider ist diese Angabe nicht sehr hilfreich und weiterführend. Es gibt auch Abbildungen in Publikationen, die über das Stift Melk selbst erschienen sind, wie die von Schier „Das Benediktinerstift Melk a.d. Donau“⁵, es gibt aber keine Angaben und weiterführenden Informationen zu dem Stundenbuch.

Die einzige mögliche Informationsquelle ist die Stiftbibliothek selbst und deren Dokumente. Darunter ist ein Katalog von Christine Glaßner als Inventar über die Handschriftensammlung eine sehr wichtige Quelle⁶. Es wird laufend weiterentwickelt, eine Version gibt es sogar online, somit können Interessenten sich gleich informieren.

Was die Provenienz betrifft, gibt es keine guten Quellen. Das Melker Stift hat keine Hinweise oder Archivalien, die als Quelle dienen können, um Informationen über die Herkunft zu rekonstruieren. Auf der vorletzten Seite steht ein Stempel-Monogramm „FG“ und auf f 173v ein Rundstempel „Bibliothek des Stift Melk“. Es hat auch 3 Signaturen.⁷

Wiener Inkunabel Ink. 4g27 Lucian Opera aus der Österreichischen Nationalbibliothek dient als Vergleich. Es kann eine Parallele hergestellt werden. Die Wiener Inkunabel ist ein gut erforschtes Buch, welches in

³ Tietze 1909, S 338

⁴ Ebd.

⁵ Schier 1928

⁶ Glaßner 2010

⁷ Ebd.

mehreren Publikationen zu finden ist, wie in „The Painted Page“⁸ von J.J.G. Alexander

Susy Marcon gibt mit „Una Aldina Miniata“⁹ einen wichtigen weiteren Impuls auf der Suche nach ähnlichen Kandelabern in Buchmalerei, Buchdruck und Architektur. Hier sind die von Ausstattung und Datierung nächsten Beispiele zum Melker Stundenbuch erwähnt: Wie die beiden mit 1494 datierten Buchdrucke Herodotus, Historiae, Inc. Ven. 498 und Lucianus, De veris narationibus, Inc. Ven 764, und der um 1490 entstandene Antoni Grifo, Rime Cod. Marc. It. Z.64.¹⁰

Ausführlich beschäftigt sich mit dem Kandelaber-ornament in der Architektur Peter Dittmar. In seiner Arbeit „Die dekorative Skulptur der venezianischen Frührenaissance“¹¹ skizziert er kurz die Geschichte der dekorativen Skulptur mit den wichtigsten Beispielen von S. Giobbe und S. Maria dei Miracoli. Er sieht und weist deutlich darauf hin, dass es sich bei Maria dei Miracoli schon um ein ganz anderes Ornament handelt. Er spricht aber kaum über den möglichen Impuls für diese Veränderung innerhalb von 10 Jahren. Zdenko Ritter Schubert von Soldern, spricht, ähnlich wie Dittmar, gar nicht über den Impuls für diese Veränderung des Ornaments in der Architektur der Renaissance.¹²

Erst die Publikation von Dacos macht klar, dass es doch einen wichtigen Impuls gab: die Entdeckung der Domus Aurea.¹³ Sie zeigt anschaulich Verknüpfungen zwischen Renaissance und antiker Kunst. Die Kandelaber-Ornamentik ist in der Domus Aurea sehr häufig zu finden. Laut Dacos sind Grottesken erst mit der Entdeckung der Domus Aurea in der Kunst der Renaissance zu finden. Sie sieht in Grottesken auch ein Potenzial für künstlerische Freiheit.

⁸ Alexander 1995, S 208

⁹ Marcon 1994, S 107-133

¹⁰ Ebd., S 132

¹¹ Dittmar 1984, S 158-184

¹² Soldern 1896, S 148-195

¹³ Dacos 1969

An diese Publikation knüpfen sehr viele andere Autoren an, unter anderem auch Dorothea Scholl in ihrer Habilitationsschrift „Von den „Grottesken“ zum Grottesken“. Darin werden Philosophie, Ursprung und Deutungen von Grottesken zur Zeit der Renaissance sehr ausführlich dargestellt.¹⁴

Meurer gibt einen Überblick über Kandelaber als Leuchter selbst. Er unterscheidet zwischen Marmor-Kandelabern und Bronze-Leuchtern in der Antike. Er macht eher eine stilistische Analyse, wobei er auf Vegetabilien in der Form von Kandelabern verweist.¹⁵ Paul Davies und David Hemsoll dagegen sehen in antiken Kandelabern eine Vorform der Renaissance-Balustrade.¹⁶

¹⁴ Scholl 2004

¹⁵ Meurer 1909

¹⁶ Davies/Hemsoll 1983, S 1-23

3 Das Melker Stundenbuch Codex 1079

In der Bibliothek des barocken Stifts Melk, wo sich eine relativ große Sammlung an mittelalterlichen Handschriften befindet, ist ein reich dekoriertes Stundenbuch aufbewahrt. Der Leder-Einband (Abb.1) mit Blindstempelverzierung des Buches ist nicht ursprünglich, da es in der Barockzeit neu gebunden wurde. Der neue Einband enthält eine Goldrücken-Prägung „Mss. Säc.XV“.¹⁷ Die Größe ist etwas kleiner als ein A5-Format und beträgt 106 x 160mm, was im Vergleich zu anderen Stundenbüchern nicht unbedingt wenig ist.

Die Seiten der Handschrift sind unfoliert, es sind zwar Bleistiftfolierungen an Kapitelanfängen vorhanden, aber es zieht sich nicht durch das ganze Buch. Insgesamt beinhaltet das Buch 173 Folios aus dünnem weißem Pergament.¹⁸ Es ist in der Schrift „Gotische Kursive“ und in lateinischer Sprache geschrieben und mit Fleuronnée-Initialen versehen. Das Buch ist einspaltig verfasst, zu je 16 Zeilen pro Seite. Es gibt keine ganzseitigen Miniaturen in dem Buch. Was den allgemeinen Zustand betrifft, so ist die erste Seite sehr abgenutzt. Sonst ist es in gutem Zustand. Das ganze Buch ist mit verschiedenen Kandelaber-Ornamenten verziert.

¹⁷ Glaßner 2010

¹⁸ Tietze 1909, S 338

3.1 Der Aufbau

Etwas ungewöhnlich ist die Struktur des Stundenbuches. Die meisten Stundenbücher beginnen mit einem Kalendarium, außer es ist durch Abnützung verlorengegangen.¹⁹ Das vorliegende Stundenbuch beginnt aber auf dem ersten Recto-Folio gleich mit einem Stundengebet zu Ehren der Jungfrau Maria, das mit den Worten "Incipit officium beate virginis Mariae" beginnt. In einer „D“-Initiale ist eine halbfigürliche Marien-Darstellung mit sitzendem Christuskind zu finden (Abb.2).

Der nächste Textabschnitt beginnt mit den Worten "Incipit septem psalmi penitenciales"(Abb.3). Es handelt sich um die Bußpsalmen, die zu den Grundlagentexten von Stundenbüchern gehören. Es wäre eher eine Ausnahme, ein Exemplar ohne diesen wichtigen Teil des Stundenbuches, der der Hoffnung auf Vergebung Ausdruck gibt, zu finden. Die "Bußpsalmen" haben ihre Bezeichnung durch den Mönch Cassiodorus erhalten, der im 6. Jh. als römischer Präfekt lebte. In seinem Kommentar schreibt er, dass sie an den ersten Worten des ersten Bußpsalms (Psalm 6) zu erkennen sind: „Domine, ne in furore tuo arguas me - Nicht züchtige mich, Jahwe, in deinem Zorn”.²⁰ Dieses Kapitel beginnt auf dem Folio 59 recto. In der „D“-Initiale ist König David als Greis dargestellt.²¹

Nach Bußpsalmen folgt die Litanei auf f. 69r.(Abb.4) „Die Litanei gehört zu den ältesten liturgischen Gebetsformen und geht auf die frühere Zeit des christlichen Gottesdienstes zurück.“ Es enthält die Anrufungen der Heiligen Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria, der Erzengel Michael, Gabriel, Rafael und eine Liste der Heiligen. In dieser Liste können sich manchmal auch lokale Heilige befinden.²² Das kann bei einer geografischen Zuschreibung eventuell helfen. In Fall von Cod. 1079 scheint es aber eine „Standard“-Liste von Heiligen zu sein.

¹⁹ Harthan 1977, S 15

²⁰ Ebd., S 17

²¹ Tietze 1909, S 338

²² Harthan 1977, S 17

Ein weiterer Teil des Buches auf dem Folio 78r.(Abb.5), "Incipit officium mortuorum" behandelt das Totengedächtnis. In Stundenbüchern ist es kein Text des Requiems, wie es in Messbüchern der Fall ist, sondern es sind Gebete, die am Sarg gesprochen werden, während der Nachtwache oder Vigil vor dem Begräbnis im Chor der Kirche. Es hat eine lange Tradition und geht mindestens auf das frühe 9. Jahrhundert zurück. Die Präsenz "von Totenoffizium in Stundenbüchern zeigt, dass die Laien es auch privat regelmäßig lasen. Dessen Notwendigkeit geht aus dem traditionellen christlichen Glauben, in dem ständiger Buße und Vorbereitung auf das unausweichliche göttliche Urteil, heraus"²³. Im Mittelalter sollte man jeden Tag auf den Tod vorbereitet sein, und es gab auch keine Sicherheit, dass es ein Morgen geben würde.²⁴ Die „D“-Initiale des Totenoffiziums im Melker Stundenbuch ist auch thematisch dargestellt. Im Binnenfeld der Initiale befindet sich ein Totenschädel. Die Totenthematik ist auch im Kandelaber-Ornament in den Bordüren zu finden.

Weitere Abschnitte sind Stundengebete zur Verehrung des Kreuzes auf dem Folio 114r (Abb.6) und Gebete zur Verehrung des Heiligen Geistes auf dem Folio 118r (Abb.7). In „D“-Initialen sind themenabhängig ein Kreuz auf f. 114r und eine Taube auf f. 118r dargestellt. Die beiden Letzteren, mit reichem Schmuck dekorierten Kapitelseiten sind auf den Folios 121v (Abb.8) und 144v (Abb.9) zu finden. Das Folio 144v ist die einzige Kapitelseite, die in der Handschrift auf einem Verso-Folio beginnt.

Der letzte Teil des Stundenbuches ist ein Kalendarium auf f. 164r (Abb.10). Wenn andere Teile der Handschriften üblicherweise nicht nach fester Reihenfolge gegliedert sind, ist das Kalendarium am Ende eher eine Ausnahme. Ein Kalendarium hat die Funktion, die Feiertage der Kirche und der Heiligen zu repräsentieren. Das Schema eines Stundenbuch-Kalendariums ist der Struktur von Messbüchern, Psalterien, Brevieren und anderen Liturgie-Textbüchern ähnlich. Für den Kalender verwendet man meist unterschiedliche Tintenfarben. Die übliche Tinte war schwarz. Um

²³ Ebd., S 17

²⁴ Ebd.

wichtige Termine, wie zum Beispiel Kirchenfeste, Weihnachten, Ostern und Feiertage von Aposteln sichtbar zu machen, wird eine rote, goldene oder blaue Farbe verwendet.²⁵ Tietze analysiert den Kalender, um mögliche regionale Heilige zu finden.²⁶ Es war aber nicht der erfolgreichste Weg zu einer Ortsbestimmung, weil in vielen Regionen Heilige auch im deutschsprachigen Raum an den gleichen Tagen ihre Feste hatten.

²⁵ Ebd., S 15

²⁶ Tietze 1909, S 338

3.2 Provenienz

Es ist kein Auftraggeber des Buches bekannt. Das Buch hat auf der vorletzten Seite unten ein Stempel-Monogramm „FG“ (Abb.11), woraus sich ergibt, dass diese Handschrift sich im Besitz von Franz Goldhann (28.01.1782 – 12.10.1856) befand.²⁷ Es sind keine anderen, früheren Aufbewahrungsorte und Eigentümer bekannt.

Wie schon in Bezug auf die Forschungslage erwähnt wurde, hat die Stiftsbibliothek keine Archivalien oder Hinweise, die Aufschluss geben könnten, wie die Handschrift Cod. 1079 in die Melker Stiftsbibliothek gekommen ist. Auch gibt es keine Briefe oder Hinweise auf frühere Besitzer.

Im Index des Archivverzeichnisses scheint der Name nicht auf. Einzig die Tatsache, dass die Handschrift zuerst im Katalog von 1889 unter Sign. 1856 (gegen Ende der Signaturenreihe des Handschriftenbestandes) noch hinzugekommen ist, gibt Aufschluss über den Zeitpunkt des Erwerbs (vermutlich knapp vor 1889).

Die Handschrift gehört zu jener Gruppe von Handschriften, die Anfang des 20. Jahrhunderts einen anderen Standort und eine neue Signatur 1831 erhalten haben, bevor ihr dann in den Jahren 1936/37 mit der Neuaufstellung des gesamten Handschriftenbestandes die jetzt gültige Signatur 1079 zugewiesen wurde.

Aus den Lebensdaten von Franz Goldhann und dem ungefähren Erwerbsdatum ist zu schließen, dass die Handschrift nach dem Tode von Franz Goldhann nach Melk gekommen ist. Daraus und auch aus dem Faktum, dass die Handschrift ein Monogramm besitzt, kann man die Vermutung anstellen, dass sich die Handschrift in der Sammlung von Goldhann befand. Wie sie aber zur seiner Sammlung kam, ist eine nicht beantwortete Frage.

²⁷ Glaßner 2010

3.3 Franz Goldhann

(Wien, 28.01.1782 – Baden bei Wien, 12.10.1856)

Franz Goldhann ist am 28. Jänner 1782 in Wien geboren. Sein Vater war Kaufmann, Joseph Odilo Goldhann, seine Mutter war Maria Anna, geb. Rappel. Die Vorfahren seiner Mutter, die Familie Rappel, waren seit 1639 Inhaber des historischen „Brötbäckerhauses“, heute in der Grünangergasse 8, das auch „Kipfelhaus“ genannt wurde und seit 1585 existierte. Der Vater war ein wohlhabender Bekannter Mozarts. Mozart wollte Ende Mai 1791 in Baden ein Quartier für Constanze bei der Familie Goldhann reservieren. Die jüngere Schwester von Franz, Nanette, erzählte, dass Mozart oft zu der Familie gekommen sei und sie vierhändig Klavier gespielt hätten. Wahrscheinlich konnte auch Franz sich an Mozart erinnern.²⁸

Franz Goldhann war ab Oktober 1807 mit Barbara Hertl verheiratet. Sie war die Tochter von Johann Michael Hertl, einem Kaffeehausbesitzer. Sie hatten drei Töchter. Gemeinsam mit seinem Bruder Joseph Aloys führten sie eine Eisen- und Eisengeschmeidwaren-Firma. Franz wurde als „Dilettant in der Mahler- und Zeichenkunst“ in Böckhs Künstleradressenbuch genannt. Er war eine bekannte Persönlichkeit im Schubert-Kreis.²⁹

Er war Altertumsforscher, seine Arbeiten sind heute auch im Internet unter seinem Namen zu finden, und er war auch ein bekannter Antiquitätenhändler.³⁰ Es gibt einige Handschriften, darunter auch welche in der Nationalbibliothek mit seinen Monogramm „FG“.³¹ Seine Person als Forscher und Sammler ist leider nicht näher erforscht.

²⁸ Steblin 1998, S 74

²⁹ Ebd., S 74-75

³⁰ Ebd., S 74-75

3.4 Der Bronze-Kandelaber des Melker Stundenbuchs

Das Kandelaber-Ornament ist ein Ornament der in Wand-, Kapitelschmuck und Malerei verwendet wurde. In Buchmalerei handelt es sich um eine Darstellung von Bronze-Gitter. Es handelt es sich um eine neue Form für Buchmalereischmuck. Dieses Ornament wird in Buchmalerei früher nicht verwendet. Der Buchmaler nimmt ein neues Element der antik ist und verwendet es. Es wird nicht Weißranke oder ein anderes Element aus Buchmalerei genommen um antik aus zusehen, sondern ein echtes Antik-Ornament aus andern Medien als etwas Besonderes.

Die Farbgebung wiederholt nicht ein anderes Medium, wie Wandmalerei oder Bauplastik, sondern es zeigt ein Kandelaber auf farbigen Wandhintergrund. Der Buchmaler darstellt eine echte Bronzene Kandelaber, alle Elemente scheinen als gegossen zu sein. Es werden verschiedene Elemente pflanzliche und tierische Motive verwendet, aber alle sind nach fester Kandelaber-Struktur gestaffelt.

3.5 Das Marien-Offizium

Gebete zur Jungfrau Maria beginnen gleich am Handschriften-Anfang auf dem ersten recto Folio (Abb.2) mit „Incipit offizium beate Marie [...]“ Das gesamte Blatt ist auf allen vier Seiten von einer Bordüre eingerahmt. Der Rahmen besteht aus zwei bronzefarbenen geraden Rahmen, einer äußeren und einer inneren Linie mit einem blauen Zwischenfeld, in dem ein Renaissance-Ornament dargestellt ist. Vertikal befinden sich zwei Kandelaber-Ornamente, horizontal zwei Grottesken-Ornamente.

Im breiten unteren horizontalen Feld in der Mitte ist eine phytomorphe frauenähnliche Grottesken-Figur mit Flügeln und pflanzlichen Blättern anstelle der unteren Hälfte des Körpers dargestellt, die Figur hat weder Arme noch Beine. Aus den beiden unteren pflanzlichen Enden der Figur wachsen zwei spiralförmige Sprosse in unterschiedliche Richtungen. Diese sind aus Weinblättern und Blumen mit Perlenreihen geformt.

Beide vertikalen Kandelaber-Ornamente sind einander nicht ähnlich, sondern sie unterscheiden sich bezüglich der verwendeten Elemente und der Breite. Auf der rechten Rahmen-Seite von unten nach oben beginnt das Ornament mit einem Gefäß, das mit Akanthus-Blättern geschmückt ist. Dieses Gefäß ist oben mit einem Stab geschlossen. Auf diesen Stab sind rechts und links zwei im Profil dargestellte Masken gehängt, dann endet der Stab mit zwei sich gekreuzten Elementen, die am oberen Ende eher wie zwei Papierrollen aussehen. Darauf sitzt mit zwei Pfoten eine groteske Sphinx-Figur mit Flügeln. Auf dem Kopf der Sphinx steht mit einem dünnen Fuß ein weiteres Gefäß, aus welchem ein Fantasie-Busch wächst. Auf dem Busch sitzen wieder zwei Masken, und das Ornament endet mit drei Wein-Blättern.

Horizontal oben, im schmalsten Feld, ist wieder eine halbfigürliche Fantasie-Figur abgebildet. Die Figur ist geflügelt und auf dem Kopf trägt sie einen ringartigen Kopfschmuck oder einen Hut. Von oben nach unten verlaufen auf beiden Seiten der Figur zwei Spiralen, die wieder aus Weinblättern und Ästen

bestehen und mit überproportional großen Blumen enden.

Das zweite vertikale Kandelaber-Ornament am linken Rand ist in einen dünnen Rahmen platziert. Von unten nach oben symmetrisch im Vergleich zum zweiten Ornament, beginnt es mit einem Gefäß, das aber zweimal so hoch ist wie das auf der rechten Seite. Aus dem Gefäß wachsen sieben symmetrisch auf zwei Seiten verteilte Blätter, darauf steht eine S-Form und eine gespiegelte S-Form mit einer Mittellinie; was ein herzartiges Element mit Schwanz ergibt. Sitzend ist ein plastischer Vogel darauf dargestellt, der mit seinen Flügeln oben eine Vase hält, worauf der Totenschädel eines Widders steht. Aus diesem Totenkopf wachsen Lorbeerblätter mit einer Blume. Dieses Element ist vergleichbar mit einem Motiv der Kandelaber-Ornamentik in Venedig, wie in einem gedruckten Buch aus dem Jahr 1494 Ink. Ven. 498 auf Seite 8r (Abb.12) dargestellt.³² Das ganze Element endet im Codex 1079 mit einer kleinen Vase mit Weinblättern und einer Perlenschnur.

Auf der linken Seite des Textfeldes steht eine „D“-Initiale. Der Initial-Körper ist genauso plastisch in bronzener Farbe ausgeführt wie das Ornament in den Bordüren. Der Initialen-Körper selbst dient als Rahmen für eine halb-figürliche Marien-Darstellung mit dem Christuskind. Hinter Maria füllt das Binnenfeld die Initiale mit himmelblauem Hintergrund. Die Figur der Gottes-Mutter mit Nimbus hinter dem Kopf ist in einen blauen Mantel und ein rotes Untergewand gekleidet. Das nackte Christuskind – halb sitzend, halb stehend – steht mit seinem rechten Fuß auf dem Initialkörper und schreitet mit seinem linken Fuß aus dem Initial-Feld hinaus.

Insgesamt ist dieses Kandelaber-Grotesken-Ornament sehr pflanzlich erfasst. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die mythologischen Figuren, diese Halb-Frauen-Figuren mit Flügeln, etwas mit dem Inhalt der Seite zu tun haben. Das Ornament wirkt von der Motiv-Gestaltung her sehr antik.

Diese „weltliche“ Motivik ist in einem religiösen Buch eine sehr interessante

³² Marcon 1994, S 132

Erscheinung. Eine solche Gestaltungsweise ist auch in der Spätgotik eher ungewöhnlich. J.J.G. Alexander zum Beispiel behauptet, dass „bianchi giari“, also die Weißranke, die eher als antik gehalten wurde, für humanistische Handschriften typisch in ganz Italien ist. Dagegen wurden die üppigen Blätter, Blumen und Vögel weiter für religiöse Handschriften verwendet.³³ In anderen Worten: die humanistischen Handschriften, die oft frühmittelalterliche Kopien von antiken Texten waren, wollten antikähnlich aussehen, die religiösen bleiben in der eigenen gotischen Tradition. Daher muss der Codex 1079 zu dem Zeitpunkt entstanden sein, als religiöse Motive und antike Motive sich vermischten und antike Bordüren in einem religiösen Stundenbuch kein Problem für den Betrachter darstellten.

Auf zwei Elemente sollte man aber die Aufmerksamkeit lenken. Das erste Element ist ein Widder-Schädel, der in einem seitlichen Ornament parallel zu einem höheren Initial-Ende seinen Platz hat. Diese benachbarte Platzierung zum Christuskind zeigt eindeutig, dass es sich um ein Symbol handelt. Es soll auf das Opfer Isaaks und den zukünftigen Tod von Christus verweisen. Etwas niedriger als die Initiale sitzt auch auf der linken Seite ein Vogel-Element. Dieses könnte als Heiligengeist-Taube verstanden werden.

Es ist hier für mich schwierig, einen eindeutigen Zusammenhang zwischen der ikonografischen Bedeutung des Ornaments und dem Text zu herzustellen. Im Gegensatz dazu dienen aber die Initialen als Illustration der Kapitelanfänge. Die Frage nach den Zusammenhängen muss aber in den weiteren Kapiteln beachtet und zu einem wichtigen Aspekt der Betrachtung werden.

³³ Alexander 1977, S 12

3.6 Die Bußpsalmen

Die Bußpsalmen sind nach der üblichen Struktur dekoriert. (Abb.3) In der oberen Mitte des Textfeldes, in der „D“omine-Initiale, ist David als alter Mann und als Halbfigur gezeigt. Der Initial-Körper ist im antiken Motiv mit Akanthusblättern geschmückt. Sonst ist der Schmuck der Initiale selbst sehr zurückhaltend. Im Gegensatz dazu legt der Ausführende viel Wert darauf, das „D“ zu modellieren, um eine dreidimensionale Wirkung zu erzeugen.

Für eine mehrdimensionale Wirkung verwendet er zwei Farben, eine in Hellgelb und eine in Dunkelbraun. Alle zwei Farben wirken wie eine Skala von Hell nach Dunkel einer einzigen Farbe. Wobei das Hauptgewicht auf einem mittleren Ton liegt. Mit Linien in strahlend gelber Farbe malt der Buchmaler beleuchtete Stellen der Initialkörper und mit dunkleren die Teile, die im Schatten liegen. Seine sehr selbstbewusste Farbverwendung zeigt auch ein weiteres Moment. Die Tiefe liegt im blauen Hintergrund des Initialen-Innenfelds, das sich hinter David befindet. Die blaue Farbe diente den Malern immer als Instrument der Tiefe, nicht zufällig wird es in der Landschaftsmalerei zur Darstellung des Horizonts verwendet. Wiederum im Hintergrund der Initiale wird eine dunkelrote Farbe verwendet. Rot wurde in der Malerei üblicherweise als Antipode für Blau verwendet, um eine Nähe-Wirkung zu erzielen. Das Rot ist aber dunkler als im Initial-Körper, und dazu wird auch mit einem noch dunkleren Rotton der Schatten der Initiale erzeugt. Das wirkt so, als wäre der rote Hintergrund der Initiale auf das Pergament gelegt. Die Initiale scheint dem Betrachter noch näher zu sein.

David trägt ein rotes Gewand mit grünem Kragen. Das Gewand ist mit einem Faltenwurf strukturiert. Die Figur ist in betendem Gestus, mit zwei Händen vor sich, dargestellt. Von oben rechts kommen, mit hellgelben Linien angedeutet, Strahlen auf sie herab. Ihr Blick folgt diesem Schein. Die Figur ist als David zu verstehen, obwohl sie keine Attribute hat. Er ist nur auf Grund der Seitenüberschrift „Incipit [...] Psalmus David“ zu erkennen.

Das Kandelaber-Ornament ist auf dieser Seite sehr vegetabil gehalten, mit nur wenigen zoo-phytomorphen Figuren und Vasen-Krügen. Das rechte äußere, breitere Kandelaber-Ornament beginnt mit einem großen Gefäß als Basis; daraus wächst nach oben ein Ast, dessen mit Blättern geschmückte Valuten nach oben symmetrisch und spiegelartig nach innen verlaufen und damit fast eine Herzform bilden. Die Spiralen enden jeweils mit einer Blume.

Es kann eine Parallele dieses Moments auch in der Wiener Inkunabel Lucianus Opera Ink.4g27 f2r (Abb.13) sowie in den gedruckten italienischen Büchern Herodotus Historiae, Ink. Ven 498, 8r (Abb.12) und De veris narrtionibus Lucianus, Ink. Ven. 764.2r (Abb.14) gesehen werden. Alle drei Bücher sind im Jahr 1494 in Venedig gedruckt worden.³⁴ Das Moment entspricht eindeutig dem Teil des Kandelaber-Ornaments in der Miracoli-Kirche. (Abb.15) Nach oben wächst es in einen Weinblätter-Strauß, auf dem oben ein öllampenähnliches Gefäß steht. Aus diesem Gefäß wachsen oben fünf Blätter, die auch eine Flamme darstellen könnten. Symmetrisch spiegelnd, mit der Bewegungsausrichtung nach oben und nach unten, liegen zwei Delfine oder eher zoomorphe Gestalten auf dem Lampengefäß. Delfinschwänze verschmelzen in vegetabile Spiralen und das Ornament endet mit einer Opfervase mit zwei kleinen fischartigen Elementen als Deckel. Es hat auch eine Widerspiegelung in De veris narrationibus Lucianus (Abb.14), da das herzförmige Element auch sehr ähnlich in ein öllampenartiges Element mit Delfinen übergeht.³⁵

Der linke Kandelaber besteht wieder aus einer Vase, Akanthus- und Weinblättern und zwei weiteren Vasen und Krügen. Im oberen Rand befindet sich nur ein vegetabil-symmetrisches Ornament, im unteren wieder eine vegetabile symmetrisch spiegelnde Dekoration mit zwei Delfinen, deren Schwänze pflanzlich in die Spiralen verlaufen. Das Bronze-Ornament ist in den gleichen Farben wie die Initiale dargestellt – mit einer ähnlichen Ausführungsweise wie die hellgelbe und dunkelbraune Farbe durch einen mittelbraunen Ton eine Tiefe und Dimension erzeugen. Die monotone

³⁴ Marcon 1994, S 132

³⁵ Ebd., S 118

Farbverwendung verleiht dem Ornament eine Monumentalität und eine Assoziation mit Skulptur und Bauplastik. Der blaue Hintergrund ist gleich wie beim Marienoffizium. Was die Bedeutung und Funktion dieser Dekoration betrifft, ist es sehr schwer, eine eindeutige Aussage zu treffen. Die Ornament-Funktion ist eher dekorativ als weiterleitend, symbolisch oder themenbezogen. Als einzig mögliches Symbol können Gefäße und Vasen auf Seele oder Weisheit hindeuten. Es gibt aber auch keine störenden Elemente, die nicht zu dem Text passen. Der Schmuck, wenn auch nur rein dekorativ und nicht illustrativ, passt zum Thema der Seite.

3.7 Das Totenoffizium

Das ikonografisch interessanteste Kapitel ist das Totenoffizium auf F 59r. (Abb.5) In üblicher Position für die Initiale auf einem violetten Viereck mit bronzenem Rahmen ist die Initiale „D“ platziert, die mit akanthusähnlichen Blättern geschmückt ist. Das Innenfeld der Initiale ist „durchsichtig“, so dass man den ebenfalls violetten Hintergrund sieht. Das Innenfeld ist in zwei Zonen geteilt, mit horizontal verlaufendem Schmuck. Auf beiden Seiten der Innenlinie der unteren Initialzone beginnen zwei Akanthusblätter, die symmetrisch jeweils zwei Spiralen bilden, die gebunden sind und aus deren Berührungspunkt ein weiteres Blatt wächst. In der oberen Zone und auf dieser Dekoration liegend ist ein Totenschädel in grauen Tönen ausgeführt.

Die Kandelaber-Bordüre auf der rechten Seite ist zur Gänze aus Grottesken zusammengestellt. Die Basis für den rechten Kandelaber bilden zwei Löwentatzen, die in zwei spiralförmigen Ausläufen enden. Die Ausläufe sind oben mit einer geflügelten Figur mit menschlichem Kopf und in Militärrüstung gebunden. Diese Erscheinung hat anstelle von Beinen einen Doppelschwanz oder einfach zwei Spiralen. Als Rüstungsende des Rocks hat sie drei Akanthusblätter – mit nach innen in Spiralen geformten Flügeln, mit denen sie eine Tafel hält. Die Tafel dient als Podest für ein Gestell, dessen geschwungene S-Form in Köpfen von Ziegenböcken endet. Beide Köpfe halten im Mund Perlenschnüre und haben Hörner. Diese Gestalten dürften Allegorie des Teufels sein, da der Teufel oft als Ziegenbock dargestellt ist.³⁶

Die Köpfe halten einen Korb, aus dem Blätter wachsen. In dem Korb stehen zwei menschliche Gestalten, von denen nur die Oberkörper sichtbar sind. Mit der dem Betrachter nahen Hand halten sie den Korb, die andere Hand ist nach oben gebogen und hält den Rahmen. Diese Menschen stehen mit dem Rücken zur Mitte und schauen mit dem Gesicht zu den beiden Rahmen. Diese Profildarstellungen, sehen auch durch deren monumentalere Farbe beweglich aus und bilden dadurch ein sehr dynamisches Element. Über ihren

³⁶ Giorgi 2004, S117

Köpfen stoßen zwei Schlangenkörper mit Doppelschwanz und männlichen Köpfen mit Ziegenbart zusammen. Auf den Schlangen stehen Adlerfüße, die in eine Urne mit Blumen verlaufen.

Den oberen Seitenrand schmücken Lorbeeräste, die gegeneinander gekreuzt diagonal von unten zu den oberen Ecken führen. Auf beiden Seiten außen füllen zwei Vögel in Kampfposition mit ausgebreiteten Flügeln den leeren Platz im Bordürenrahmen. Ihr Körper wendet sich nach außen, aber mit nach hinten gedrehten Köpfen schauen sie zur Ornamentmitte.

Ein schmalerer Kandelaber beginnt mit einem breiten Gefäß, das mit einem blumenartigen Objekt mit Perlenketten auf den gegenüberliegenden oberen Endungen ausläuft. Weiter schmücken es vegetabile Objekte. In der Mitte ist eine Opfervase zu erkennen, aus welcher wieder Blätter wachsen. Nach oben unterschiedliche Spiralen und Valuten beenden den Kandelaber. Durch sehr einfach ausgeführte Elemente, meist einteilig und ohne vegetabilen Valuten-Schmuck, wirkt das Ornament ähnlich wie die Gesamtkomposition und sticht somit nicht besonders hervor. Es handelt sich um formal eher zurückhaltende Bereiche der Seite und sie sind daher auch nicht auffällig.

In der Mitte des Feldes unten steht die Figur des Todes. Der Kopf der Figur ist ein Totenschädel mit Zähnen. Sie hat Flügel und ein Rüstungskleid. Lange Arme sind zur Seite ausgedehnt und nach oben gedreht. In beiden Händen hält sie jeweils eine lange Sichel. Rechts und links sind wiederum in zwei Vögel in Kampfposition abgebildet.

Die Gestaltung der Bordüren-Dekoration des Totenoffiziums zeigt einen versierten Umgang mit den Grotesken und dem Thema. Das Ornament dient in diesem Fall zur Illustration des Todes. Die Personifikation des Todes, die unten kompositorisch die Zentralfigur ist, ist auch ein zentraler Punkt der Seite. Sie bestraft oder belohnt nicht. Sie teilt. Sie bildet einen Wendepunkt. Sie bildet einen Wendepunkt der Seite, wo sie mit den Armen eine Ausrichtung anzeigt, nach rechts und links.

Rechts, an der linken Seite des Todes, befindet sich eindeutig die Hölle. Es ist eine Hölle mit allen Attributen: Sündern, Teufeln und Dämonen. Auf der gegenüberliegenden Seite gibt es aber keinen Gegenstand von bösem Charakter. Eher neutral-positiv, da man Gefäße und Pflanzen entweder als neutral oder sogar als positiv deuten kann. Wenn die rechte Seite die Darstellung der Hölle ist, dann dürfte logischerweise die neutral-positive Seite eine Symbolisierung des Paradieses sein.

Der Buchmaler verwendet christliche Ikonografie, Symbole und Weltanschauung, stellt es aber groteskerweise mit der Verwendung von grotesken Elementen die Kompositionsstruktur und den Effekt der Verschmelzung dar.

3.8 Stundengebete zur Verehrung des Kreuzes

Das Totenoffizium und die Stundengebete zur Verehrung des Kreuzes (Abb.6) sind die beiden einzigen Kapitel, in denen das Ornament nicht auf einem blauen Hintergrund gezeichnet ist. Ist das Totenoffizium auf violetterem Hintergrund abgebildet, so verwendet der Buchmaler hier eine dunkelrote Farbe. Die anderen, die blaue und die violette Farbe sind monochrom. Dunkelrot wird hier auf dem großen Feld so wie auf den kleineren Feldern mit den Initialen von König David (Abb.3), den Heiligen-Geist-Gebeten (Abb.7), und im Kapitel zum Matutin „Domine labius nea“ (Abb.8) verwendet. Die Farbe ist mit dunklen Schattierungen versehen, was wie Marmor wirkt.

Die Initiale ist auf dem blauen Feld klein und eher einfach, viel einfacher als in den anderen Fällen, dargestellt. Diese Initiale ist nur im Inneren des Feldes und überschreitet die Grenzen nicht, was bei den anderen Initialen meist der Fall ist. Es fällt aus der Reihe der anderen Initialen heraus. Dadurch stört es auch den Gesamteindruck der Seite. Es passt stilistisch und in der Qualität zum Konzept der Seite und vor allem zum künstlerisch freien Kandelaber-Ornament nicht. Das Kandelaber-Ornament beginnt im Bereich der unteren Ecke des Textfeldes, was das Ornament von den anderen Kandelaber-Ornamenten in der Handschrift unterscheidet. In anderen Fällen beginnen die Ornamente gleich am unteren Rand.

Es beginnt mit einer Basis, aus welcher ein pflanzliches Element wächst. Bis zum oberen Ende hat das Ornament keine anderen Elemente als pflanzliche und Perlenketten. Auf der linken Seite befindet sich in einer schmalen Ausführung ein kompositorisch ähnlicher Kandelaber. Der obere Rand ist wie beim Totenoffizium (Abb.5) mit Lorbeerästen geschmückt. Sehr innovativ und anders als die restlichen Bordüren der Handschriften, ist das Moment, dass die unteren und äußeren Zonen der Bordüre miteinander ein Objekt eines einheitlich gebundenen Ornaments bilden. Es geht hier um einen Kandelaber, der in der Mitte des unteren Feldes mit Blättern beginnt, welche von zwei Delfinen gehalten werden. Aus den Delfinschwänzen heraus beginnen zwei

Ausläufe. Ein Auslauf bildet jeweils zur Seite eine vegetabile Spirale mit einer Blume im Zentrum. Der zweite Auslauf erreicht die Basis des Kandelabers und bildet dessen Anfang. Kompositorisch ist dies ein anderer Weg als auf den anderen Seiten.

Die Initiale scheint von einem anderen Buchmaler ausgeführt oder früher entstanden zu sein. Wahrscheinlicher ist ein anderer Maler im Rahmen derselben Handschrift, weil die Farben sich nicht von den restlichen Folios unterscheiden.

3.9 Stundengebete zum Heiligen Geist

Die „D“omine-Initiale auf rotem Hintergrund ist schmaler dargestellt. Und auch wenn sie wie die übrigen Initialen aus dem Rahmen des Hintergrundfeldes herausspringt, ist diese sehr elegante Initiale anders gefasst. Die Wirkung von der schmalen und eleganten Initiale ist ungewöhnlich für Initialen mit Kandelabern geschmückten Seiten. In der Mitte bildet ein Vogel mit ausgestreckten Flügeln – eine fliegende Heiliger-Geist-Taube – den Schwerpunkt. Vom Kopf des Vogels strahlen blitzartige Linien weg. Außerhalb des Hintergrundfelds ist die Initiale mit Blättern und Linien in gelber Farbe verziert.

Die Motive des Randschmucks auf dem blauen Hintergrund wiederholt einigermaßen die Ornamentik des Totenoffiziums. (Abb.5) Das rechte Ornament beginnt wie üblich unten mit einem großen Gefäß. Es hat ähnlich wie beim Totenoffizium zwei Masken an den Seitenrändern. Die menschliche Gestalt mit vegetabilem Unterkörper weiter oben, hängt, sich mit den Händen an den Schlangen haltend. Die Schlangen mit männlichen Gesichtern haben diesmal zum Ziegenbart auch Hörner. Das obere Gefäß hat zwei Gesichter wie Janus. Die obere Maske erinnert an den karnevalesken Diskurs.³⁷

Die Masken sind auch in anderen Büchern zu finden, wie in dem Cod. Marc. It. Z.64 Antonio Grifo auf dem Folio 233r, aus den Neunzigerjahren (Abb.16), wo gleich mehrere Masken abgebildet sind, und im *De veris narrationibus* Lucianus, Inc. Ven. 764, 2r (Abb.14).³⁸ Die Gesichtsausdrücke aller genannten Masken sind zwar unterschiedlich, aber von der Struktur und Form sind sie einander sehr ähnlich. Alle haben zweiseitige Spiralen, die nach unten verlaufen. Und alle sind mit Blättern geschmückt. Diese Blätter bilden eine Krone oder eher einen Ersatz für Haare.

Das Ornament endet oben mit einem Gefäß oder einem Brunnen. Die linke

³⁷Scholl 2004, S 29

³⁸Marcon 1994, S 132

Zone ist auch ein neutral-positives Thema, mit Gefäßen und Valuten und Pflanzen ausgeführt. In der oberen Zone sind zwei sich spiegelnde Löwen mit pflanzlichem hinteren Körperteil mit einem Ring verbunden. Unten in der Mitte befindet sich eine Sphinx-Gestalt wie im Marien-Offizium (Abb.2), mit Flügeln und ohne Löwentatzen, stattdessen hat sie Akanthusblätter. Zwei Löwenkörper mit männlichen Masken verlaufen zu beiden Seiten der Sphinx. In Mund halten sie einen Akanthusast.

3.10 Zum Matutin „Domine labius nea“

Der Kapitelfang zum Matutin beginnt mit „Domine labius nea“ und befindet sich auf einem 121r-Folio. Die Farbgestaltung ist im vorigen Kapitel auf dem Folio 118r (Abb.7) und im nächsten Kapitel auf dem Folio 144v (Abb.9) gleich. Der blaue Hintergrund der Bordüre und der rote Hintergrund der Initiale bilden eine ähnliche farbliche Kompositionsstruktur. Die „D“-Initiale ist vegetabil mit einer Blume und Perlen im Innenfeld geschmückt. Die Blume verleiht der Initiale eine Aufwendigkeit der Komposition. Die Struktur der Bordüre ist wieder gleich wie die anderen Kapitelfangseiten, mit einem breiteren und einem schmalen Kandelaber-Ornament. Ein neues Grottesken-Element ist in der Mitte des rechten Kandelabers zu finden. Es hat zwei Profile von alten Männern mit Drachenkörpern, die Gestalten sind mit dem Rücken zum Kandelaber-Mittelstab abgebildet. Die beiden Kandelaber enden mit jeweils einem Vogel in Kampfposition.

3.11 Incipit Oration in plasterum beati Domini

Die letzte mit All'antica-Bordüre geschmückte Kapitelanfangseite befindet sich auf F 144v. (Abb.9) Es ist das einzige Kapitel, das auf einer Verso-Seite in der Handschrift beginnt. Die „S“-Initiale ist auch die einzige andere als die „D“-Initiale auf den Kapitelseiten. Sie ist sehr dynamisch und vegetabil dargestellt. Vom Stil her ist sie der auf dem Folio 121 abgebildeten „D“-Initiale sehr ähnlich, beide haben eine pflanzliche Gestaltung. Die Struktur ist gespiegelt übernommen worden. Die Außenseite hat wieder den breiteren Kandelaber. Das Zentrum beider horizontalen Zonen bilden zoomorphe Elemente. Unten sind wieder Löwentatzen wie auf dem Folio 79 zu finden. Oben gibt es ein neues Element: Flügel, die in einem Kelch beginnen. Der breitere Kandelaber hat karnevaleske Masken, eine Perlenkette und mehrere Gefäße. Der schmalere ist wieder rein vegetabil, nur mit einem Gefäß als Basis.

3.12 Das gezeichnete Ornament

Es gibt in dem Cod. 1079 kaum eine Seite, die nicht mit einem Ornament geschmückt ist. Während alle oben besprochenen Seiten mit bronzenen Kandelaber-Ornamenten abgestimmt und stilistisch gleich dekoriert sind, sind alle anderen Seiten mit einem hochqualitativen zeichenhaften Ornament verziert. Mit der Verwendung von goldener, blauer, roter, grüner und violetter Tinte wird das Ornament gebildet, das wie reiche, lockere Spitze wirkt (Abb.21). Es hat keinen Schatten im Gegensatz zum bronzenen Kandelaber-Ornament.

Die Bordüre ist entweder mit einem ganzen Kandelaber mit beiden spiegelverkehrten Kandelaber-Seiten geschmückt oder mit einem halben Kandelaber, einer rechten oder linken Kandelaber-Seite als Bordüre. Dieser Kandelaber-Schmuck befindet sich immer an den äußeren Seitenrändern. Oben und unten ist er mit Ausläufen, Landschaften und Medaillons verziert. Als Hauptelemente sind Vögel, Früchte, Blumen und architektonische Elemente wie Kapitelle zu finden.

Auf dem Folio 10v (Abb.18) ist auf einem grünen Viereck eine „D“-Initiale platziert. Der Initialkörper ist mit Gold ausgeführt. Was aber interessanter ist, ist ein Hintergrundfeld. Es ist als lockeres Spitzen-Ornament mit goldener Tinte gezeichnet. Diese Art von Hintergrund-Schmuck ist auf Folio 118r (Abb.7) zu sehen, das genau dadurch aus der Reihe von ähnlichen Kapitelanfangs-Initialen herausragt. Wenn es genau verglichen wird, sind die Blätter beim Folio 118r kräftiger, weniger skizzenhaft, aber die Idee ist die gleiche.

Ähnlich wie die grüne „D“-Initiale ist eine „Q“-Initiale (Abb.19) auf dem f20v mit einem roten Hintergrund, wie auf dem Folio 118r (Abb.7), dargestellt. Auch auf f23v (Abb.20) ist eine andere „Q“-Initiale auf einer roten Hintergrundfarbe und einem Ornament auf einem dunkelblauen Hintergrundfeld dargestellt. Hier scheint es, dass sich ein Buchmaler auf diese Art der Ornamentik und

Ausschmückung „spezialisiert“ hat.

Daraus lässt sich auch eine These ableiten: Dass beim „Spitzen-Ornament“ auch mehrere Buchmaler beteiligt waren und verschiedene Komponenten fertiggestellt haben. Cod. 1079 wirkt eher wie eine Arbeit einer Werkstatt als wie die Handschrift eines einzelnen Buchmalers.

4 Das Kandelaber-Ornament in der venezianischer Buchkultur

Es muss zwischen einem gemalten und gedrückten Ornament in den Büchern unterschieden werden. Es ist aber sehr interessant, dass es dieselben Ornamente in beiden Medien gibt. Für meine Arbeit sind beide Medien wichtig.

Das Melker Stundenbuch Cod. 1079 sowie die Moskauer Handschrift ПГБ. Ф. 183, N 456 und Antonio Grifo, Rime Handschrift Cod. Marc. It. Z. 64 sind Handschriften mit dem Buchschmuck. Es handelt sich um eine bronzene Kandelaber–Ornamentik auf einem farbigen Hintergrund. Das einzige Buch die gedrückt ist und eine buchmalerische Ausstattung hat ist die Wiener Inkunabel Ink. 4g27 aus Österreichischen Nationalbibliothek. Weiter handelt es sich um gedruckte Inkunabeln aus den 1490er Jahren, die aber ähnliche Ornamentik aber flach und zweifarbig besitzen.

4.1 Gedruckte Kandelaber

Der Hauptunterschied zwischen dem gedruckten und gemalten Ornament ist die Farbgebung. Der Buchmaler gestaltet das Kandelaber-Ornament als eine dreidimensionale Bild von aus Bronze gegossenen Kandelabern. Der Buchdruck verwendet das Ornament als ein einfacher zweidimensionaler Randschmuck. Die Struktur und die Elemente bleiben aber in beiden Medien ähnlich.

Zwei identische Kandelaber-Ornamente sind in Herodotus *Historiae* (8. März 1494) und Eusebius Hieronymus (Abb.22) (1497) zu finden. Beide Bücher sind in Venedig gedruckt. Hier ist der Gleicher Ornament Schmuck im Jahr 1497 und 1494 gedruckt. Dieses Ornament besteht aus Opfervasen, Fruchtgebilde, Widderschädel, Delfine und Medaillons. Die gleichen Elemente sind auch im Codex 1079 zu finden. Ein Unterschied bildet die Struktur der Seite. In den beiden Inkunabeln sind linke und rechte Bordürenbreite ähnlich. Das Stundenbuch dagegen hat die äußere Bordüre immer breiter.

De veris narrationibus Lucianus Ink. Ven. 764 gedruckt in Venedig am 25. August 1494 ist dem Melker Stundenbuch gleich. Die Inkunabel hat auch eine breitere und eine dünnere Bordüre. Das Ornament selbst hat gleiche Elemente wie Codex 1079 und die beiden Inkunabeln. Hier sind Masken, Opfervasen, Tierschädel und Perlenketten zu finden.

4.2 Die Moskauer Handschrift

In der Russischen Staatsbibliothek in Moskau ist eine Handschrift РГБ. Ф. 183, N 456 aufbewahrt. Es handelt sich um einen Auftrag für Domenico Contareno (1451–1533) vom Dogen Agostino Barbarigo (1419–1501). Domenico Contareno wurde zum Kapitän und Verwalter von Feltre ernannt. Sein Wappen befindet sich in der Mitte der unteren Bordüre.³⁹

Die Handschrift besitzt einen Original-Einband aus dunkelbraunem Leder mit goldener Gravierung. (Abb.23) Sie hat 16 Folios, vier davon sind leer. Die Größe ist 252 mm mal 173 mm. Auf dem ersten Folio (Abb.24) im oberen Bordüreteil befindet sich eine Miniatur. Auf der Miniatur ist der Heilige Markus, der Patron Venedigs, stehend in einem blauen Gewand dargestellt. Er krönt einen vor ihm knienden Mann in rotem Gewand mit einem Kranz und übergibt ihm einen Stab. Die Handschrift ist in humanistischer Kursive mit brauner Tinte geschrieben.⁴⁰

Die Gestaltungsstruktur des Ornaments hat wieder Ähnlichkeit mit dem Codex 1079 und der Wiener Inkunabel 4g27. Im rechten Bordüren-Teil befindet sich ein breiteres Kandelaber Ornament, links ein schmaleres. Die Hintergrundfarbe der Bordüre ist links dunkel und rechts hellblau. Wie in der Lucianus Opera (Ink. 4g27) (Abb.13) ist in der Mitte des unteren Felds ein Wappensymbol dargestellt.

Was aber anders ist als in allen anderen Büchern, ist ein Gefäß als Basis des rechten vertikalen Kandelabers. Dieses Kandelaber-Element ist in blauer Farbe abgebildet und hat keine Analogien in anderen Büchern, die immer nur reine Bronze-Kandelaber zeigen. Sonst einige Elemente, wie die Totenschädel und die Weinblätter, die auch im Codex 1079 auf f1r zu finden sind, sind ähnlich.

³⁹ Mokrecova 2010, S 115

⁴⁰ Ebd., S 114

4.3 Lucianus, Opera

In der Nationalbibliothek in Wien wird eine Renaissance-Inkunabel mit Kandelaber-Ornament-Bordüren aufbewahrt. Es handelt sich um eine Lucianus Opera Ink. 4g27. (Abb.13) Diese Inkunabel hat 112 Seiten und besteht aus Druck und Buchmalerei auf dem Papier. Der lateinische Text ist einspaltig zu 29 Zeilen gedruckt.⁴¹

Es enthält ein Vollbild, 15 kleine Miniaturen und 18 Initialen. Der Einband ist wie auch im Fall von Cod. Melk 1079 (Abb.1) kein Original. Der Einband ist aus Wien um 1800, rubinroter Maroquin-Einband mit Handvergoldung.⁴²

Das Vollbild auf den Folio 1v (Abb.17) ist nach einem ähnlichen Gestaltungsprinzip gemacht wie die Initialen im Cod. 1079 (Abb.2), bei dem die Initiale in einen viereckigen Rahmen mit der gleichen Hintergrundfarbe wie bei der David-Initiale (Abb.3) platziert ist. So bildet auch hier der Maler zuerst nach außen einen Rahmen mit blauer Innenauffüllung für den Hintergrund. Dann erst einen ornamentalen bronzefarbenen Rahmen. Der Rahmen ist aus aufeinander zugewendeten ornamentalen Delfinen gestaltet. Im dem einen Feld ist die Miniatur eine Szene aus der im 32. bis 34. Kapitel des ersten Buchs „D vens narrationibus“, die Erlebnisse des Lucian und seiner Gefährten im Bauch des Walfisches schildert. Rechts steht der Greis Scintharus mit seinem Sohn Cinyrus. Auf der anderen Seite gegenüber steht eine bewaffnete Gruppe, an deren Spitze Lucian.⁴³

Auf der zweiten Seite Folio 2r. (Abb.13) befindet sich ein bronzenes Kandelaber-Ornament auf beiden vertikalen Seitenrändern auf einem blauen Grund. Ähnlich wie beim Codex 1079 (Abb.6) ist das obere Rahmenfeld mit gekreuzten Blatzweigen geschmückt, auf einem grünen Hintergrund. Das untere Rahmenfeld ist auch ähnlich wie beim Melker Codex gestaltet. Im unteren Ornament in der ganzen Rahmenbreite ist eine bronzene Spiralranke

⁴¹ Hermann 1931, S 220-225

⁴² Ebd., S 220

⁴³ Ebd., S 221

mit Delfinen und einem Wappen der venezianischen Patrizier-Familie Mocenigo. Das Wappensymbol ist in zwei Zonen geteilt. In der oberen Zone ist eine silberne Rosette auf blauem Hintergrund und unten, genau umgekehrt, eine blaue Rosette auf silbernem Hintergrund. Zu Beginn des Textes ist eine „M“-Initiale auf violetterem Hintergrund abgebildet.⁴⁴

Die Inkunabel hat einen sehr gut nachvollziehbaren Entstehungsort. Sie wurde in Venedig gedruckt. Und auch das Druckdatum ist in einem Druckvermerk sichtbar: 1494.⁴⁵

Kompositorisch ist die Luciano Opera (Abb.13) anders als das Stundenbuch gestaltet. Wenn im Stundenbuch das Rahmenfeld nur durch unterschiedliche Ornamente geteilt ist, dann ist die Inkunabel mit Hilfe von Rahmen und Farben in verschiedene Zonen geteilt. Was aber die Ornament-Motivik selbst betrifft, sind keine großen Unterschiede zu finden. Der obere Bordüreenteil wird von gekreuzten Lorbeerblattzweigen besetzt – wie auch im Codex 1079 auf den Folios 114r (Abb.6), 121r (Abb.8) und 78r (Abb.5).

Weiter teilen sich die Kandelaber auch wieder in zwei unterschiedlich breite Ornamente. Ein breiteres zum äußeren Seitenrand und ein schmaleres zum

⁴⁴ Hermann 1931, S 220

⁴⁵ Ebd., „Serenissimo principi et illustrissimo dominio supplicat fidelissimus servus Benedictus miniator, quod quum ope et auxilio sublimitatis vestrae statuerit imprimere opera Luciani, quae nunquam antea impressa fuerunt multumque in ipsis inveniendis emendandisque laboraverit. Intelligens maximum fructum, utilitalem et voluptatem consecuturam ex eorum lectione ausus est adire serenitatem vestram duasque tantum res suppliciter pelere, unam quod sublimitas vestra, quae sua est elenentia et bonitas, ei concedat, ut ea opera imprimere possit: alteram, quod per decennium nullus ea imprimere valeat neque vendere neque etiam ea imprimere in civitatibus dominio vestro subiectis sub poena lib. XX. pro quolibet volumine. Considerata magna expensa, quam in ipsis imprimendis corrigendisve impendet: ne idem servus vester frustra laborem suum amittat: sed favore innatae vestrae clementiae fructum et honorem ex eis consequi valeat. Cuius gratiae se humiliter commendat“.

Die Erledigung des Ansuchens: „Domini consilarii visa supplicatione decreverunt et concesserunt ut praedicto supplicanti fiat quod petitur Consilarii. Ser Jacobus Leonus, Ser Hieronymus Vendraminus, Ser Marcus Fuschulo, Ser Bertholomacus Victorio.“

Druckvermerk: „Impressum Venetiis per Simonem Bevilaquam Papiensem anno domini M CCCC XCIII die XXV Augusti“ S 225

mittleren Seitenrand. Das breitere Kandelaber-Ornament beginnt mit einem Gefäß, das dem Kandelaber in Cod. 1079 von den Elementen her sehr ähnlich ist, wie auf dem Folio 59 (Abb.3). Die beiden Gefäße, die die Basis für die Kandelaber bilden, sind motivisch gleich. Beim oberen Spiral-Herz-Element kann man behaupten, dass sie beide vom gleichen Muster stammen. Delfine, auf einer Öllampe liegend, mit nach oben gebundenen Schwänzen, sind ein weiteres zusammenhängendes Element zwischen den beiden großen Kandelaber-Ornamenten. Das nächste Element, das eine Parallele bildet, ist ein Weinblätter-Strauß, der in der Inkunabel die Bordüre krönt und im Codex 1079 in der Mitte des Ornaments steht. Verglichen mit der Inkunabel krönt ein ähnlicher WeinblätterStrauß die Bordüre auf f1r im Codex 1079.

Aus dem Vergleich wird ersichtlich, dass die beiden Bücher, Ink. 4g27 (Abb.13) aus der Wiener Nationalbibliothek und der Codex 1079, nicht nur aus einer Gegend, also aus Venedig zur gleichen Zeit, in den 90er Jahren des 15.Jhs, sondern auch aus einer Werkstatt stammen.

4.4 Zur Datierung

Über die Datierung gibt es im Codex 1079 selbst keine Auskünfte. Deswegen muss er auf Grund von Vergleichen datiert werden. Er gehört eindeutig in eine Reihe von erwähnten Büchern aus den 1490er Jahren aus Venedig.

Als Erster aus der Reihe der erwähnten Bücher ist der Codex РГБ. Ф. 183, N 456 zu nennen. Der Auftrag auf dem f1r-12v ist mit 3. August 1492 datiert.⁴⁶ Es sind hier zwar schon ähnliche Elemente wie in den späteren Büchern zu finden, aber insgesamt wirkt die Gesamtgestaltung dieses Codex noch nicht so sicher wie beim Codex 1079. Stilistisch ist es sehr unwahrscheinlich, dass der Codex 1079 vor der Moskauer Handschrift entstanden sein könnte, so kann ein Terminus a quo 1492 für den Codex 1079 ermittelt werden.

Weiter ist die Wiener Inkunabel 4g27, im Jahr 1494 gedruckt, zu nennen. Es für mich schwer zu sagen, welches Buch als Erstes entstanden ist. Wobei für die Buchmalerei in den Inkunabeln das Datum 1494 als frühestmögliches Datum gilt. So kann behauptet werden, dass der Codex 1079 um oder nach 1494 entstanden ist.

⁴⁶ Mokrecova 2010, S 115

5 Die Kandelaber-Ornamentik

Im Melker-Stundenbuch Codex 1079 ist eine Kandelaber-Ornamentik mit Grottesken-Elementen zu finden. Auf Grund der Vergleiche gelingt es, eine Datierung im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts festzulegen. Aus diesem Vergleich ist ersichtlich, dass die Handschrift aus Venedig stammt. Daraus ergibt sich die Frage: Wie sieht die Situation des Kandelaber-Ornaments in Venedig gegen Ende des 15 Jhs aus.

Die Funktion des Kandelaber-Ornaments war es vor allem, ein neutrales Feld für den Betrachter in anregender Weise zu schmücken. Meist beginnt das Ornament am Fuße des Pilasters oder der Bordüre mit einer Akanthusstaude, einer Vase oder einem Gefäß, oder mit zoomorphen Gestalten und Elementen wie Löwentatzen und Delfinen. Das Ornament verläuft dann weiter mit auf- und abwärtsgezogenen Linien. Das ganze Ornament ist um eine Mittelachse oder einen Mittelstab zusammengefasst, woraus sich die abwechslungsreichen Ausläufe und Windungen in verschiedene Blätter und Blumen entwickeln. Oben endet es zumeist mit einer Blume, einer Fruchtschale oder Palmette, wie das auch der Fall ist im Cod. 1079 auf dem Folio 78r (Abb.5). In solchen Ornamenten werden verschiedene Pflanzengattungen verwendet, besonders beliebt waren Akanthus, Weinblatt und ähnliche Blätter.⁴⁷

Es kann unterschieden werden zwischen einem flachen Ornament, das im Buchdruck abgebildet ist und ähnlichen Gattungen und einem plastischen Ornament, das sich um eine dreidimensionale Wirkung bemüht, was bei einem Bauplastik-Ornament und dem Buchmalerei-Ornament der Fall ist. Obwohl es im Fall von Buchmalerei und Cod. 1079 um ein gemaltes Ornament geht, das sich aber als Relief-Ornament darstellen will⁴⁸, ist es wichtig, auch das flache Rahmen-Ornament des Buchdrucks neben der Bauplastik in Betracht zu ziehen.

⁴⁷ Söldern 1896, S 144-145

⁴⁸ Ebd., S 159

5.1 Definition

Das Kandelaber-Ornament lässt sich definieren als ein vertikal nach oben verlaufendes Ornament, das mit einer Mittelachse in zwei meist spiegelgleichen Seiten verläuft und Neutralfelder in den Rahmen und in den Bordüren schmückt. Bei den ersten Beispielen sind rein vegetabile Ornamente zu beobachten, erst in der zweiten Rezeptionsphase sind Grottesken-Elemente zu finden.⁴⁹

In venezianischen Kirchen aus den Siebziger- und Achtzigerjahren des 15. Jahrhunderts, wie in S. Giobbe im linken Chorpfeiler (Abb.25) oder in S.Michele in Isola auf dem rechten Pilaster des Hauptportals (Abb.26), machen die sanft verlaufenden Linien das vegetabile Kandelaber-Ornament aus. Diese Linien wachsen auseinander, was den Eindruck des Organischen ergibt, es ist eine Visualisierung von Wachstumsformen⁵⁰ und nicht aus verschieden zusammengesetzten Elementen komponiert, wie es in der Buchmalerei, vor allem im Melker Stundenbuch (Abb.2) der Fall ist. Die Linien wirken sogar eher, als hätten sie die Sanftheit der Linien dem Schnecken-Ornament entlehnt. (Abb.27) Das Ornament wächst nach oben und ahmt die Naturformen nach, ohne von Fremdkörpern gestört zu sein. Es handelt sich um ein rein vegetables Ornament, das mit dem Kandelaber nur dessen in der Mitte getrennten Stab und zwei spiegelähnliche Seiten gemeinsam hat.

In der Buchmalerei dagegen ist ein Kandelaber-Ornament zu finden, das aus aufeinandergestaffelten Elementen zusammengesetzt ist. Dieses Ornament hat eigene harmonische Grundsätze und ein eigenes System. Bei näherer Betrachtung von solchen verschiedenen Kandelabern wird sichtbar, dass es um ein System von auseinanderströmenden Linien von einem aufsteigenden Element ausgeht. Die Basis ist ein stabiles Element, das aber durch die Form meist einen eher langen hohen Körper hat und den Blick nach oben verweist. Oben endet das Ornament sehr oft wie in der Natur mit Blättern, Blumen oder

⁴⁹ Söldern 1896, S 142

⁵⁰ Dittmar 1984, S 159

Vögeln. (Abb.8,9). So suggerieren dem Betrachter nicht nur die Farbgebung, die Monumentalität und der Schatten, sondern auch die Komposition selbst, dass es sich um ein autonomes Objekt handeln kann. Es hat wie ein Bau eine gewisse Reihenfolge wie Basis, Körper (Bauwerk, Wände) und Dach.

Die „Wände“, der Ornament-Körper, haben auch harmonische Grundsätze. Das Zusammenwirken von Elementen kann in Strömungslinien umgesetzt werden. (Abb.28) Das Schema veranschaulicht, dass zwar alle Elemente eine Strömung nach oben haben, aber auch ungefähr jedes zweite Element hat einen Teil des Körpers nach unten verlaufen bzw. Elemente, die sowohl nach oben wie auch nach unten strömen. Solche Elemente haben die Aufgabe, in der Komposition Gleichgewicht und Stabilität herzustellen.

Weiteres kann festgestellt werden, dass bei diesen Kandelaber-Ornamenten immer wieder ähnliche und gleiche Elemente dargestellt sind. Daher sind die Kandelaber-Ornamente aus Cod. 1079 auch in anderen Büchern zu finden. Anders gesagt, es sind die gleichen Elemente, die sich in mehreren Abbildungen wiederfinden, und das nicht nur in einer Handschrift, sondern auch in anderen Büchern.

Als erstes Argument ziehe ich das Delfin-Element als Vergleich heran. (Abb.29) Diese zoomorphe Komponente des Kandelaber-Ornaments zeigt sich als gutes Vergleichsbeispiel. Im Cod. Melk. 1079, Ink.4g27 in der Nationalbibliothek in Wien und Cod. Marc. It.Z.64 in Venedig befinden sich mit dem Kopf nach unten liegende Delfine. Sie haben ihre Mäuler einander zugewandt und der Körper ist im Schwung nach oben gehoben. Dort sind die Schwänze zusammengebunden. Zwar variieren in allen vier Beispielen die Delfingestalten, nur die Komposition des Mittelstabs zwischen den Tieren bleibt gleich. Dieser Mittelstab stellt eine Palmette oder einen Vasenhals dar. Hier wird auch deutlich, dass es sich im Fall der sehr zerstörten Abbildung im Cod. Marc. It.Z.64 um zwei Delfine handelt.

Herzförmige Voluten aus Blättern und Zweigen (Abb.30), die von einem Mittelstab ausgehen und mit zwei schalenartigen Blumen enden, sind im Cod.

1079 sowie in Ink. zu finden. Außenblätter und Voluten gleichen sich in der Form. Es gibt einen kleinen Unterschied zwischen den Blumen in Inkunabel – es sind hier zwei Schalen mit einer Vertiefung in der Mitte, dagegen sind im Code 1079 in dieser Vertiefung zwei Blütenkelche zu sehen. Also in diesem Fall handelt es sich um das gleiche Muster, was Komposition und Form angeht, mit nur kleinen Variationen.

Das nächste Bindungselement quer durch die Buchillustrationen sind Weinblätter mit Perlenketten, die aus einer Vase wachsen (Abb.31). Hier sind das Melker Stundenbuch und eine moskauische Handschrift zu vergleichen. Spannend ist hier die Ähnlichkeit von Motiv und Form. Die Unregelmäßigkeit der Ausführung macht das Motiv lebendig. Die linke Seite des obersten Blattes ist in beiden Fällen niedriger als die rechte. Diese Asymmetrie scheint im Fall der oberen Details wichtig zu sein, um es „naturalistischer“, lebendiger zu machen. Sogar die beiden Seitenblätter sind einander nicht ähnlich. Der Buchmaler arbeitet mit architektonischen und Gegenstandselementen so, dass es möglichst auf beiden Seiten symmetrisch ist und monumental wie die Vase auf f1r von Cod. 1079. Aber die pflanzlichen Teile macht er asymmetrisch.

Aus diesen Beispielen kann bestimmt werden, dass die Handschriften nicht nur aus einer Gegend und Werkstatt stammen, sondern auch Jahr für Jahr die gleichen Muster verwendeten, da die Moskauer Handschrift mit 1492 datiert ist und die Inkunabel aus Wien mit 1494. Diese Beobachtung verweist aber auch auf ein anderes Problem: Das Problem von Musterbüchern. Hier kann behauptet werden, dass immer wieder das gleiche Muster verwendet wurde, der jeweilige Kandelaber aber variiert wird.

Durch die nähere Analyse des Kandelaber-Ornaments muss ich feststellen, dass die Ornament-Motive nicht aus einer festen Struktur aus Musterbüchern stammen, sondern dass es sich um ein Aggregat (eine Summe) verschiedener, sich oft wiederholender Elemente handelt, die aufeinander aufsteigend gestaltet sind und somit auch einen Kandelaber bilden.

Also ist es zu unwahrscheinlich, dass die Kandelaber-Ornamente als Ganze existieren, sondern es gab eher verschiedene Elemente, aus welcher dann wie aus Ziegeln ein Kandelaber-Ornament gebaut wurde. Diese Arbeitsweise öffnete Wege für die „Massen“-Produktion von Kandelaber-Bordüren. Künstlerische Freiheit in diesem Sinne besteht nur in der Zusammensetzung von verschiedenen Elementen in beliebiger Reihenfolge und in deren Form- und Ausführungsvariationen. Die „Massen“-Produktion ist auch in der Gotik bekannt, aber sanft verlaufende Linien wie im Fall von S. Giobbe und bei ähnlichen Ornamenten haben Variationsgrenzen. Im Fall der Verwendung von Elementen gibt es Millionen von Variationsmöglichkeiten mit nur wenigen Element-Motiven.

5.2 Entwicklung der Kandelaber-Ornamentik in Venedig

Um ein umfassendes Bild über die Entwicklung der Kandelaber-Ornamentik in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu bekommen, ist es wichtig, mehrere Gattungen zu überprüfen. Als Erste in der Chronologie ist die Architektur zu nennen, wobei S. Giobbe und S. Michele als Ausgangspunkt der venezianischen Renaissance-Dekoration gelten.⁵¹ Danach werden Beispiele aus Buchdruck und Buchmalerei aus dem gleichen Zeitraum gezeigt.

Der Bau von S. Giobbe wurde um 1450 begonnen. Es wurde zum Andenken an den hl. Bernardin von Cristoforo Moro errichtet. Cristoforo Moro war der 67. Doge von Venedig, der ab 1462 regierte. Der Neubau wurde an der Stelle eines kleinen Oratoriums erbaut. Die spätgotisch begonnene Kirche wurde später im Renaissance-Stil weitergebaut. Zur dieser zweiten Phase gehören das Presbyterium, das Grab des Dogen und auch das Hauptportal mit dem Rankenornament. Das Testament von Cristoforo Moro vom 1. September 1470 zeigt, dass eine größere Summe bereitgestellt wird für die Vollendung der Kirche, und ein Zusatz vom 29. Oktober 1471 für eine schnellstmögliche Fortsetzung der Bauarbeiten. Cristoforo Moro starb am 9. November 1471 und wurde in der Kirche bestattet. Aus stilistischen und baugeschichtlichen Gründen gilt eine Datierung um 1470 als wahrscheinlich.⁵²

Das Presbyterium der S. Giobbe ist mit einem rein vegetabilen Ornament geschmückt. Es handelt sich um eine vegetabile Wellenranke und einen vegetabilen Kandelaber, der als symmetrisch von einem Mittelstab ausgehender Ornamentschmuck strukturiert ist. Der Schmuck befindet sich auf den Triumphbogenpfeilern, den einander gegenüberstehenden Pilastern im Chorraum. (Abb.25).⁵³

Dittmar ist der Meinung, dass das Motiv im Mittelalter üblich war und nicht neu entdeckt werden musste. Besonders in Venedig wurde es oft verwendet. Als

⁵¹ Dittmar 1984, S 158

⁵² Ebd., S 158

⁵³ Ebd., S 158-159

mögliche Quelle sieht er zum Beispiel Verona und dessen Triumphpforten. Es war in Venedig bekannt und im 15. Jh. noch in gutem Zustand. Er sieht eine neue Verwendung des antiken Ornaments aus dem Grund, als es dem Verständnis der Renaissance mehr entsprach als das gotische.⁵⁴ Einerseits wurden bestehende und bekannte antike Werke als Inspirationsquellen verwendet. Was aber den Impuls für die große Beliebtheit des antiken Ornaments im späten 15. Jh. ausmacht, beantwortet er nicht.

Es ist kaum möglich, eine Entwicklung des gotischen und spätgotischen Rankenornaments in Venedig zu rekonstruieren. „Das Pflanzenornament der Gotik bevorzugt bis in seine Spätphase das üppige, schwer lagernde Blattwerk, stark gerippt, an den Enden sich einrollend oder knollenartig verdickend. Bei gleichem Grundcharakter sind manchmal die Bildungen unruhiger, durchbrochener, „geschweiffter“, dann wieder flächiger, breit ausladend. Der Grund wird jedes Mal fast vollständig bedeckt, er spricht konstitutiv nicht mit, weshalb es bezeichnenderweise für die Wirkung gleichgültig ist, ob das Ornament sich vor der Folie eines solchen oder etwas frei an den Giebelbegründungen entfaltet. [...] Die klar herausgearbeiteten Einzelelemente sind wie ausgesondert zur Demonstration der Grundform des Naturbilds, und sie sind zugleich zu einer ganz gelösten, rhythmisch freien Gesamtkomposition zusammengefasst. In der Wiedergabe der vegetabilen Form, des Pflanzlichen an sich, fallen Anschaulichkeit und Sinnbildlichkeit zusammen.“⁵⁵

„Es ist aber eher so, dass es sich in S. Giobbe und S. Michele genetisch um zwei verschiedene Wege handelt: Das Ornament der Chorpfeiler von S. Giobbe hat seinen Ursprung in der Wellenranke, die dem Kandelaberschema adaptiert wurde, dasjenige des Portals von S. Michele in pflanzlichen Einzelformen, die komposithaft zu einem harmonischen Gebilde zusammengefasst sind. Möglich wäre, dass Ambrogio oder ein anderer für die Chorpfeiler von S. Giobbe verantwortlicher Bildhauer direkte Anregungen vom Portal von S. Michele erhielt, indem er durch dessen formvollendeten

⁵⁴ Ebd., S 159-160

⁵⁵ Ebd., S 160

symmetrischen Kandelaber-Aufbau dazu angehalten wurde, diesen mit dem üblichen Wellenrankenmotiv zu kombinieren. Die Ornamentik des Portals von S. Michele dagegen gehört stilistisch in den Zusammenhang des Emporen-Schmucks der Kirche.⁵⁶

Die Kirche S. Michele in Isola, die nach 1469 erbaut wurde, hat einen schon antikähnlichen Charakter. Weiter in der Entwicklung ist S. Maria dei Miracoli zu sehen, die in den Achtzigerjahren erbaut wurde. Peter Dittmar aber spricht über keine möglichen Quellen, die zu dieser Entwicklung geführt haben.

Im 15. Jh. spielte die Buchmalerei keine führende Rolle in der Kunst. Die Buchmaler waren nur die, die sich von anderen Kunstgattungen inspirieren ließen und eng an diese gebunden waren. Somit sind Architekten, Bildhauer und Wandmaler die führenden Persönlichkeiten der künstlerischen Entwicklung des 15. Jhs.⁵⁷ Was Venedig selbst betrifft, wird sichtbar, dass chronologisch zuerst S. Giobbe mit deren Ausstattung und S. Michele entstanden sind. In S. Maria dei Miracoli, das in den 80er Jahren erbaut wurde, sind Grottesken-Elemente zu finden. In den 90er Jahren gibt es daher zahlreiche Beispiele von Kandelaber-Ornamenten in der Buchmalerei, wie sie in den vorigen Kapiteln skizziert wurden. Daher ist die Kandelaber-Ornamentik früher in der Architektur zu finden als in der Buchmalerei.

⁵⁶ Ebd., S 164

⁵⁷ Alexander 1977, S 12

5.3 Antike Kandelaber

Auf der Suche nach Inspirationsquellen ist es wichtig, erhaltene und in der Literatur beschriebene antike Bronze-Leuchter, Marmorkandelaber und Säulen vorzustellen. Meurer unterscheidet zwischen Marmor-Kandelabern und bronzenen Standleuchtern.⁵⁸ Was die Ornamentik selbst betrifft, ist der Unterschied für meine Arbeit nicht so prinzipiell wichtig. Die gleichen Elemente und Formen, die als Inspiration dienen könnten, sind in beiden Typen zu finden. Für meine Arbeit geht es hauptsächlich darum, die Ähnlichkeiten zwischen den bekannten Beispielen von Kandelabern aus der Antike und der Kandelaber-Ornamentik der Renaissance zu finden, um eventuell eine Parallele herzustellen. Und somit vielleicht eine mögliche Quelle für die Inspiration der Renaissance-Künstler zu erläutern.

Andererseits sind für die Kandelaber-Ornamente die Bronze-Leuchter maßgebender als die Marmorkandelaber. Die Farbe im Melker Stundenbuch, in der Moskauer Handschrift und in der Wiener Inkunabel ist eindeutig ein Bronze-Ornament auf meist blauem Hintergrund.⁵⁹ So bilden die Bronze-Leuchter, zumindest, was die Farbgebung betrifft, die wichtigste Parallele für das Kandelaber-Ornament in der Buchmalerei.

Allgemein lässt sich sagen, dass ein antiker Kandelaber ein komplexes Ensemble von Disken, Zwiebelformen und anderen Elementen darstellte. (Abb.32, 33) Paul Davies und David Hemsoll finden in antiken Kandelabern vor allem in den Zwiebelformen Vorbilder für Renaissance-Balustraden.⁶⁰ Das zeigt, dass der antike Kandelaber aus mehreren Sichtweisen als Urform zu betrachten ist.

Der Kandelaber war meist mit Blütenblättern oder Blättern wie auch mit Grottesken geschmückt, wie es oft auch in der römischen Malerei zu finden

⁵⁸ Meurer 1909, S 571-587

⁵⁹ Mokrecova 2010, S141

⁶⁰ Davies/Hemsoll 1983, S 2

ist.⁶¹ In der Antike sind architektonische Säulen sehr vegetabil dekoriert. Meurer sieht die Vegetation als Vorbild für diese Dekoration. Stützen von weniger stabilen Bauten, wie Baldachine, Prunkzelte, bilden für ihn ein Bindeglied zwischen beiden Arten.⁶² Was bronzene Standleuchter selbst betrifft, können zwei Unterkategorien unterschieden werden. Die erste Kategorie ist für den Gebrauch auf Tischen geeignet, deswegen haben sie auch geringere Dimensionen. Die zweite Art sind freistehende Kandelaber, diese sind leicht beweglich und können an unterschiedlichen Orten auf den Boden gestellt werden. Was diese beiden Formen aber verbindet, ist, dass sie keine wirklichen Leuchter, sondern nur Gestelle sind, auf welche die Öllampen gehängt oder gestellt werden.⁶³

In Abbildungen von Kandelabern aus den Vatikanischen Museen (Abb.34), aus SS. Neveo ed Achilleo und sogar auf Bronze-Kandelabern sind Feuerbecken zu finden. Diese entsprechen in Form und Schmuck meist (Abb.35) „den Blütenkörben der Aggregaten, die am Ende des Pflanzschafts in einem Kranze von Hochblättern ruhen.“⁶⁴ Ein ähnliches Feuerbecken bildet oft einen Bestandteil von Kandelaber-Ornamenten.

Vegetabil umhüllt ist bei antiken Kandelabern nicht nur das Feuerbecken, sondern auch die Basis. Diese wird „wachsend“ aus Nebenblättern dargestellt – ganz nach pflanzlichen Vorbildern in der Natur.⁶⁵ (Abb.36) Umhüllt von Blättern sind auch Elemente von Kandelaber-Ornamenten in der Buchmalerei zu finden. Eine ähnlich dargestellte Basis ist auf dem Folio 114 des Melker Stundenbuchs in der Mitte der rechten Kandelaber-Bordüre zu finden. (Abb.6). Hier wächst eine vegetabile Säule neben den Blättern heraus, ähnlich wie bei der Akanthus-Schule. (Abb.36) Im Melker Stundenbuch auf dem Folio 59r (Abb.3) ist ein im Prinzip ähnlicher rechter Kandelaber: im oberen Teil ist die Vase, unten in Akanthus-Blätter gehüllt. Diese bilden gleichzeitig eine Basis für das Element sowie einen Übergangsteil zwischen

⁶¹ Davies/Hemsoll 1983, S 2

⁶² Meurer 1909, S 371

⁶³ Ebd., S 580

⁶⁴ Ebd., S 574

⁶⁵ Ebd., S 575-576

zwei Elementen.

Das Prinzip der vegetabilen Anlehnung an die Umhüllung mit Nebenblättern, als Basis für ein Element, ist in der Buchmalerei des Cod. 1079 oft zu finden. Es wird aber noch öfter nicht nur als reine Basis genützt, sondern auch wie ein Übergangselement zwischen aufeinander gestaffelten Kandelaber-Teilen. Das Wachstumsmoment wird genützt, um die Elemente dazwischen elegant zu verbinden. Gleichzeitig hilft es, das Ornament als Ganzes zu sehen und es wird oft verwendet, um den Eindruck von Verschmelzung zu erwecken bzw. den des Auseinanderherauswachsens. Es hat nicht nur eine dekorative Funktion, um etwas für das menschliche Auge Gewohntes natürlich zu beginnen, was die Verwendung von Naturformen in den Säulen bewirkt. Wenn es als Übergangselement verwendet wird, suggeriert es dem Betrachter eine gebundene Gesamtwirkung, eine Ganzheit.

Bronzestandleuchter sind meist mit ganz naturalistischen Formen dekoriert. Die architektonischen Formen sind dagegen meist reine Elemente, die eingefügt sind: wie Hälse, Perlenstäbe usw.⁶⁶ „In ihren drei Hauptteilen, dem Fuße, Stamme und Kapitell, sind pflanzliche, tierische und textile Vorbilder in genialer Weise zu einer völlig harmonischen Gesamterscheinung verschmolzen.“⁶⁷ Somit wird diese harmonische Verschmelzung zur einem wesentlichen Bestandteil und Merkmal, das auch zum Verständnis der Grotesken führt.

Laut Meuer hat die Verwendung der tierischen Organe (Abb.37) und Nebenblätter für die Basis der Säulen ihren Ursprung schon in Ägypten. „Während der ägyptische Stuhl Vorder- und Hinterbeine des Möbels aber durch die gleichartigen tierischen Glieder unterscheidet, macht die zyklische Form des antiken Leuchter-Fußes ausschließlich von den Hinterbeinen Gebrauch, die in ihrer elastisch geschwungenen Bewegung einer gefälligen Zusammenfügung unter sich und mit dem Leuchter-Schafte besser dienen,

⁶⁶ Ebd., S 582

⁶⁷ Ebd.

als die steiferen Vorderbeine.“⁶⁸

Der gleiche Umgang mit tierischen Gliedmaßen ist im Cod. Melk 1079 zu finden. Die hinteren Löwentatzen befinden sich auf der unteren Bordüre der Seite auf dem Folio 144v (Abb.9) und rechts unten im Totenoffizium f 78r (Abb.5), wo in Letzterem rechts oben auch die Vogelkrallen zu finden sind.

Den Hauptunterschied zwischen der Wandmalerei der Antike und dem Kandelaber-Ornament macht die Farbgebung aus. Die antike Wandmalerei ist sehr bunt. Die Kandelaber-Farben im Melker Stundenbuch sind nur zweifarbig. Dieser Unterschied weist darauf hin, dass die Bronze-Leuchter zumindest eine der Quellen waren.

⁶⁸ Ebd.

5.4 Die Hintergrundfarbe beim Kandelaber-Ornament

Die bronzenen Kandelaber-Ornamente in der Buchmalerei sind meist auf einer blauen, seltener auf einer roten oder violetten Hintergrundfarbe abgebildet. Die Wiener Inkunabel hat sogar eine grüne Hintergrundfarbe im oberen mittleren Feld (Abb.13). Es stellt sich automatisch die Frage nach den Inspirationsquellen und möglichen Parallelen in der Antike für die Verwendung der Hintergrundfarben. Um diese Frage zu beantworten, muss auf Beispiele der antiken Wandmalerei zurückgegriffen werden.

Sehr berühmte Beispiele der antiken Wandmalerei sind in Pompei zu finden. Im Mysterien-Saal in der Mysterien-Villa (Abb.38) ist eine kräftige rote Farbe als Hintergrund der Wandmalerei zu finden. Ähnlich bildet die rote Farbe den Hintergrund einer Bordüre auf Fol. 114r im Cod. Melk. (Abb.6) Ein weiteres Beispiel eines Hausinnenraums in Pompei (Abb.39) zeigt eine blaue Hintergrundfarbe wie in den meisten Folien des Melker Stundenbuchs. Da aber Pompei erst viel später entdeckt wurde, um eine Parallele herzustellen, muss man auf ein Beispiel zurückgreifen, das in der Renaissance bekannt war

Das Goldene Haus des Nero spielt in diesem Vergleich eine wesentliche Rolle. Das Haus wurde um 1480 zufällig entdeckt.⁶⁹ Es diente den Künstlern der Renaissance als Inspiration, und viele von ihnen haben eigene Studien und Zeichnungen der Wandmalereien der Domus Aurea gemacht, so etwa Raffael.⁷⁰ Der Korridor Nr. 50 „delle aquile“ (Abb.40) hat eine sehr reich geschmückte Decke. Zum größten Teil hat sie einen weißen Hintergrund, aber die Hintergrundfarben einiger Innenrahmensind teilweise blau und rot. Die Ecken des quadratischen Rahmens haben einen blauen Hintergrund und sind mit Grottesken versehen. Dieser blaue Rahmenhintergrund ist in der Farbgebung der bronzenen Kandelaber-Ornamentik des Melker Stundenbuchs sehr ähnlich.

⁶⁹ Scholl 2004, S 15

⁷⁰ Pappalardo 2009, S 165

Eine Illustration aus dem Jahr 1776 zeigt die Dekoration des Saales „delle civette“ (Abb.41). Heute ist die Wandmalerei nur in kleinen Fragmenten erhalten. Aus der Illustration kann geschlossen werden, dass auch hier die Hintergrundfarbe der Gesamtfläche weiß ist. Die bestehenden Medaillons haben aber eine eigene Hintergrundfarbe und die ist blau.

Aus diesen fragmentarisch erhaltenen Beispielen wird ersichtlich, dass die Hintergrundfarben sehr ähnlich sind wie beim Melker Stundenbuch. In der Domus Aurea ist in beiden Fällen die Gesamtfläche auf natürlichem weißen Hintergrund positioniert. Als Äquivalent kann hier das Weiß des Pergaments gesehen werden. Weiter werden in der Domus Aurea und in den Medaillons die inneren Felder farbig geschmückt, was bei den Bordüren des Melker Stundenbuch ähnlich ist.

5.5 Grottesken in der italienischen Renaissance

Die Präsenz von grotesken Elementen in der Kandelaber-Ornamentik macht es notwendig, sich näher mit Grottesken zu beschäftigen. Laut Lexikon kommt die „Grotteske: von italienisch grotta: Höhle, grottesco; wild, fantastisch.“⁷¹ Auf den ersten Blick ist nicht zu erkennen, dass das Verständnis des Grottesken, dessen Kontext, Ursprung und Deutung nicht nur einen Schlüssel zur Datierung liefert, sondern auch Antworten auf allgemeinere Fragen wie Kunstwahrnehmung und Verständnis der Renaissance insgesamt. Für diese Fragen ist für mich in diesem Kapitel die Publikation von Dorothea Scholl „Von den „Grottesken“ zum Grottesken“⁷² maßgebend.

Es kann natürlich diskutiert werden, ob die Domus Aurea wirklich ein so besonderes Phänomen war und einen derartigen Einfluss ausgeübt hat. Ob sie nur zum richtigen Zeitpunkt gefunden wurde und am Ende des Quattrocento auf fruchtbaren Boden fiel? Ob sie nur eines von mehreren Beispielen ist? Dieses Kapitel soll zeigen, dass der Zeitpunkt der Grotteskentwicklung in Venedig und die Entdeckung der Domus Aurea gut zusammenpassen, und dass es sich um visuell gut vergleichbare Objekte handelt.

Der auch im Mittelalter verwendete Terminus Grotteske hat eine andere Bedeutung als der in der Renaissance. Im Mittelalter wurden unter Grottesken „Masken“, also eher menschliche Köpfe verstanden.⁷³ Die Grottesken in der Renaissance dagegen erleben ihre Wiedergeburt nach den zufälligen Ausgrabungen der Domus Aurea dagegen um 1480⁷⁴.

„Grottesk“ ist heute im täglichen Sprachgebrauch ein Begriff, um Verschiedenes – von Personen bis zu Situationen zu beschreiben. Grottesk ist

⁷¹ Lein 2006, S 151

⁷² Scholl 2004

⁷³ Lord 2009, S 523

⁷⁴ Gombrich 1982, S 290

neue „Ästhetik“, die in unserem Leben sehr verbreitet ist.⁷⁵

In der Renaissance gab es einen lebendigen Diskurs über das Groteske und auch über die die Praxis begleitenden Theorien. Dazu gehören etwa die Theorien des Lachens und der Komik in „Il Libro del Cortegiano“ von Castiglione, „Orlando Furioso“ von Ariost oder Cellinis „Vita“. Diese zeigen, dass sich das Groteske in der Renaissance nicht nur auf die Karnevalskultur beschränkt hat.⁷⁶

⁷⁵ Scholl 2004, S 28-29

⁷⁶ Ebd.

5.6 Das Goldene Haus des Neros

Nach der Publikation von Nicole Dacos' „La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance“, aus dem Jahr 1969 gehört die Domus Aurea in Rom zu den am reichsten dekorierten damals bekannten und studierten Beispielen des antiken Erbes.⁷⁷ Bis heute wurde die Anlage mehrmals restauriert.⁷⁸ Zum Forschungsmaterial gehören heute nicht nur die Anlage selbst, sondern auch Zeichnungen von Künstlern. Die besten „Dokumentationen“ durch eine künstlerische Wiedergabe gab es von 1480-1520 und 1750-1790.⁷⁹ Unter den Ersten sind Zeichnungen von Domenico Ghirlandaio, die heute nicht mehr erhalten, aber aus zweiter Hand bekannt sind, wie aus dem Codex Escorialensis, und aus Zeichnungen von Pinturicchio.⁸⁰ In der Renaissance war sie bekannt aus historiographischen, literarischen und religiösen Quellen. Die bekanntesten laut Scholl waren die „Annalen“ von Tacitus und die Kaiserviten von Sueton.⁸¹ Sueton beschreibt die Domus Aurea folgendermaßen:

„Die Vorhalle war so hoch, dass eine Kolossalstatue Neros von 120 Fuß darin Platz hatte, und der ganze Bau war so ausgedehnt, dass ihn eine Halle mit drei Säulenreihen in einer Länge von 1000 Fuß umgab. Auch ein künstlicher Teich befand sich innerhalb dieser Anlagen, der wie ein Meer ringsum von Bauten umgeben war, die Städte vorstellen sollten. Obendrein gab es noch Ländereien mit Kornfeldern, Wiesen und Wäldern in buntem Wechsel, mit einer Fülle von zahmem und wildem Getier aller Arten. Die Innenräume des Palastes waren vergoldet und mit Edelsteinen und Perlmutter ausgelegt. Die Speisesäle hatten mit Elfenbeinschnitzerei verzierte Kassettendecken, deren Täfelung verschiebbar war, damit man Blüten auf die Gäste herabregnen lassen konnte. Auch besaßen sie ein Röhrenwerk, durch das man duftende Essenzen herabsprühte. Der Bankettsaal hatte die Form einer Rotunde, deren Kuppel sich wie das Weltall Tag und Nacht ständig drehte. In den

⁷⁷ Dacos 1969, S 51

⁷⁸ Scholl 2004, S 65

⁷⁹ Kommerell 2008, S 16

⁸⁰ Schutz 1971, S 542

⁸¹ Scholl 2004, S 65

Bädern gab es Wasser aus dem Meer und aus der Albulaquelle. Als er nun dieses Prachtgebäude nach der Fertigstellung einweihte, fand er keine anderen Worte als: „Jetzt fange ich endlich an, menschwürdig zu wohnen!“⁸²

Als Grottesken-Themen und -Motive sind dionysische und erotische Themen aus der Mythologie dargestellt. Auch Liebespaare, kleine Landschaftsgemälde, Trompe-l'oeil-Architekturen, Säulen und andere fantastische architektonische Gebilde. Weitere Themen sind Blütenketten, Perlenschnüre, Fackeln, geflügelte Wesen, Ziegen, gehörnte Männer, Putti, Erogen, fliegende Figuren, Drachen, Meeresungeheuer, Masken angekettete Satyrn und andere, auch aus Renaissance-Grottesken bekannte Themen. Wichtige Elemente sind vegetabile Kandelaber, Tierschädel, Chimären, hybride und monströse Wesen, Zentauren. Philippe Morel teilte die hybriden Figuren der grotesken Ikonografie in die Kategorien: anthropomorphe Figuren (Sirenen, Satyrn, Kentauren, Tritonen, Sphinx), zoomorphe Figuren (Pferde, Stiere, Widder), teratomorphe Figuren (monströse Wesen, Drachen) und phytomorphe Figuren (häufig geflügelte Wesen mit vegetabilen Komponenten).⁸³

Es gab in der Geschichte mehrere Rezeptionsphasen, aber für meine Arbeit ist die von 1480-1500 relevant.⁸⁴ Zuerst sind nur isolierte Elemente und Motive übernommen worden. Später, ab 1490, sind ganze Schemen der Domus Aurea verwendet worden.⁸⁵ Dacos ist der Meinung, dass die ersten Kopien reine Übernahmen waren, bei denen die Elemente oder Kompositionen verwendet wurden, ohne wirklich den Sinn der Grottesken zu verstehen.⁸⁶ Im Melker Stunden-Buch (Cod. melk. 1079) scheint mir nicht nur die Struktur adaptiert, sondern der Buchmaler verwendet Grottesken und Kandelaber zur Illustration. (Abb.5)

⁸² Sueton De Vita Caesarum, pp 53-55

⁸³ Scholl 2004, S 69-70

⁸⁴ Ebd., S 71

⁸⁵ Schutz 1971, S 542

⁸⁶ Dacos 1969, S 52-53

5.7 Phytomorphe Figuren

Eine schlecht erhaltene Darstellung von zwei phytomorphen Figuren und einem Kandelaber dazwischen ist an der Wand der Domus Aurea im Original fast unidentifizierbar. Deswegen ist es besser, eine Kopie aus dem Codex Escunaleus auf Fol.32 (Abb.42) zu verwenden. In einem rechteckigen Feld, das unten und oben mit einem Rahmen geschlossen ist, befindet sich in der Mitte der Komposition ein Kandelaber, von oben hängen Perlenketten herunter, die in der Mitte von geflügelten Wesen mit nach außen gebeugten Körpern auf beiden Seiten gehalten werden.

Die Wesen sind spiegelnd dargestellt, wie die ganze Komposition von einer gedachten vertikalen Linie des Ornaments ausgeht. Beide phytomorphe Figuren halten mit der zweiten Hand ein Tuch, das den Unterkörper zum Teil bedeckt. Anstelle von Füßen haben beide Figuren pflanzliche Endungen mit drei Blättern, die an der Seite mit weiteren Blättern mit jeweils einer Voluta geformt sind und auf der äußeren Seite ebenfalls mit einer Spirale enden, die aber aus einer Linie mit einer Blume in der Mitte der Voluta endet.

Weiter wächst aus dem äußeren Ende eine andere Spirallinie, die jeweils einen Hund in der Mitte des Körpers umschlingt und nach oben mit einer Blüte in der obersten Ecke der Gesamtkomposition endet. Aus diesem pflanzlichen Fuß wachsen mehrere Blätter, die rechts und links der Komposition vertikal nach oben verlaufen und somit einen vertikalen Rand bilden.

Eigentlich wirkt die Kopie viel lebendiger und bewegter als das Original. Es besteht sogar eine Kommunikation zwischen den springenden Hunden, die zu den Wesen und den Figuren nach oben schauen, die sich zu den Hunden beugen. Im Original fliegen die Hunde, anstatt zu laufen, auf dem Niveau des Oberkörpers der phytomorphen Figuren. Es gibt auch keine Beugung bei den Figuren selbst.

Im Marienoffizium auf dem ersten Folio (Abb.2) im Rahmen unten gibt es

auch ein geflügeltes Wesen, das aber eindeutig einen weiblichen Oberkörper hat. Diese Figur ist ohne Hände dargestellt, endet unten aber gleich wie in der Grotteske der Domus Aurea mit pflanzlichen Endungen aus Blättern, die in spiralförmigen Ausläufen weiterwachsen und mit drei Weinblättern enden. Die Komposition ist sehr monumental und nähert sich eher dem Original der Wanddarstellung als der Nachzeichnung.

Eine ähnliche Gestalt gibt es auch auf Fol. 118r (Abb.) des Melker Stundenbuches im unteren Feld. Diese bildet wieder, wie die vorige, ein Kompositionszentrum. Die Beweglichkeit fehlt allerdings. Der Frauenkörper ist ähnlich ohne Hände und phytomorphisch im Unterkörper dargestellt.

Alle drei Beispiele zeigen das gleiche phytomorphe Wesen mit menschlichem Oberkörper und pflanzlichem Unterkörper. Die Kompositionen sind von der Struktur her ähnlich. Immer haben wir eine „gedachte“ Mittellinie, von welcher sich die anderen Elemente des Ornaments symmetrisch ausstrecken.

5.8 Das Kandelaber-Ornament

In Neros Goldenem Haus im Saal 85 (Abb.43) zeigen fragmentarisch erhaltene Wanddekorationen eine Kandelaber-Dekoration. Es handelt sich um zwei Kandelaber-Typen, die sich eigentlich abwechseln. Von links beginnend, von unten nach oben, sind verschiedene Elemente wie Harfen, Vögel und phytomorphe Figuren mit weiblichem Kopf, Oberkörper und einem Ende, das zu einer Blume wird. Das Ornament wirkt sehr vegetabil und linienreich. Wenn die Figur selbst sich mit oben genannten Beispielen von phytomorphen Figuren vergleichen lässt, dann entspricht die Struktur der Kandelaber allen Allantica-Kandelabern in der Melker Handschrift (Abb.2,10). Diese lässt sich definieren als symmetrisch vertikal nach oben verlaufende Reihe aus Elementen. In beiden Fällen sind die äußeren Konturen des Kandelabers sehr stromlinienförmig.

Das zweite Ornament scheint weniger dicht dargestellt zu sein. Es fehlen wirklich „schwere“ Elemente wie Vögel. Es gibt zwar eine Figur als zweiten Kompositions-Gegenstand von unten, aber die Verwendung einer Figur in der Mitte und lockeren vegetabilen Linien erzeugen den Eindruck von einem schmaleren und leichteren Kandelaber. In der Handschrift ist auch jede All'antica-Ranke mit zwei Kandelabern gestaltet: einem grotesken am äußeren Rand, der breiter und aufwendiger geschmückt ist, und einem schmaleren, meist vegetabilen, mit wenigen Grottesken-Elementen am inneren Seitenrand bei der Bindung.

5.9 Zoomorphe Figuren (Delfine)

Ein wichtiges Element, das in der Domus Aurea und in der Buchmalerei zu finden ist und das immer wieder ein Thema in dieser Arbeit ist, sind Delfine. Bei diesen Delfinen geht es wieder um eine Synthese der Darstellung zwischen einem Delfinkopf und einem pflanzlichen Schwanzteil des Körpers. Im Goldenen Haus Neros sind in der Zeichnung zwei Delfine (Abb.44) wiedergegeben. Aus der oberen Flosse steigt ein vegetables „Horn“ nach oben, das am oberen Ende Früchte auf einem Teller trägt. Die Proportionen sind verkürzt. Der Kopf ist groß und detailliert ausgearbeitet, der Körper ist aber sehr kurz und klein dargestellt.

In dem Codex 1079 befinden sich zwei Paare von Delfinen. Sie sind auf dem Folio 114r (Abb.6) unten symmetrisch mit Köpfen zur Mitte der Seite abgebildet. Der Körper ist etwas länger, und aus dem pflanzlichen Schwanz wachsen Spiralen und mehrere Weinblätter. Sonst sind aber beide Exemplare ähnlich. Auf dem Folio 59r (Abb.3) ist eine weitere Delfin-Variante zu finden. Sie sind auch mit den Mäulern zur Mitte dargestellt, nur enden in diesem Fall die Schwänze in einer Spirale.

5.10 Santa Maria dei Miracoli

Als wichtiges Beispiel für frühe Grottesken in Venedig gelten Dekorationen in der Kirche von Santa Maria dei Miracoli. Die Kirche ist das Hauptwerk von Pietro Lombardo und seiner Werkstatt. Sie wurde ab 1481 von Pietro Lombardo und seinen Söhnen Tullio und Antonio erbaut und wurde um 1489 fertiggestellt. Im zweiten Bauabschnitt, der 1484 begonnen hat, wurde mit der Ausstattung des Chors begonnen.⁸⁷

Ich werde den Akzent auf Sockel, Pfeiler und Gebälkfries-Ornamente der Chor-Ausstattung setzen. „Die Ornamente der Miracoli-Kirche können nicht aus einer immanenten Entwicklung der Lombardo-Werkstatt erklärt werden. Formelschatz und Dekorationsart sind dafür zu neuartig und auch generell fremd.“⁸⁸ Peter Dittmar, so wie auch Wolters versuchen nicht, diesen neuen Ornament-Elementen auf den Grund zu kommen und sie zu verstehen. Dittmar erwähnt nur kurz, dass „der Anstoß, zumindest der äußere, zu dem Bauornament der Miracoli aus Urbino gekommen sein muss.“⁸⁹ Er erwähnt in seiner These aber nirgendwo die Domus Aurea, wie es aber sonst viele machen. Wolters geht einen ähnlichen Weg, er denkt an antike Beispiele, die zu der Zeit gut bekannt waren. „In Venedig gab es damals kaum geeignetes Anschauungsmaterial [...] Stattdessen boten vor allem Verona und Pola mit ihren gut erhaltenen Triumphbögen und zahlreichen weiteren antiken Bauten reiches Anschauungsmaterial. Bis dato ist es jedoch nicht gelungen, einen Zusammenhang durch den Nachweis von Kopien zu belegen.“⁹⁰ Der Bezug auf die Domus Aurea und deren Zusammenhang mit der Verwendung von All’antica-Ornamentik scheint auch durch erhaltene Kopien und den Zeitraum des Baus von Maria dei Miracoli deutlich zu sein.

⁸⁷ Dittmar 1984, S 165

⁸⁸ Ebd., S 168

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Wolters 2000, S 112

5.11 Das Kandelaber-Ornament in S.Maria dei Miracoli

Der mit Kandelabern geschmückte linke Chorpfeiler der Miracoli-Kirche (Abb.15) zeige eindeutig, dass die Grottesken-Elemente zuerst nur als Elemente verwendet wurden. Die Elemente sind hier eingefügt in ein Ornament, dessen Blättergattungen und Blumen den wichtigsten Bereich ausmachen. Es ist noch stark vegetabil. Unten sind zwei zoomorphe Figuren mit Flügeln, Wolfskopf und Löwenpranken, die auf einem Delfin stehen.

In der Szene greift ein Tier, ein neuartiger Drache, der nicht tetramorphisch, sondern zoomorphisch ist, mit seinen Tatzen ein Meerungeheuer an, welches zwar einen Delfinkopf hat, aber den Schwanz einer Schlange. Damit suggeriert der Künstler einem Betrachter, dass es kein Delfin ist, der Sympathie wecken soll, sondern ein böses Schlangen-Ungeheuer.

5.12 Die Karnevaleske

Der Schmuck in den Gebälk-Friesen im Chorraum der Maria dei Miracoli (Abb.45) entsteht durch die Synthese von vegetabilen und grotesken Elementen. Er besteht aus Vasen, nicht -vegetabilen spiralförmigen Linien und vegetabil geschmückten Valuten, welche mit Blumen enden. Die Masken die sich dort befinden, sind genau das Element, das einen Unterschied macht zu der früh entstandenen Ornamentik, wie zum Beispiel in Gebälk-Friesen in S. Giobbe (Abb.46). „In S. Giobbe gewinnt jedes Einzelteil des Frieses bei durchaus strenger formaler Gliederung sein vegetables Leben zurück. Die Nähe zu den pflanzlichen Elementen des Miracoli-Frieses ist offenkundig; bei diesem wird nur das Schema durch nicht-vegetabile Bestandteile belebt.“⁹¹

Tatsächlich sind vegetabile Valuten, die mit Blumen enden, und Akanthus-Stauden einander ähnlich. Statt Masken sind in S. Giobbe Strauß- und Palmen-Frieze zu finden. In diesem Sinne assoziiert sich das Gebälken-Fries im Verständnis des Grotesken von Michael Bachtin, der die Grotesken sublimiert, mit der Kategorie des Karnevalesken. Es hat einen Bezug zum volkstümlich-festlichen Leben im Mittelalter, wo Narren, Zwerge, Riesen, Männer in Frauenkleidung und umgekehrt ihren Platz finden.⁹²

Masken sind das wichtigste Attribut des Karnevals und des antiken Theaters. Es gibt auch hier das Element der Täuschung. Man suggeriert mit anthropomorphem Gesicht der vegetabil gestalteten Maske Gefahr und Angst. (Abb.45). Die Aussage von Dacos findet hier ihre Unterstützung. Diese Masken sehen eher neu und geliehen aus, ohne eine wichtige oder überhaupt eine starke „Message“. Hier kann man auch noch kaum eine Spur von künstlerischer Freiheit finden.

⁹¹ Dittmar 1984, S 171

⁹² Scholl 2004, S 24

5.13 Zoomorphe Gestalten

Auf einem Sockel des rechten Chorpfeilers der Miracoli-Kirche (Abb.47) und auf dem Sockel des linken Chorpfeilers (Abb.48) sind im Rahmen zwei Grottesken-Ornamente dargestellt. Im Fall des linken Chorpfeilers sind zwei Löwen mit pflanzlichen Unterkörpern mit Ausrichtung nach außen und mit den Köpfen nach innen ausgeführt. Der pflanzliche Schwanz endet mit vegetabilen Voluten mit Blumen am Ende. Zwischen den beiden Gestalten befindet sich ein Kandelaber, der oben mit etwas wie einem Akanthuskorb mit Früchten endet. Die Gesamtkomposition wirkt sehr antikisierend, locker und gut strukturiert.

Das zoomorphe Element erinnert sehr an die Zeichnung von Giuliano da Sangallo „Taccuino senese, f 39“ (Abb.44). Dort ist in der Mitte von verschiedenen Elementen ein zoomorpher Drache gezeichnet. Der Kopf des Drachen ist hundartig und nicht tetramorphisch, wie es eher üblich ist. Er hat Ohren oder eher Hörner und die Zunge einer Schlange. (Ein solcher Drachenkopf ist aber auch im Mittelalter, genauer in Frankreich im 14. Jh. oft zu finden.).⁹³

Die vorderen Gliedmaßen sehen aus wie Löwenpfoten. Das Ungeheuer ist geflügelt, was einen Unterschied zum Miracoli-Ungeheuer darstellt. Was aber ähnlich wie bei der Domus Aurea ist und einen Unterschied zur Buchmalerei macht, ist der vegetabil endende hintere Teil. Die hinteren Gliedmaßen fehlen und sind transformiert in Voluten und Akanthusblätter. Das Gesamtbild ist stark bewegt und hat eine einheitliche Bewegung, es ist von einem drängenden unruhigen Schwung erfüllt. Die Bewegungs-Energie verläuft von innen nach außen hin zu Spiralen.

Die Symmetrie des Sockels des der linken Chorpfeilers gilt nicht für den Sockel des rechten Chorpfeilers (Abb.47), wo ein Delfin dargestellt ist. Diese zoomorph-phytomorphe Figur ist am Kopf genau wie ein Delfin ausgearbeitet,

⁹³ Camille 1996

viel genauer als bei der Domus Aurea, wie im Kapitel über die Delfine diskutiert wurde. Sie besitzt aber wenig Symmetrie und deren Ornamente verwenden den ganzen Kompositions-Effekt der Grottesken wie Weiderholung, symmetrische Struktur, Schwung- Verläufe, ausgeglichen vertikal so wie horizontal und der Kandelaber hat eine Mittellinie.

Der Delfin ist allein, ohne andere Kompositions-Elemente gezeigt. Er hat aber eine ausgeglichene vertikale Bewegung nach oben und unten, aber es fehlt die Mitte, die Wiederholung, die Symmetrie (oder wenigstens die symmetrische Bildbelastung). Es ist ein kopiertes Element ohne eine Ikonografie und Struktur, ein gefälliges Element, das aber außer einer dekorativen keine andere Funktionen hat. Es ist auch sehr schwer vorstellbar, dass es eine schöpferische Funktion erfüllen könnte.

6 Resümee

Das sich in der Melker Bibliothek befindende Stundenbuch Codex 1079 ist in Venedig in den 90er Jahren des 15. Jh. entstanden. Das Buch hat 173 Folios. Jede Kapitelanfangsseite hat außer dem Kalender ein Bronze-Kandelaber-Ornament auf einem farbigen Hintergrund. Großteils handelt es sich in dem Buch um eine blaue Hintergrundfarbe, aber es sind auch rote und violette Hintergrundfarben zu finden. Alle anderen Seiten des Codex sind mit einfachem, sehr zeichenhaftem Kandelaber-Ornament dekoriert. Für das bronzene Ornament gibt es einige Vergleichsbeispiele⁹⁴, was im Fall der zeichenhaften Ornamente leider nicht der Fall ist.

Der Buchmaler darstellt in dem Randornament Bronze-Gitter. Es handelt es sich um eine neue Form für Buchmalereischmuck. Dieses Ornament wird in Buchmalerei früher nicht verwendet. Der Buchmaler nimmt ein für Buchmalerei fremdes Element der antik ist und verwendet es, als etwas Besonderes.

Die Initialen der Kapitelanfänge sind außer den beiden letzten rein vegetabilen Initialen, auch auf das Thema abgestimmt. So ist im Marienoffizium die Muttergottes mit dem Kind, in den Bußpsalmen König David und im Totenoffizium ein Totenschädel dargestellt. In den Stundengebeten zum Heiligen Geist ist eine Taube, ein Symbol des Heiligen Geistes dargestellt, in den Stundengebeten zur Verehrung des Kreuzes ein Kreuz.

Die Struktur des Codex 1079 ist ungewöhnlich, da sich der Kalender, mit dem sonst die Stundenbücher immer beginnen, in diesem Fall am Ende des Buches befindet. Ansonsten zeigt die Struktur keine Abweichungen.

⁹⁴ Siehe Katalog der verwendeten Handschriften und Inkunabeln

Auf der vorletzten Seite gibt es ein Stempel-Monogramm von Franz Goldhann. Dieses gibt darüber Auskunft, dass der Codex sich vor Melk in seiner Sammlung befunden hat. Aus den drei Signaturen ist ersichtlich, dass der Codex knapp vor 1889 erworben wurde. Weitere Auskünfte und Quellen über die Provenienz des Codex gibt es nicht.

Das Kandelaber Ornament ist in Verschiedenen Bücher gezeichnet und gedrückt zu finden. In dem Buchdruck handelt es sich um flache zweifarbige Kandelaber Ornament und in gemaltem Ornament werden dreidimensionale Kandelaber mit Schatten dargestellt. Das Kandelaber- Ornament ist aber auch in Bauplastik und Wandmalerei zu finden.

Als erstes Beispiel für die Kandelaber-Ornamentik in Venedig gilt S. Giobbe, wo sich noch rein ornamentale Kandelaber befinden. Als weiteres Beispiel ist S. Michele zu nennen und als letztes und wichtigstes Beispiel S. Maria dei Miracoli. Es gibt eine Entwicklung vom rein vegetabilen Kandelaber-Ornament zu den Grottesken-Elementen. Da alle drei genannten Kirchen vor den 90er Jahren des 15. Jhs. datiert sind, ist nicht auszuschließen, dass sie als eine der Inspirationsquellen dienen konnten. Sicher aber sind sie als einzige Inspirationsquelle auszuschließen, da die Farbgebung bei den Kandelabern in der Buchmalerei und in der Bauplastik ganz unterschiedlich ist.

Was die bronzene Farbgebung der Ornamentkörper selbst und deren Elemente betrifft, scheinen sie den antiken Bronze-Leuchtern sehr ähnlich zu sein, sie sind als Vorbild nicht auszuschließen und gehen Hand in Hand mit den Wandmalereien der Antike, und sie sind sich auch in der Motivik ähnlich. Die Wandmalerei bildet eine Parallele zwischen dem sanften farbigen Hintergrund in der Antike und einem ähnlichen Hintergrund bei den Bordüren der Buchmalerei in der Renaissance.

Die Domus Aurea bildet den wichtigsten Punkt in der Entwicklung der Kandelaber-Ornamentik. Nach der zufälligen Entdeckung in den 80er Jahren wurde sie zu einem wichtigen Ort für Künstler. Sie studierten die Ruine und

machten Zeichnungen von Wandmalereien⁹⁵. Einige dieser Zeichnungen sind im Codex Escorialensis zu finden.

Im Goldenen Haus Neros sind zahlreiche Elemente und Kandelaber zu finden, die den Renaissance-Kandelabern ähnlich sind. Das wichtigste Element bilden die Grottesken. Grottesken sind fantastische Gebilde. Das wichtigste Element der Grottesken und auch des Kandelaber-Ornaments selbst ist die Verschmelzung verschiedener Elemente zu einem Ganzen. So sind Gestalten aus den Grottesken zoomorphisch, tetramorphisch, antropomorphisch usw. Es sind meist ineinander verschmelzende Objekte, wie z.B. ein Löwe mit vegetabiler Körperendung anstelle von Hinterbeinen.

Laut Dacos gibt es mehrere Rezeptionsphasen der Grottesken. Zuerst wurden sie nur kopiert, ohne dass die Buchmaler ihre eigene Fantasie einbrachten, um freie Räume zu gestalten. Erst in der zweiten Rezeptionsphase sind sie bewusst verwendet und weiterentwickelt worden.⁹⁶ Für mich ist das Beispiel des Totenoffiziums im Codex 1079 ein Fall von bewusster Verwendung von Grottesken und Kandelaber Ornament.

⁹⁵ Scholl 2004

⁹⁶ Dacos 1969, S 52

7 Katalog

Melker Stundenbuch, CMe 1079

Stiftsbibliothek Melk, Seit 1889

Venedig, 90er Jahre des 15.Jhs, 173 Folios, Größe 106 x 160mm, barocker Ledereinband; Auf der vorletzten Seite Stempel-Monogramm FG, Franz Goldhann.

Lit.: Glaßner 2010, Tietze 1909

Beauftragung, РГБ. Ф. 183, N 456

Russische Staatsbibliothek in Moskau

Beauftragung für Domenico Kontareno (1451–1533) vom Dogen Agostino Barbarigo (1419–1501). Die Beauftragung ist mit 3. August 1492 datiert.

Es hat 16 Folios, davon sind vier leer. Die Größe ist 252 x 173 mm.

Lit.: Mokrecova 2010

Antoni Grifo, Rime Cod. Marc. It. Z.64

Venedig, 90er Jahre des 15.Jhs,

Lit.: Marcon 1994

Lucianus Opera, Ink. 4q27

Nationalbibliothek Wien,

Venedig, um 1494, 112 Seiten, Einband: Wien um 1800, Rubinrot, Maroquineinband mit Handvergoldung; Am Anfang von Folio 110v befindet sich ein Ansuchen von Benedetto Bordone um ein Privileg für die Ausgabe des Lucian.

Lit.: J.J.G. Alexander 1995, Armstrong 1996, Hermann 1931

Herodotus, Historiae, Inc. Ven. 498

8.März 1494, gedruckt in Venedig

Lit.: Marcon 1994

Lucianus, De veris narationibus, Inc. Ven 764

25 August 1494, gedruckt in Venedig

Lit.: Marcon 1994

Eusebius Hieronymus, Commentaria in Biblia. Bd.2

1497, gedruckt in Venedig

Lit. : Scholl 2007, S 690

8 Literaturverzeichnis

Alexander 1977

Alexander, Jonathan J. G., Buchmalerei der italienischen Renaissance im 15. Jahrhundert, München, 1977

Alexander 1995

Alexander, Jonathan J. G., The painted page: Italian Renaissance book illumination 1450 – 1550, München, 1995

Armstrong 2003

Armstrong, Lilian, Studies of Renaissance miniaturists in Venice, London, 2003

Armstrong 1996

Armstrong, Lilian, Benedetto Bordon, "Miniator", and Cartography in Early Sixteenth – Century Venice, Imago Mundi, Vol. 48, 1996, [http:// www. Jstor.org/stable/1151262](http://www.jstor.org/stable/1151262), 13.04.2011, 09:27, S 65-92

Baer 1993

Baer, Claudia, Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, 1993

Ball 2003

Ball, Larry F., The Domus Aurea and the Roman architectural, 2003

Bauer –Eberhardt

Bauer-Eberhardt, Ulrike, Ein unbekanntes Antiphonar mit Miniaturen von Benedetto Bordon als Neuerwerbung der Bayerischen Staatsbibliothek in Codices Manuscripti,

Bauer–Eberhardt 1984

Bauer-Eberhardt, Ulrike, Die italienischen miniaturen des 13.-16. Jahrhunderts, München 1984, S 26-28

Becker 2001

Becker, Udo, Lexikon der Symbole, Köln, 2001

Camille 1996

Camille, Michael, Master of death : the lifeless art of Pierre Remiet, illuminator New Haven, 1996

Canova 1969

Canova, Mariani Giordana, La miniatura veneta del rinascimento, Venezia, 1969, S 122-130

Dacos 1969

Dacos, Nicole, La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la renaissance, London, 1969

Davies/Hemsoll 1983

Davies, Paul, Hemsoll, David, Renaissance Balusters and the Antique, Architectural history, Vol. 26,1983, S 1-23, 117-122

Dittmar 1984

Dittmar, Peter, Die dekorative Skulptur der venezianischen Frührenaissance, in Zeitschrift für Kunstgeschichte, München, 1984

Egger 1906

Egger, Hermann, [Hrsg.]: Codex Escorialensis : ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios / unter Mitwirkung von Christian Hülsen, Wien, 1906

Gerard Achten 1980

Gerard, Achten, Das christliche Gebet im Mittelalter, in: Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck, hg. von Gerard Achten, Wiesbaden : Reichert , 1980

Giorgi 2004

Giorgi, Rosa, Engel, Dämonen und phantastische Wesen, Bd.6, Berlin, 2004

Glaßner 2010

Glaßner, Christine, Datenbank "Inventar Hss. Melk", Cod.1079, 18.03.2010

Goldschmidt 1966

Goldschmidt, Ernst P., The printed book of the Renaissance, three lectures on type, illustration, ornament, 2. Aufl, Amsterdam, 1966

Gombrich 1982

Gombrich, Ernst H., Ornament und Kunst, Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart, 1982

Harthan 1977

Harthan, John, Stundenbücher und ihre Eigentümer. Die kostbar illustrierten Gebet- und Andachtsbücher von Königen und Fürsten des späten Mittelalters, vorgestellt in 34 der berühmtesten Exemplare und gewürdigt in ihrer künstlerischen und religiösen Bedeutung.Freiburg, 1977

Hermann 1931

Hermann, Julius H., Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. 2. Oberitalien: Venetien, (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII/6), Leipzig 1931.

Herold 1976

Herold, Karl, Diss. Der Kandelaber in der pompejanischen Wandmalerei, Wien, 1976

Jakobi-Mirwald 1997

Jakobi-Mirwald, Christine, Buchmalerei : ihre Terminologie in der Kunstgeschichte, Neuaufl.,Berlin, 1997

Kommerell, 2008

Kommerell, Victor, *Metamorphosed Margins, The Case for a Visual Rhetoric of the Renaissance Grottesche under the Influence of Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim, Zürich, New York, 2008

Kruft 1972

Kruft, Hanno-Walter, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* by NicoleDacos, in *The Burlington Magazine*, Vol. 114, No. 827, 1972), pp. 100-102, <http://www.jstor.org/stable/876883>, 14/06/2012, 19:56

La Regina 2005

La Regina, Adriano, *Guida archeologica di Roma, Foro romano, Palatino, Campidoglio e Musei capitolini, Fori imperiali, Colosseo, Domus aurea*, Milano, 2005

Lein 2006

Lein, Edgar, *Seemanns Lexikon der Ornamente, Herkunft, Entwicklung, Bedeutung*, 2. Aufl., Leipzig, 2006

Lord 2009

Lord, Carla, Victor Kommerell. *Metamorphosed Margins: The Case for a Visual Rhetoric of the Renaissance Grottesche under the Influence of Ovid's Metamorphoses*, *Renaissance Quarterly*, Vol 62, No.2 2009, S 523-525, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/599896>, 14.06.2012, 18:06

Marcon 1994

Marcon, Susy, *Una Aldina Miniata*, in Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano (1494-1515), Venezia, 1994

Meurer 1909

Meurer, Moritz, *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze :mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen / von M. Meurer . - Dresden : Kühnemann , 1909*

Meyer 1944

Meyer, Peter, *Das Ornament in der Kunstgeschichte*, Zürich, 1944

Mokrecova 2010

Мокрецова, И.П., Щеголева Л.И., *Каталог средневековых западноевропейских иллюстрированных рукописных книг в собраниях Москвы*, Москва, 2010

Pappalardo 2009

Pappalardo, Umberto, *The splendor of Roman wall painting, Photographs by Luciano Romano*, Los Angeles, 2009

Salis 1947

Salis, Arnold von, Antike und Renaissance : über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst, Erlenbach-Zürich, 1947

Schier 1928

Schier, Wilhelm, Das Benediktinerstift Melk a. d. Donau, Wien, 1928

Scholl 2004

Scholl, Dorothea, Von den „Grottesken“ zum Grotesken, Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004

Schutz 1971

Schutz, Jürgen, Renaissance Quarterly, Vol. 24, No.4., 1971, S 541-543, <http://www.jstor.org/stable/2859388>, 14.06.2012, 07:55

Soldern 1896

Soldern, Zdenko Ritter Schubert von, Das Stilisieren der Natur-Formen, Leipzig, 1896

Steblin 1998

Steblin, Rita, Die Unsinnsgesellschaft, Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis, Wien, 1998

Stützer 1971

Stützer, Herbert Alexander, Das alte Rom, Stuttgart, 1971

Tietze 1909, S 338

Tietze, Hans, Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk, Wien, 1909

Trilling 2001

Trilling, James, The language of ornament, London, 2001

Racinet 2006

Racinet, Auguste, The world of Ornament = Die Welt der Ornamente, Köln, 2006

Unterkircher 1985,

Unterkircher, Franz, 1904-1989: Das Stundenbuch des Mittelalters / Franz Unterkircher . - 1. Aufl. . - Graz : Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. , 1985 . - 220 S. . - 3-201-01287-4

Wolters 2000

Wolters, Wolfgang, Architektur und Ornament, venezianischer Bauschmuck der Renaissance, München, 2000

9 Abbildungsverzeichnis

- Abb.1** Cod. Melk. 1079, Einband, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.2** Cod. Melk. 1079, f1r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.3** Cod. Melk. 1079, f59r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.4** Cod. Melk. 1079, f69r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.5** Cod. Melk. 1079, f78r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.6** Cod. Melk. 1079, f114r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.7** Cod. Melk. 1079, f118r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.8** Cod. Melk. 1079, f121r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.9** Cod. Melk. 1079, f144r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.10** Cod. Melk. 1079, f164r, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.11** Cod. Melk. 1079, f172v Monogramm „FG“, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.12** Ink. Ven. 498 S 8r, Marcon 1994, S 118
- Abb.13** Lucianus Opera Ink.4g27 f2r, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Pächt-Archiv
- Abb.14** De veris narrtionibus Lucianus, Ink. Ven. 764.2r, Marcon 1994, S 119
- Abb.15** S.Maria dei Miracoli, Detail des linken Chorpfeilers, Dittmar 1984, S 166
- Abb.16** Antonio Grifo, Rime, Cod. Marc. It.Z. 64, Marcon 1994, S 115
- Abb.17** Wiener Inkunabel Lucianus Opera Ink.4g27 f1v, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Pächt-Archiv
- Abb.18** Cod. Melk. 1079, f10v, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.19** Cod. Melk. 1079, f20v, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.20** Cod. Melk. 1079, f23v, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.21** Cod. Melk. 1079, f1v, Bibliothek Stift Melk, Pächt-Archiv
- Abb.22** Eusebius Hieronymus, Commentaria in Biblia, Gb 297. 2 Ink., 1 Seite, UB Tübingen, Scholl 2004, S 630
- Abb. 23** РГБ. Ф. 183, N 456, Einband. Russische Staatsbibliothek in Moskau, Мокрецова 2010, Kat. 51
- Abb. 24** РГБ. Ф. 183, N 456, f1r. Russische Staatsbibliothek in Moskau, Мокрецова 2010, Kat. 51
- Abb. 25** S. Giobbe linker Chorpfeiler, Dittmar 1984, S 159

Abb. 26 S. Michele in Isola auf dem rechten Pilaster des Hauptportal, Dittmar 1984, S 162

Abb. 27 S. Giobbe rechter Pilaster des Chorraums, Dittmar 1984. S 159

Abb. 28 O. Schakin, Schema das Kandelaber-Ornament

Abb. 29 Vergleich, Abb.3,8,16,13

Abb. 30 Vergleich, Abb. 3,13

Abb. 31 Vergleich, Abb. 2,24

Abb. 32 Candelabrum, Vatican Museum, Davies/Hemsoll 1983, S 117

Abb. 33 Candelabrum, Vatican Museum, Davies/Hemsoll 1983, S 117

Abb. 34 Kandelabern aus den Vatikanischen Museen, Meurer 1909, S 577

Abb. 35 SS. Neveo ed Achilleo, Davies/Hemsoll 1983, S 117

Abb. 36 Naturformen, Meurer 1909, S 576

Abb. 37 Fuß eines Bronzestandleuchters aus Pompei im Museum zu Neapel, Meurer 1909, S 580

Abb. 38 Pompei, Mysterien-Saal, Mysterien-Villa, Hill Duncan, Das antike Rom, Von der Republik zum Kaiserreich, Köln, ISBN 978-1-4075-0550-3, S152

Abb. 39 Hausinnenraums, Pompei, Hill Duncan, Das antike Rom, Von der Republik zum Kaiserreich, Köln, ISBN 978-1-4075-0550-3, S27

Abb. 40 Domus Aurea Korridor Nr. 50 „delle aquile“, La Regina 2005, S 213

Abb. 41 Domus Aurea Korridor Nr. 50 „delle aquile“, Illustration, Pappalardo 2009, S 165

Abb. 42 Codex Escunalensis f32, Domus Aurea, Dacos 1969, Plate IV

Abb. 43 Domus Aurea Saal 85, Dacos 1969, Plate VI

Abb. 44 Domus Aurea, Zeichnung von Giuliano da Sangallo „Taccuino senese, fol 39“, Dacos 1969, Plate XV

Abb. 45 Maria dei Miracoli Gebälk-Friesen im Chorraum, Dittmar 1984, S 171

Abb. 46 S. Giobbe Gebälk-Friesen, Dittmar 1984, S 170

Abb. 47 Maria dei Miracoli Sockel des rechten Chorpfeilers, Dittmar 1984, S 166

Abb. 48 Maria dei Miracoli Sockel des linken Chorpfeilers, Dittmar 1984, S167

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

10 Abbildungen

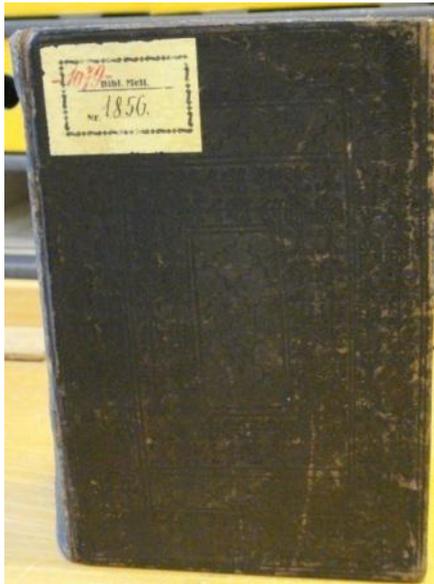


Abb.1 Cod. Melk. 1079, Einband, Bibliothek Stift Melk



Abb.2 Cod. Melk. 1079, f1r, Bibliothek Stift Melk

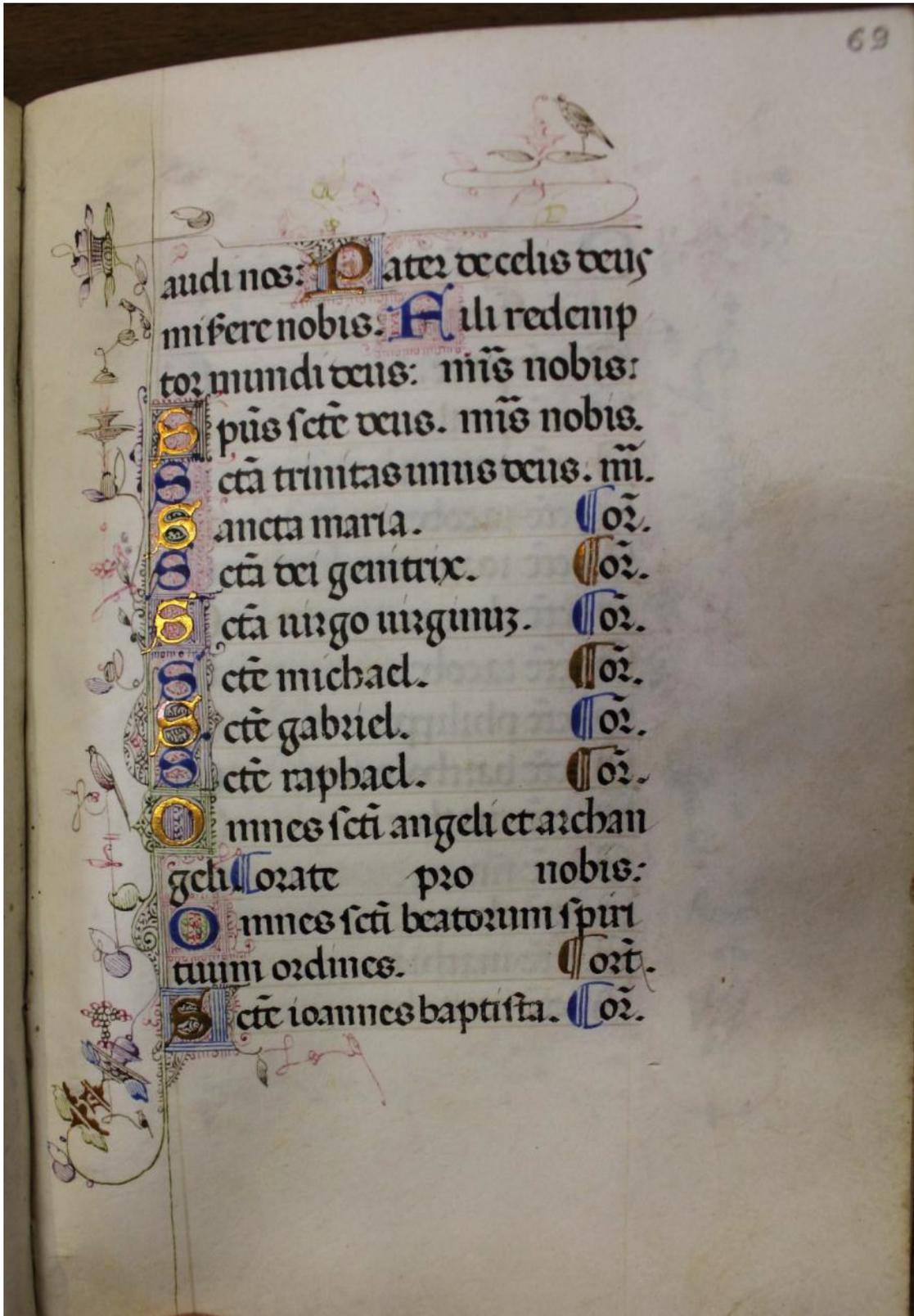
Incipiunt septem: psalmi
penitentiales: anti. Ne re
miseris. **P**salmus David:



Omnine in
furore tuo
arguas me:
neq; in ira
tua corripas
me: **a**dise

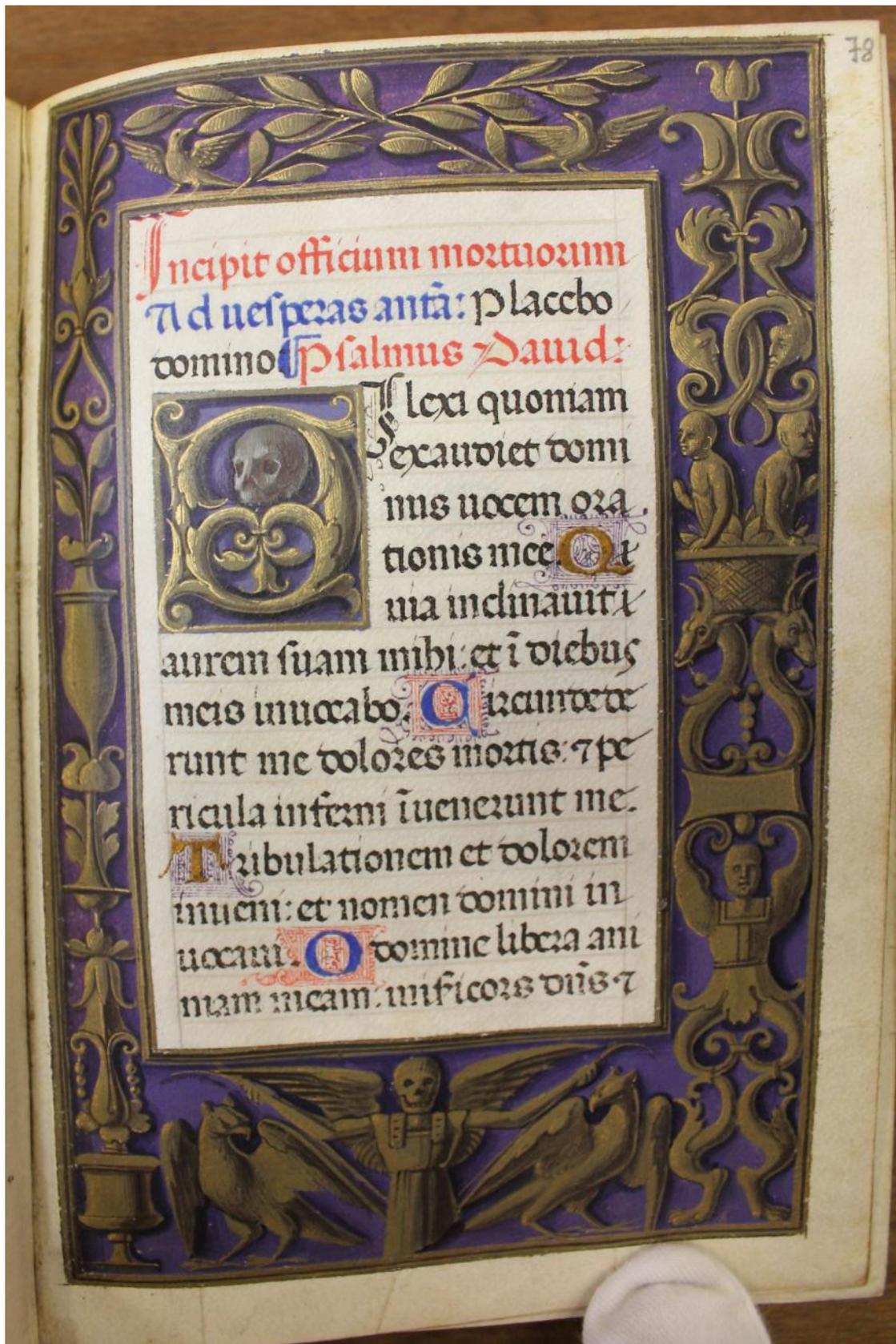
rere mei domine quoniam in
firmus sum sana me domine:
quoniam turbata sunt ossa o
mea. **E**t anima mea turbata
est ualde: sed tu domine usq;
quo. **C**onuertere dñe ⁊ cape
animam meā: saluum me fac.

Abb.3 Cod. Melk. 1079, f59r, Bibliothek Stift Melk



audi nos: **P**ater de celis deus
 misere nobis. **F**ili redemp
 tor mundi deus: mis nobis:
Opus sc̄e deus. mis nobis.
 ct̄a trinitas unus deus. m̄.
 ancta maria. **Co.**
 ct̄a dei genitrix. **Co.**
 ct̄a uirgo uirginuz. **Co.**
 ct̄e michael. **Co.**
 ct̄e gabriel. **Co.**
 ct̄e raphael. **Co.**
Omnes sc̄i angeli et archan
 geli **Co**rate pro nobis:
Omnes sc̄i beatorum sp̄ri
 tuum ordines. **Co.**
Sct̄e ioannes baptista. **Co.**

Abb.4 Cod. Melk. 1079, f69r, Bibliothek Stift Melk

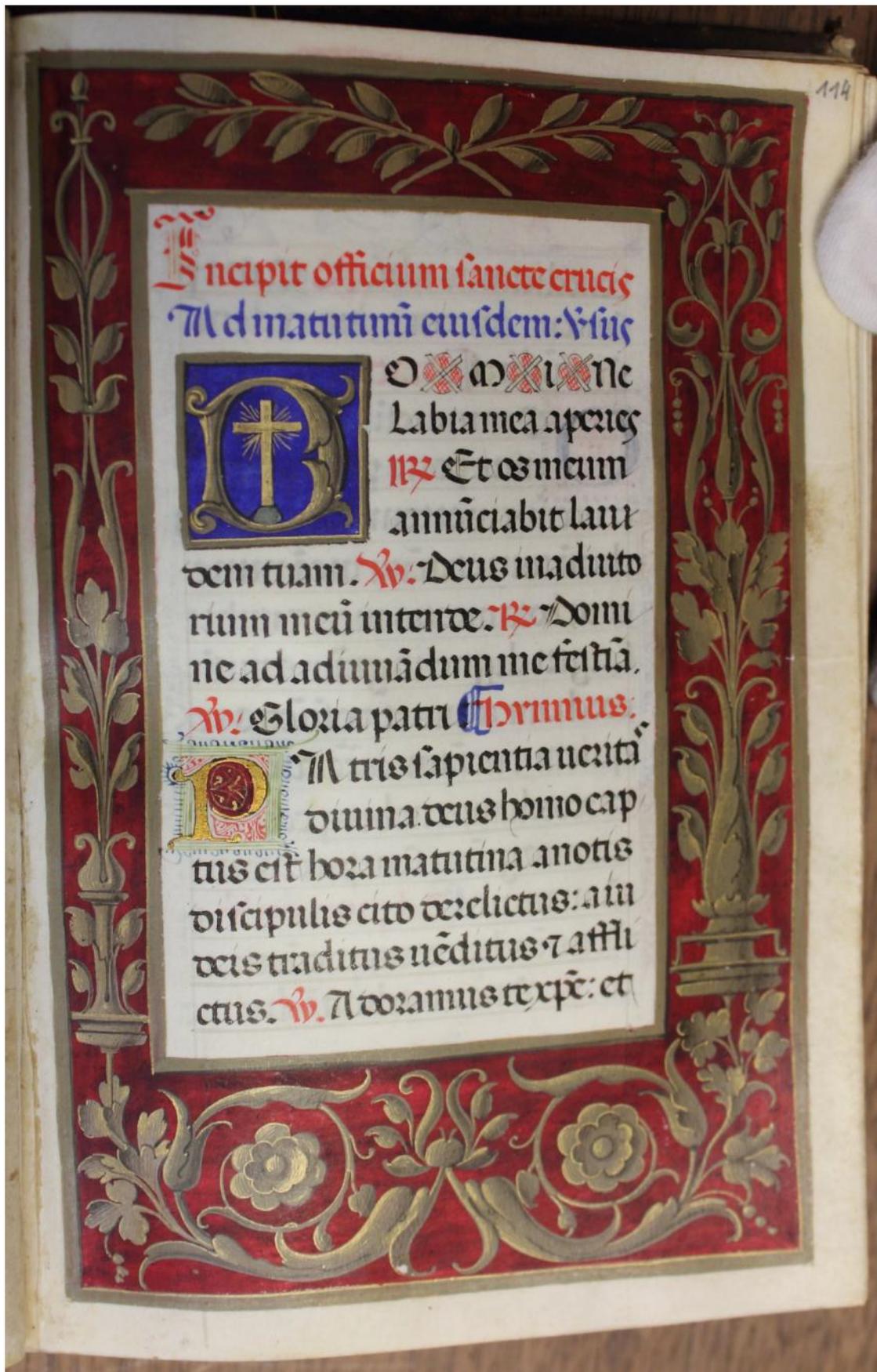


78
Incipit officium mortuorum

Ad uesperas anta: Placebo
domino **P**salmus **D**avid:

Dilexi quoniam
exaudiet domi
nus uocem ora
tionis mee. **Q**uia
inclinauit
aurem suam mihi: et i diebus
meis inuocabo. **C**ircumdete
runt me dolores mortis: et pe
ricula inferni iuenerunt me.
Tribulationem et dolorem
inueni: et nomen domini in
uocaui. **D**omine libera ani
mam meam: misericors dñs et

Abb.5 Cod. Melk. 1079, f78r, Bibliothek Stift Melk



Incipit officium sancte crucis

Ad matutini eiusdem: **V**isus



Domine
Labia mea aperies

R Et os meum
annunciabit lau-

dem tuam. **V**: Deus in adiuto-

rium meum intende. **R**: Domi-
ne ad adiuvandum me festina.

V: Gloria patri **Thymus**:

Divina sapientia uerita-
diuina. deus homo cap-

tus est hora matutina a notis
discipulis cito derelictus: a iu-

deis traditus ueditus et affli-
ctus. **V**: Adoramus te xpc: et

Abb.6 Cod. Melk. 1079, f114r, Bibliothek Stift Melk



Abb.7 Cod. Melk. 1079, f118r, Bibliothek Stift Melk



Incipit officium sanctissime pas-
 sionis domini nostri iesu christi Ad
 matutinum et primo dicitur. et
 Pater noster. Et Credo in teum.
Domine ne
 labia mea
 aperies. Et
 os meum annu-
 ciabit laudem tu-
 am. Deus in adiutorium me-
 um intende. Domine ad adiuva-
 tum me festina. Gloria patri-
 et filio et spiritui sancto. Sicut
 erat in principio nunc et semper
 et in secula seculorum amen. **Inuita-
 torius:** Christum captum et in

Abb.8 Cod. Melk. 1079, f121r, Bibliothek Stift Melk



Abb.9 Cod. Melk. 1079, f144r, Bibliothek Stift Melk

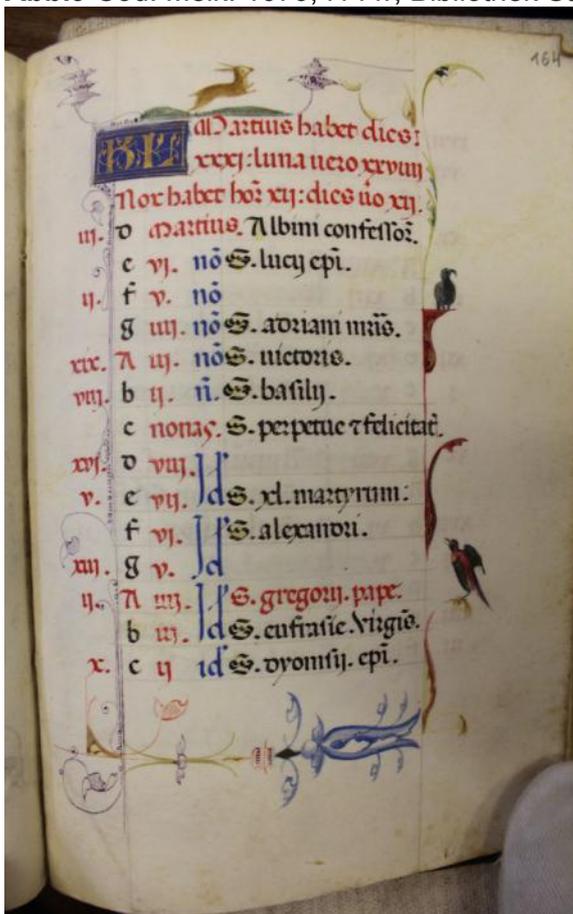


Abb.10 Cod. Melk. 1079, f164r, Bibliothek Stift Melk



Abb.11 Cod. Melk. 1079, f172v Monogramm „FG“, Bibliothek Stift Melk



Abb.12 Ink. Ven. 498 S 8r, Marcon 1994, S 118



Abb.13 Lucianus Opera Ink.4g27 f2r, Österreichische Nationalbibliothek Wien

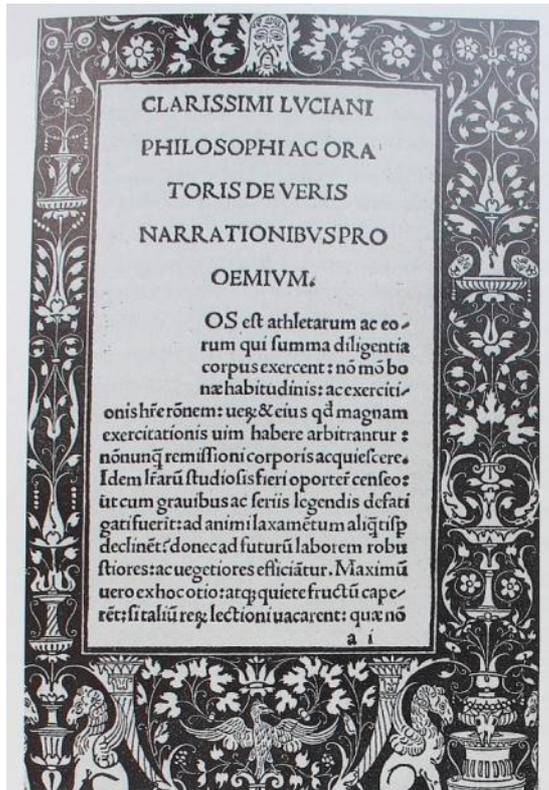


Abb.14 De veris narrtionibus Lucianus, Ink. Ven. 764.2r, Marcon 1994, S 119



Abb.15 S.Maria dei Miracoli, Detail des linken Chorpfeilers, Dittmar 1984, S166



Abb.16 Antonio Grifo, Rime, Cod. Marc. It.Z. 64, Marcon 1994, S 115



Abb.17 Wiener Inkunabel Lucianus Opera Ink.4g27 f1v, Österreichische Nationalbibliothek Wien



Abb.18 Cod. Melk. 1079, f10v, Bibliothek Stift Melk



Abb.19 Cod. Melk. 1079, f20v, Bibliothek Stift Melk



Abb.20 Cod. Melk. 1079, f23v, Bibliothek Stift Melk

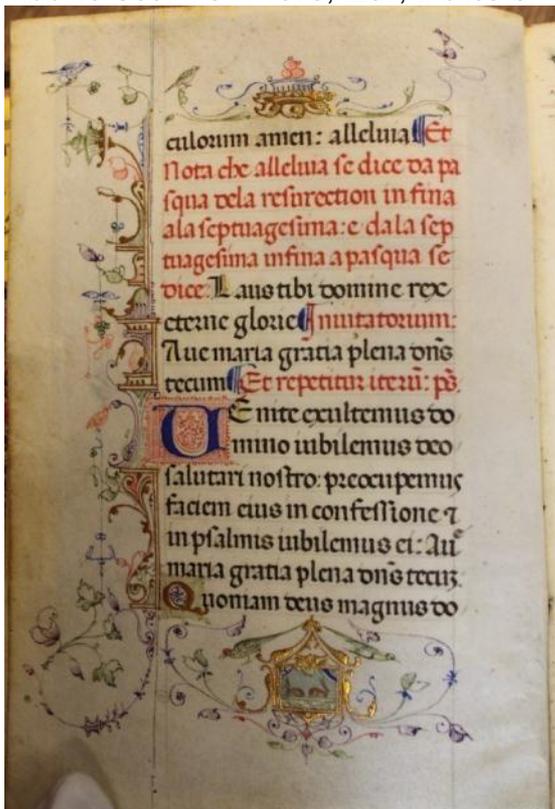


Abb.21 Cod. Melk. 1079, f1v, Bibliothek Stift Melk



Abb.22 Eusebius Hieronymus, Commentaria in Biblia, Gb 297. 2 Ink., 1 Seite, UB Tübingen, Scholl 2004, S 630



Abb. 23 РГБ. Ф. 183, N 456, Einband. Russische Staatsbibliothek in Moskau, Мокрецова 2010, Кат. 51



Abb. 24 РГБ. Ф. 183, N 456, f1r. Russische Staatsbibliothek in Moskau, Мокрецова 2010, Кат. 51



Abb. 25 S. Giobbe linker Chorpfeiler, Dittmar 1984, S 159



Abb. 26 S. Michele in Isola auf dem rechten Pilaster des Hauptportal, Dittmar 1984, S 162



Abb. 27 S. Giobbe rechter Pilaster des Chorraums, Dittmar 1984. S 159



Abb. 28 O. Schakin, das Kandelaber-Ornament Schema



Cod. Melk 1079 F 59r Detail



Cod. Melk 1079 F 121r Detail

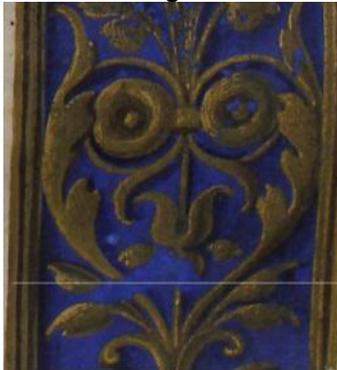


Cod. Marc. It. Z. 64



Ink. 4 G 27

Abb. 29 Vergleich, Abb. 3, 8, 16, 13



Cod. Melk. 1079 F 59r



Ink. 4 G 27

Abb. 30 Vergleich, Abb. 3, 13



Cod. Melk 1079 F.1r



Moskau F183 No 456 f1r

Abb. 31 Vergleich, Abb. 2, 24

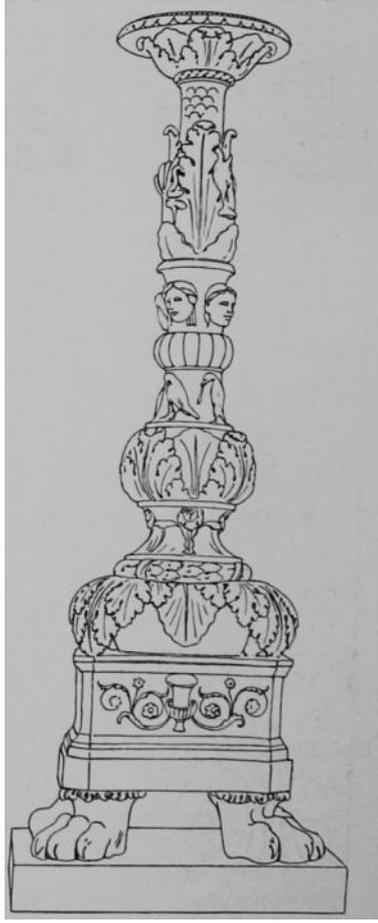


Abb. 32 Candelabrum, Vatican Museum, Davies/Hemsoll 1983, S 117 (links)
Abb. 33 Candelabrum, Vatican Museum, Davies/Hemsoll 1983, S 117 (mitte)
Abb. 34 Kandelaber, Vatikan Museum, Meurer 1909, S 577 (rechts)



Abb. 35 SS. Neveo ed Achilleo, Davies/Hemsoll 1983, S 117



Abb. 36 Naturformen, Meurer 1909, S 576

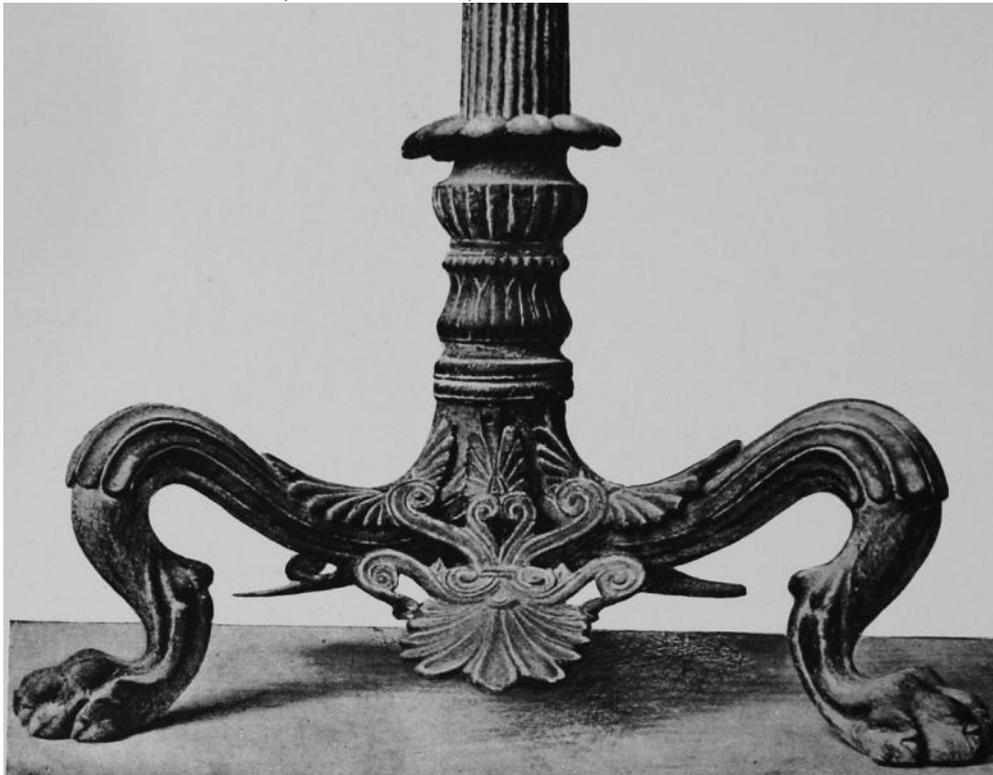


Abb. 37 Fuß eines Bronzestandleuchters aus Pompei im Museum zu Neapel, Meurer 1909, S 580



Abb. 38 Pompei, Mysterien-Saal, Mysterien-Villa, Hill Duncan, Das antike Rom, Von der Republik zum Kaiserreich, Köln, ISBN 978-1-4075-0550-3, S152



Abb. 39 Hausinnenraums, Pompei, Hill Duncan, Das antike Rom, Von der Republik zum Kaiserreich, Köln, ISBN 978-1-4075-0550-3, S27

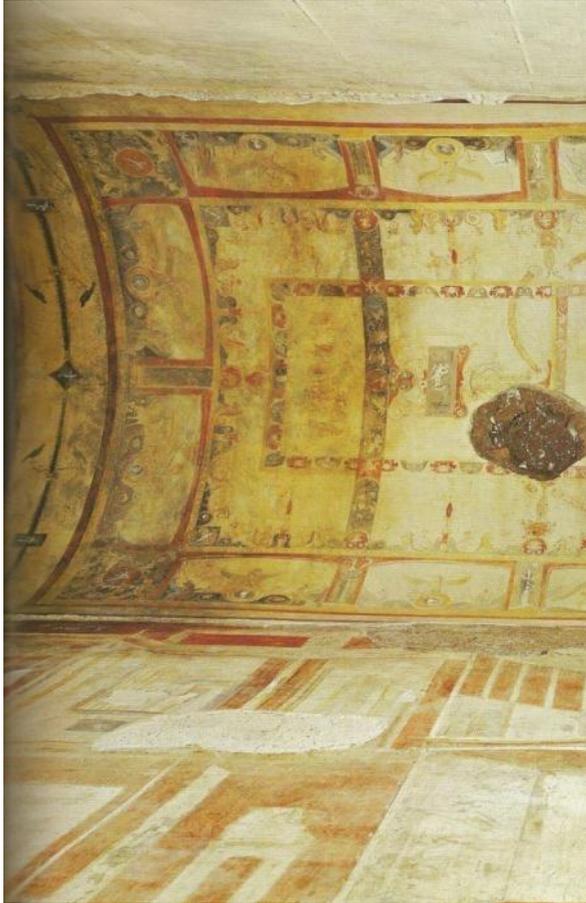


Abb. 40 Domus Aurea Korridor Nr. 50 „delle aquile“, La Regina 2005, S 213



Abb. 41 Domus Aurea Korridor Nr. 50 „delle aquile“, Illustration, Pappalardo 2009, S 165

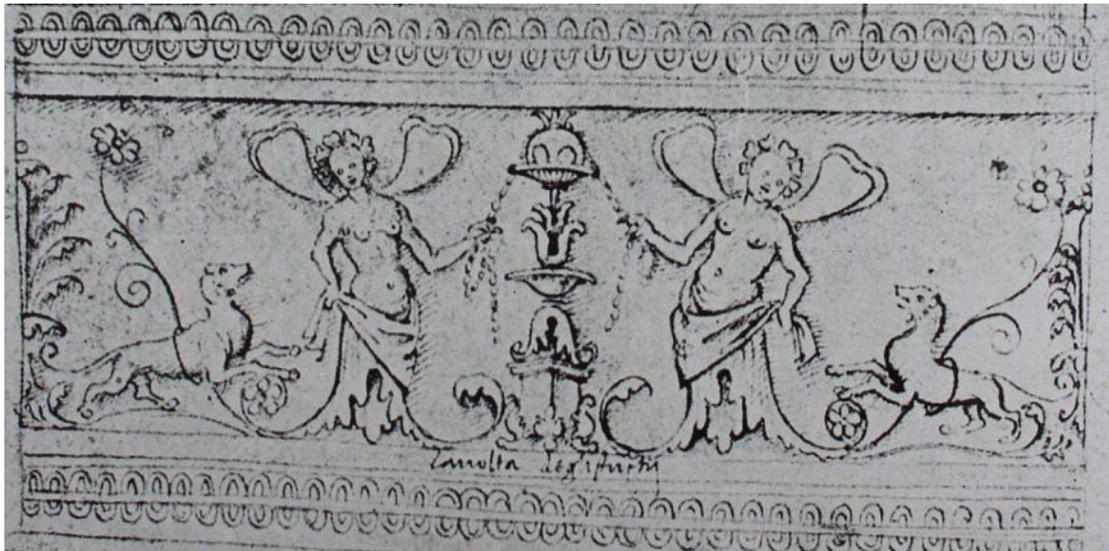


Abb. 42 Codex Escunalensis f32, Domus Aurea, Dacos 1969, Plate IV

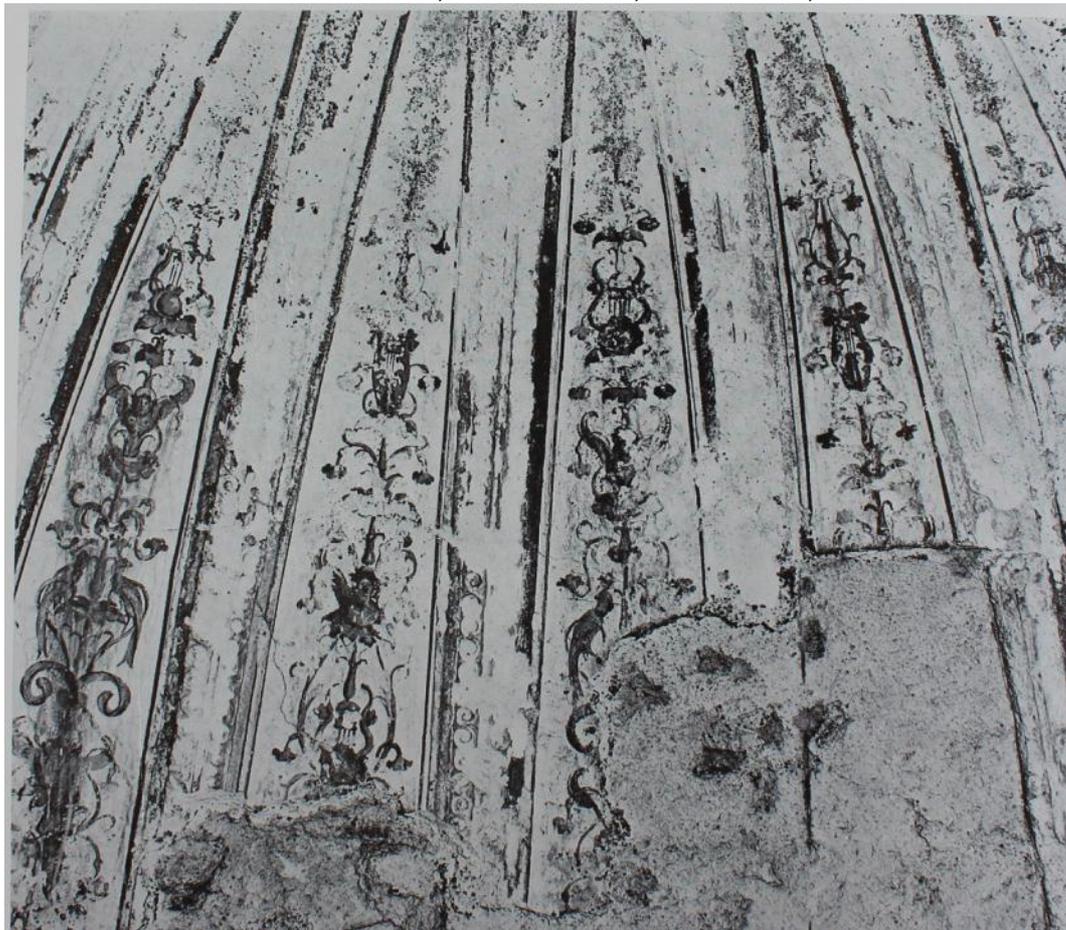


Abb. 43 Domus Aurea Saal 85, Dacos 1969, Plate VI

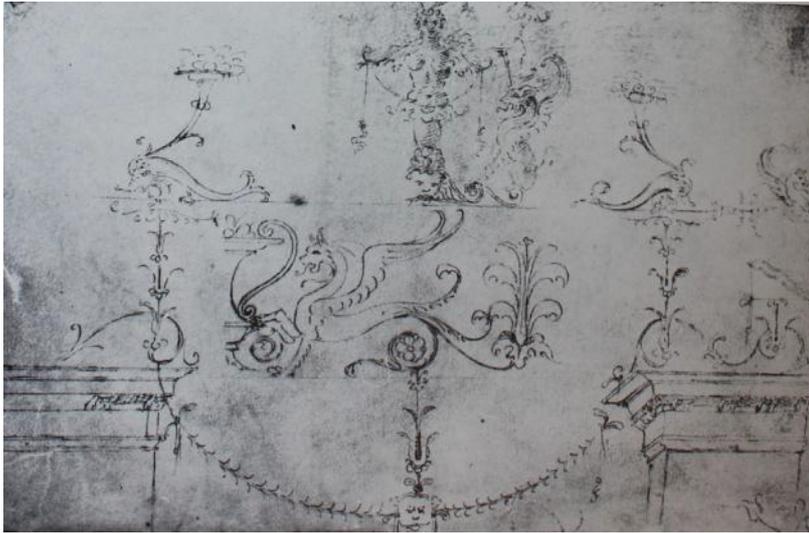


Abb. 44 Domus Aurea, Zeichnung von Giuliano da Sangallo „Taccuino senese, fol 39“, Dacos 1969, Plate XV



Abb. 45 Maria dei Miracoli Gebäk-Friesen im Chorraum, Dittmar 1984, S 171

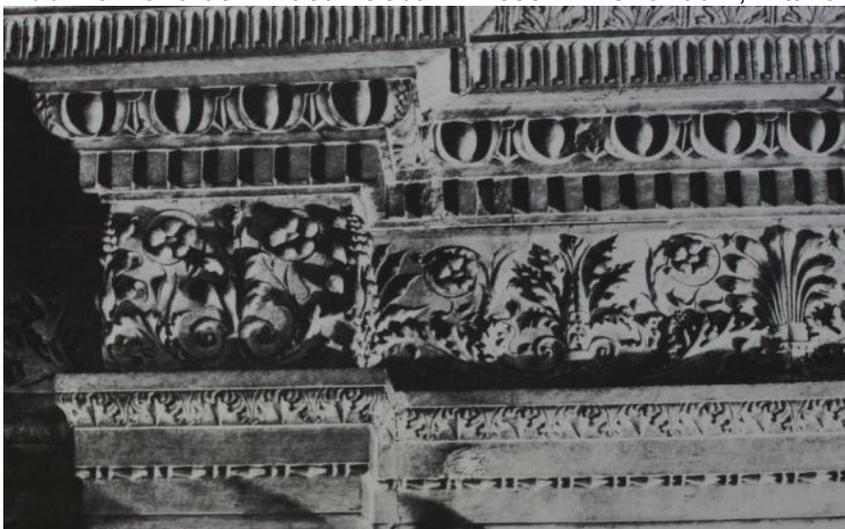


Abb. 46 S. Giobbe Gebäk-Friesen, Dittmar 1984, S 170



Abb. 47 Maria dei Miracoli Sockel des rechten Chorpfeilers, Dittmar 1984, S 166



Abb. 48 Maria dei Miracoli Sockel des linken Chorpfeilers, Dittmar 1984, S167

Abstract

Diese Arbeit widmet sich einem Codex 1079 aus der Melker Stiftsbibliothek und der Kandelaber-Ornamentik in Venedig. Es wurde in der Arbeit festgestellt, dass dieses Stundenbuch in den 90er Jahren des 15. Jhs. in Venedig entstanden ist. Vor der Stiftsbibliothek wurde das Buch in der Sammlung von Franz Goldhann aufbewahrt. Die Dekoration des Buches besteht aus Kandelaber-Ornamentik, die als Bronze-Kandelaber aussieht. Die gleiche Kandelaber-Ornamentik wie im Codex ist auch in anderen Kunstgattungen wie in Inkunabeln und in der Architektur zu finden.

In der venezianischen Buchkultur ist das Kandelaber-Ornament in Buchmalerei sowie Buchdruck gleichzeitig präsent. Das gedruckte Ornament in den Inkunabeln ist flach und zweifarbig, sonst die Elemente und Strukturen gemalten sehr ähnlich sind. Das gemalte Ornament ist dagegen sehr plastisch und monumental. Die gemalten Elemente scheinen aus Bronze gegossen zu sein. Das Kandelaber-Ornament ist vorher für Buchmalerei ein fremdes Element. Der Buchmaler hat ein antikes Element aus anderen Medien adoptiert.

Als Erstes Beispiel für das Kandelaber-Ornament in Bauplastik ist S. Giobbe zu nennen, hier gibt es noch ein rein vegetables Ornament. Dann folgen S. Michele und S. Maria dei Miracoli in der Entwicklung.

Antike Vorbilder für diese Kandelaber-Ornamentik bilden die Domus Aurea, Bronze-Leuchter und andere Wandmalereien. Es besteht eine Analogie zwischen der Farbgebung der Kandelaber-Ornamentik in der Buchmalerei, sie hat eine bronzene Farbe, und den Bronze-Leuchtern der Antike. Sie haben aber auch ähnliche Ornaments-Bestandteile. Die Farbgebung des Hintergrunds ist der Farbgebung der antiken Wandmalerei ähnlich, sie haben ähnlich sanfte blaue, rote, violette und andere Farben.

Lebenslauf

Name: Schakin Olga Jevgenjevna

Geboren 23. April 1987, Brovary Ukraine

2002-2007	Bundeshandels Akademie Retz
seit 2008	Universität Wien, Kunstgeschichte
seit 2010	Universität Wien, Musikwissenschaft
01.07.2011-30.09.2011	Filmkurse, STUDIO s.r.o., Praha
12.01.2012	Fotokurse, Megapixel s.r.o., Praha

Praktikum

01.11.2009-31.01.2010	Praktikum im Rahmen des Projektes zur Katalogisierung der Illuminierten Handschriften in der Universitätsbibliothek Graz. Leiterin des Projektes Dr. Christine Beier
-----------------------	--