

Anja Grebe (Würzburg)

## Heilige Schweinereien?

Obszöne Darstellungen in den Rändern spätmittelalterlicher Gebetbücher

Um 1200 verfasste ein anonymer englischer Autor den sogenannten „Pictor in Carmine“, eine Anleitung zum Malen typologischer Bildprogramme.<sup>1</sup> In der Einleitung rechtfertigte er seine Schrift als Maßnahme gegen die zunehmende Tendenz, Kirchen nicht mehr mit religiösen Bildzyklen, sondern weltlichen Darstellungen zu schmücken. Statt den Betrachter zu belehren und zu frommen Gedanken anzuregen, würden die Bilder ihn davon ablenken und seine Sinne verführen:

„Mit großer Bestürzung sehe ich die kindischen Darstellungen und missgestalteten Monster, die statt schönen Ornamenten die Gotteshäuser zieren, und wünschte, dass es möglich wäre, die Augen und Gedanken der Gläubigen in einer angemesseneren und nützlicheren Weise zu beschäftigen als mit diesen Bildern. Denn da die Augen unserer Zeitgenossen sich gerne von einem Vergnügen einfangen lassen, das nicht nur nichtig, sondern sogar profan ist, und ich glaube, dass es schwierig werden wird, alle diese bedeutungsleeren Bilder aus den Kirchen zu entfernen, besonders den öffentlichen Kathedralen und Pfarrkirchen, sollten dort zumindest Gemälde angebracht werden, welche den Unwissenden die göttliche Botschaft nahebringen – denn Bilder sind die Bücher der Laien – und bei den Gebildeten die Liebe zur Heiligen Schrift verstärken.“<sup>2</sup>

- 
- 1 Karl-August WIRTH (Hg.): *Pictor in Carmine*. Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200. Nach MS 300 des Corpus Christi College in Cambridge. Berlin 2006. Montague Rhodes JAMES: *Pictor in Carmine*. In: *Archaeologia* 94 (1951), S. 141-166. Zur möglichen zisterziensischen Herkunft des Autors vgl. Ernst BADSTÜBNER: *Typologische Bildkunst im Münster zu Doberan*. In: Dirk SCHUMANN (Hg.): *Sachkultur und religiöse Praxis (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser, Bd. 8)*. Berlin 2007, S. 151-176.
  - 2 WIRTH 2006, S. 109: „Dolens in sanctuario Dei fieri pictuarum ineptias et deformia quedam portenta magis quam ornamenta, optabam si fieri posset mentes oculosque fidelium honestius et utilius occupare. Cum enim nostri temporis oculi non solum vana sed etiam profana sepius voluptate capiantur, nec facile putaverim inanes ecclesie picturas hoc tempore posse penitus abrogari, presertim in cathedralibus et baptismalibus ecclesiis, ubi publice fiunt stationes, excusabilem arbitror indulgentiam, si vel eiusmodi picturis delectentur, que tanquam libri laicorum simplicibus divina

Der Verfasser des „Pictor in Carmine“ übertrug damit die Kritik, die Bernhard von Clairvaux 1125 in seiner „Apologia ad Guillelmum abbatem“ an den „lächerlichen Monstruositäten“ in den skulptierten Kapitellen von Kreuzgängen geübt hatte,<sup>3</sup> auf Malereien in Kirchen, die auch Laien zugänglich waren. Seine Klage richtete sich nicht wie jene Bernhards an die Auftraggeber, sondern auch an die Maler, welche „in verbrecherischer Art und Weise ihre Phantasiegebilde nach und nach in die Gotteshäuser eingebracht hätten, was die Kirche niemals hätte dulden dürfen.“

Wir wissen nicht, was der Autor angesichts des Miniaturenschmucks in spätmittelalterlichen Psaltern und Stundenbüchern gesagt hätte. Diese für Laien, aber auch für Mitglieder des geistlichen Standes bestimmten Codices dienten als Grundlage für die tägliche private Andacht und das gemeinschaftliche Stundengebet.<sup>4</sup> Während bei einfachen Psalterien und Stundenbüchern oft nur die Initialen farblich oder ornamental hervorgehoben sind, wurden luxuriösere Gebetbücher oft opulent mit ganzseitigen Miniaturen, figürlichen oder historisierten Initialen und Bordüreenschmuck illuminiert. Die malerische Ausstattung differiert von Handschrift zu Handschrift, doch lassen sich einige Grundprinzipien des formalen und inhaltlichen Verhältnisses von Texten und Bildern feststellen. So sind in den größeren gerahmten Miniaturen und historisierten Initialen zumeist Szenen aus der Vita Christi, dem Marienleben oder Heiligenfiguren dargestellt, die als Illustrationen inhaltlich im weitesten Sinne mit dem Text in Einklang stehen, seine Aussage unterstützen und zur Kontemplation einladen. Hingegen entfaltet sich in den Rändern eine im wahrsten Sinne bunte Mischung aus pflanzlichen Ornamenten, Tieren, Menschen und Fabelwesen, die entweder in gar keinem oder höchstens in einem sehr losen inhaltlichen Bezug zu

---

suggestant, et literatos ad amorem excitent scriptuarum.“ (deutsche Übersetzung: AG).

3 Bernhard VON CLAIRVAUX: *Apologia ad Guillelmum abbatem*. In: Jean LECLERCQ/Henri ROCHAIS/Charles Hugh TALBOT (Hg.): *S. Bernardi opera*. Bd. 3: *Tractatus et opuscula*. Rom 1963, S. 61-108.

4 Vgl. Roger S. WIECK: *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York 1988.

Texten und Bildern im Zentrum der Seite steht und deren Aussage häufig sogar zu widersprechen scheint.

Ein typisches Beispiel ist ein für einen anonymen Adressaten hergestelltes lateinisch-französisches Stundenbuch, das vermutlich um 1470 von einem flämischen Buchmaler illuminiert wurde.<sup>5</sup> (Abb. 1) Es umfasst einen Kalender für die Diözese Poitiers, die üblichen Stundenbuch-Texte wie Evangelienperikopen, das Marienoffizium, ein kleines Trinitätsoffizium, das Totenoffizium, die Sieben Bußpsalmen, Heiligensuffragien und verschiedene Gebete an Christus, Maria und Heilige. Die wichtigsten Textanfänge sowie die einzelnen Horen des Marienoffiziums sind jeweils mit einer großen Miniatur und einer vierseitigen Bordüre um Miniatur und Textbeginn hervorgehoben. Die Bordüren sind mit stilisiertem Rankenwerk auf farbigem oder bloßem Pergamentgrund gefüllt, in dem sich kleine Vögel, Tiere, Fabelwesen und menschliche Figuren tummeln. Neben zahlreichen Affen und verschiedenen Vögeln finden sich ein mit einem Werwolf kämpfender Bär, zwei Drachen, eine Schnecke, eine schlafende Katze, ein Hase und ein liegender Hirsch sowie zwei Jagdszenen. Im Rand um den Beginn der Marien-Non (fol. 73v) und die Miniatur mit der Darbringung Christi ist ein Jäger dargestellt, der mit angelegter Armbrust auf einen katzenköpfigen Reiher und einen flatternden Vogel zielt. Ebenfalls im Marienoffizium, in der Bordüre zur Prim (fol. 55v), erblickt man unterhalb der Miniatur mit der Geburt Christi einen Affen, der einem auf ihn zielenden Jäger das Hinterteil entgegenstreckt. Dazwischen befindet sich ein Brunnen mit einem Rebhuhn und einer kleinen Ente. (Abb. 2-3)

Eine direkte inhaltliche Relation von Marginalbildern und Text im Sinne einer Illustration ist für keine der Tierfiguren feststellbar.<sup>6</sup> Sie sind vielmehr eng mit dem dekorativen Rankenwerk verbunden, das ihren unmittelbaren Existenzraum bildet, und eröffnen vielfältige Assoziations-

---

5 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 1734a. HarDO HILG (Bearb.): Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften, Teil 1: Hs 17a-22921 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Bd. 2: Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften, Teil 1). Wiesbaden 1983, S. 24-27. Frank Matthias KAMMEL (Bearb.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausst.-Kat. Nürnberg. Nürnberg 2000, S. 310-311 (Christine KUPPER).

6 Vgl. Anja GREBE: Goldenes Mittelalter. Geschichte der Buchmalerei. Ostfildern 2007, S. 39-51.

möglichkeiten ebenso wie ein Spiel mit mehr oder weniger ernst gemeinten Bedeutungen. Während sich die Miniaturen in Stunden- und Gebetbüchern weitgehend an die durch Konventionen oder bestimmte regionale Traditionen festgelegte Zuordnung von Bildern zu bestimmten Textanfängen halten,<sup>7</sup> fehlt dieser Bezug bei den Randszenen. Die Randmotive selbst sind vielfach aus anderen Handschriften oder Vorlagensammlungen bekannt – die Kombination mit einer bestimmten Textstelle, Miniatur oder mit Randelementen ist in jeder Handschrift neu und anders. Reiz, Witz und Komik der Randgestalten beruhen einerseits auf dem assoziativen Spiel mit anderen Bestandteilen der Buchseite, andererseits auf der immer wieder neuen und überraschenden Zusammenstellung der verschiedenen Verzierungselemente im Buch insgesamt.

Auffällig ist, dass sich die Mehrheit der Drolieren nicht in profanen Handschriften wie Romanen oder Chroniken, sondern in den Rändern religiöser Codices, speziell in Gebet- und Stundenbüchern, Brevieren sowie Psaltern findet. Ebenso wie bei den von Bernhard von Clairvaux und dem Autor des „*Pictor in Carmine*“ kritisierten Skulpturen und Malereien handelt es sich auch bei den Miniaturen nicht grundsätzlich um eigenmächtige Entscheidungen des Künstlers, vielmehr wurden die figürlichen Randverzierungen von den jeweiligen Auftraggebern gewünscht, die auch für den entsprechenden Mehraufwand an Material und Arbeitsleistung finanziell aufkamen.<sup>8</sup>

Offenbar hinderte der sakrale Kontext die Miniaturisten nicht daran, die Ränder mit jenen komisch-grotesken Figuren zu füllen, die Bernhard von Clairvaux oder der Autor des „*Pictor in Carmine*“ kritisiert hatten. Das Auge des Beters wird automatisch abgelenkt und schweift von den „heiligen“ Texten und Bildern im Zentrum der Seite zu Neugier erweckenden Szenen am Rande. Es tritt also der u. a. von Bernhard von Clairvaux befürchtete Ablenkungs-Effekt ein, wobei der Unterhaltungswert der Darstellungen die von Theologen akzeptierte didaktische Funktion von Bildern deutlich übersteigt: „Überall also zeigt sich eine so

---

7 Vgl. WIECK 1988.

8 Zu zeitgenössischen Malanweisungen für Buchmaler und Verträgen vgl. die Ausführungen und den Quellenanhang in Jonathan J. G. ALEXANDER: *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven/London 1992, bes. S. 52-71, 179-183.

große und seltsame Vielfalt verschiedenartiger Formen, dass man sich mehr dazu hingezogen fühlt, den Marmor zu lesen anstatt die Heiligen Schriften, und lieber den Tag damit verbringt, nacheinander diese Bildwerke zu betrachten, als über das göttliche Gesetz zu meditieren.“<sup>9</sup> Bereits Bernhard von Clairvaux stand ratlos vor den „Monstruositäten“, welche in den sakralen Bereich der Klosterklausur eingedrungen waren. Bis heute rätseln Kunsthistoriker, Kulturhistoriker und Theologen über Sinn und Bedeutung der komisch-grotesken Randerscheinungen, die angesichts ihres Auftretens in den verschiedensten Kunstgattungen alles andere als eine Marginalie darstellen. Die bisherigen Deutungsvorschläge sind höchst gegensätzlich. So werden die Randfiguren beispielsweise als Ausdruck der mittelalterlichen Lebenswelt, als Darstellung der „Verkehrten Welt“ oder als subversiver Kommentar des Künstlers gedeutet.<sup>10</sup> Andere Hypothesen interpretieren sie als Mahnung bzw. Warnung an den Leser/Betrachter vor ähnlich „unheiligem“ Verhalten oder weisen ihnen eine apotropäische Funktion zu.<sup>11</sup> Jeder dieser Deutungsvorschläge mag, auch in Kombination mit anderen Interpretationen, auf den Einzelfall zutreffen, lässt sich jedoch meist nicht auf andere Werke übertragen. Wichtig ist auch die Tatsache, dass ein und dasselbe Motiv, im Nürnberger Codex etwa der Vogel mit der Schnecke oder der Drache, in ganz unterschiedlichen Kontexten auftauchen kann, die jeweils eine neue Bedeutungskonstitution erforderlich machen. So taucht im etwa zeitgleich in Flandern u. a. unter Mitwirkung des Illuministen Lievin van Lathem entstandenen „Stundenbuch der Maria von Burgund“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857) ein ganz ähnliches Repertoire an Randfiguren wie im Nürnberger Codex auf, jedoch in ganz unterschiedlichen Text-Bild-Zusammenhängen. (Abb. 4) Dies gilt auch für die mehrfache, oft farblich nur leicht variierte Verwendung desselben Motivs in einer Handschrift. Die meisten Randgestaltungen lassen kein stringentes Programm im Sinne einer inhaltlichen

---

9 Bernhard VON CLAIRVAUX 1963.

10 Vgl. Michael CAMILLE: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art.* London 1992.

11 Vgl. Horst BREDEKAMP: *Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista.* In: Clemens FRUH/Raphael ROSENBERG (Hg.): *Kunstgeschichte – Aber wie?* Berlin 1989, S. 221-258. Ruth MELLINKOFF: *Averting Demons. The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes.* 2 Bde. Los Angeles 2004.

oder formalen Logik der Abfolge erkennen. Vielmehr sind die Entdeckerfreude des Betrachters, ein gewisser Sinn für Brüche, Überraschungen, Humor und künstlerische Metamorphosen gefordert.<sup>12</sup>

Die am Beispiel des nordfranzösischen Gebetbuchs aufgezeigte formale und inhaltliche Kontingenz bildet eine wichtige ästhetische Grundlage für jegliche groteske Komik in sakralen Kontexten.<sup>13</sup> Neben dem kalkulierten Überraschungseffekt beim Rezipienten sorgt sie für die bereits von den mittelalterlichen Theologen beschriebene Verwirrung hinsichtlich der Bedeutungszuweisung. In vielen Fällen entsteht der Eindruck, dass sich die Darstellungen bewusst einer Deutung verweigern. Hinsichtlich des inhaltlichen Verhältnisses von Mitte und Rändern lässt sich festhalten, dass die „ernsten“ sakralen Texte und Bilder im Zentrum einer weitgehend festgelegten formalen und inhaltlichen Logik folgen, während die komischen Ränder demgegenüber einen logischen Freiraum bilden, der sich den üblichen, für das Zentrum geltenden Erklärungsmodellen und wissenschaftlichen Analysemethoden entzieht. Das sakrale Zentrum besitzt auch ohne die Peripherie volle Gültigkeit, hingegen beruhen Wirkung und Bedeutung der „unheiligen“ Ränder wesentlich auf dem (meist komischen) Kontrast bzw. der semantischen Inkongruenz mit der Mitte als Referenzgröße.<sup>14</sup> Rezeptionstheoretisch betrachtet, kehren die grotesken Randfiguren die normale Hierarchie der Betrachtung um, bei der eigentlich das Zentrum im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen sollte und die Ränder verzichtbares Beiwerk sind. Die optische Konkurrenz wird zum Konflikt, wenn die Ränder nicht nur einer anderen, sondern – im Hinblick auf das sakrale Zentrum – einer offensichtlich gegensätzlichen Motivwelt entstammen und

- 
- 12 Vgl. Lucy Freeman SANDLER: Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration. In: Moshe BARASCH/Lucy Freeman SANDLER (Hg.): *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*. New York 1981, S. 51-65.
- 13 Der ursprünglich auf künstlerische Ornamentformen bezogene Begriff „Groteske“ wird in der Nachfolge Michail BACHTINS zur Beschreibung von verschiedensten „bizarr“-karnevalesken Phänomene in Kunst, Literatur und Kultur verwendet; vgl. Michael M. BACHTIN: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M. 1990.
- 14 Vgl. Klaus KIPF: Mittelalterliches Lachen über semantische Inkongruenz. Zur Identifizierung komischer Strukturen in mittelalterlichen Texten am Beispiel mittelhochdeutscher Schwänke. In: Anja GREBE/Nikolaus STAUBACH (Hg.): *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*. Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 104-128.

damit das Zentrum auch auf inhaltlicher Ebene (scheinbar) in Frage stellen.

Dieser Konflikt erscheint umso verschärfter, wenn es sich nicht mehr nur um komisch-groteske, sondern obszöne Randdarstellungen handelt, d. h. Figuren und Szenen vor allem pornographischen und skatologischen Inhalts, die nach den Konventionen einer Gesellschaft jenseits der Tabugrenze liegen und eigentlich nicht gezeigt bzw. abgebildet werden dürfen.<sup>15</sup> Blättert man durch das bislang umfassendste Kompendium gotischer Marginalillustrationen, Lilian M. C. Randalls „Images in the Margins of Gothic Manuscripts“ (1966), stößt man neben einer Vielzahl komisch-grotesker Figuren immer wieder auf obszöne, meist pornographische Darstellungen, einige davon in Romanhandschriften, die Mehrheit jedoch in Gebetbüchern.<sup>16</sup> Die Bandbreite im Abschnitt der „Obscaena“ reicht von Exhibitionisten über kopulierende Paare, rammelnde Hasen bis hin zu verschiedenen Arten von Fäkalhumor und Analsex, teilweise kombiniert mit Motiven der Verkehrten Welt.

Aber auch in anderen Rubriken von Randalls Katalog finden sich Darstellungen, die sich als obszön interpretieren lassen. So findet man unter der Überschrift „Man and ape“ eine Randszene mit einer nackten Männerfigur aus dem „Rutland-Psalter“, einem um 1260 in London oder Salisbury entstandenen Gebetbuch, das in der Forschung als „earliest full example in English illumination of the use of decorative borders and grotesques“ gilt.<sup>17</sup> (Abb. 5) Die Szene dient als Randillustration zu Psalm 106 (Vulgata: Psalm 105) (fol. 106v). In diesem Psalm geht es anhand der Geschichte Israels um den Ungehorsam des auserwählten Volkes, seine Bestrafung und schließlich das Erfahren von göttlicher Gnade und Vergebung. Das von Nigel Morgan als „Semi-nude man in landscape with ape in tree“ beschriebene Motiv zeigt einen mit

---

15 Zur Definition von Obszönität, besonders im Mittelalter, vgl. Jan M. ZIOLKOWSKI (Hg.): *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*. Leiden/Boston/Köln 1998. Nicola McDONALD (Hg.): *Medieval Obscenities*. Woodbridge 2006. Albrecht CLASSEN (Hg.): *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times. New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme*. Berlin 2008.

16 Lilian M. C. RANDALL: *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley/Los Angeles 1966.

17 London, British Library, Add. MS. 62925. Vgl. Nigel MORGAN: *The Artists of the Rutland Psalter*. In: *British Library Journal* 13 (1987), S. 159-185, hier S. 159.

einem kurzen Cape bekleideten jungen Mann, der mit leicht zurückgelehntem Oberkörper auf einem quallenartig geformten Hügel steht und ab der Gürtellinie nicht nur splitternackt ist, sondern demonstrativ mit der Linken auf sein entblößtes Genital weist.<sup>18</sup> Er scheint angeregt mit einem Affen zu disputieren, der ihm gegenüber rechts in einem Eichen(?)baum sitzt oder vielmehr aus diesem herauszuwachsen scheint. Wie die ausgestreckte Rechte des Mannes anzeigt, versucht er dem eher erstaunt blickenden Affen etwas zu erklären, das vermutlich mit seinem Genital zusammenhängt – nur was?

Unmittelbar über bzw. kurz nach der Marginalillustration geht es im Text um die Sünden des israelischen Volkes und die Strafe des Herren: „Und sie verschmähten das köstliche Land; sie glaubten seinen Verheißungen nicht. In ihren Zelten murrten sie, hörten nicht auf die Stimme des Herrn. Da erhob er gegen sie die Hand, um sie niederzustrecken noch in der Wüste, ihre Nachkommen unter die Völker zu zerstreuen, sie in alle Welt zu versprengen. Sie hängten sich an den Báal-Pegór und aßen die Opfer der toten Götzen. Sie erbitterten Gott mit ihren schändlichen Taten, bis über sie eine schwere Plage kam.“<sup>19</sup> (Ps 106,24-29) Versucht man direkte Bezüge zwischen den im Text erwähnten Personen und den im Bild dargestellten Figuren herzustellen, so könnte der Affe das Volk Israel repräsentieren, das in seinen Behausungen („tabernaculis“) hockt und die Stimme des Herrn nicht hört, worauf Gott – hier dargestellt durch den jungen Mann – die Hand erhebt, sie in die Wüste schickt und mit seiner exhibitionistischen Pose demonstriert, wie er ihren Samen unter die Völker der Erde zerstreuen würde?

Interpretiert man die Darstellung in diesem Geiste, so wäre sie tatsächlich auf den Text bezogen, allerdings nicht in der Art einer inhaltlichen Illustration im Sinne seiner bildlichen Übersetzung. Vielmehr würde es sich hier wie auch auf anderen Seiten des „Rutland-Psalters“ um eine

---

18 MORGAN 1987, S. 178.

19 Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Altes und Neues Testament. Aschaffenburg 1980, S. 697. Biblia sacra vulgate. Editio quinta. Hg. Robert WEBER/ Roger GRAYSON. Stuttgart 2007, Ps 105, 24-29: „et dispexerunt terram desiderabilem nec crediderunt sermoni eius / et murmuraverunt in tabernaculis suis non audierunt vocem Domini / et levavit manum suam super eos ut deiceret eos in deserto / et ut deiceret semen eorum in gentibus et dispergeret eos in terris / et consecrati sunt Beelphegor et comederunt victimas mortuorum / et concitaverunt eum in studiis suis et percussit eos plaga“.

sogenannte Wortillustration handeln, d. h. um eine eher assoziative Umsetzung einzelner Wörter, bisweilen sogar nur einzelner Silben ins Bild, die auch sinnverdrehend-parodierend sein kann. Das Interessante oder Herausfordernde an den Marginalien des „Rutland-Psalters“ ist, dass es kein festes Assoziationsprinzip gibt, sondern der Rezipient auf jeder Seite mit einer anderen Text-Bild-Relation konfrontiert wird.

Noch komplexer ist das Verhältnis zwischen Bild und Text in jenen Fällen, in denen sich, wie auf fol. 66v-67r, zwei bas-de-page-Szenen auf der Doppelseite gegenüberstehen und in ihrer Ausrichtung und Handlung aufeinander bezogen scheinen. Hier ist auf der linken Seite ein Affe auf einem Straußenvogel dargestellt, der mit Schild und angelegter Lanze auf einen Mann auf der rechten Blattseite zureitet, der splitternackt auf einer Erdscholle steht und seinem Gegner – wie auch dem Betrachter – auffordernd sein Hinterteil entgegenstreckt. (Abb. 6) Die beiden Figuren, von Nigel Morgan als „Hybrid riding bird“ und „Nude man with hand over posterior“ beschrieben,<sup>20</sup> bilden in der Zusammensicht eine Turnierparodie, bei welcher der nackte Mann bzw. sein Hintern als obszöne Zielscheibe für den anrennenden Affen-Ritter dient, während ein groteskes Wesen mit Zipfelmütze von der Randleiste aus den Zuschauer mimt.

Der darüber stehende Text gehört zu Psalm 68 (Vulgata: Psalm 67), einem Lobgesang auf Gottes Sieg über seine Gegner und die Gegner seines Volkes. Passend zu dieser Thematik zeigt die Randszene einen Zweikampf mit einem recht siegessicheren Angreifer und einem anscheinend bereitwillig unterlegenen Opfer. Die Marginalillustration greift die inhaltliche Konstellation des Textes auf, konterkariert diesen jedoch gleichzeitig, indem sie die traditionellen Rollen von „Gut“ und „Böse“ vertauscht. Nicht Gott ist hier als Sieger dargestellt, sondern ein groteskes Tiergespann, das einen Ritter zu Pferd parodiert – oder buchstäblich nachäfft. Der im Psalm evozierte Kampf von Gut gegen Böse wird zu einer bloßen Turnierübung mit einer menschlichen Zielscheibe, die sich nicht nur in dezidiert obszöner, despektierlicher Pose darbietet, sondern zudem (bewusst?) auffällig christusähnliche Gesichtszüge besitzt.

---

20 MORGAN 1987, S. 179.

Die Darstellung gehört zum Motivkomplex der Verkehrten Welt,<sup>21</sup> doch hat der Maler die Parodie zur Pornographie und schließlich Blasphemie gesteigert. Gott, so scheint die Miniatur zu besagen, mokierte sich über seine eigenen Taten und den ihm gewidmeten Lobgesang. Eine solche Lesart impliziert jedoch, dass man den Marginalbildern eine dem Haupttext ähnliche Logik zuweist, auch wenn diese wie im vorgestellten Fall einen gegensätzlichen Inhalt verkündet. Eine solche Logik lässt sich jedoch bei Marginalien prinzipiell nicht voraussetzen. Dies zeigt auch ein Blick auf die Ränder des „Rutland-Psalters“ insgesamt. Grundlegendes Prinzip der Marginalien in diesem wie in anderen Gebetbüchern ist ihre Kontingenz und ihr potenzielles Verweigern eines Sinnzusammenhangs mit den übrigen Bestandteilen der Seite. Dies schließt eine Sinnstiftung keineswegs aus, macht sie jedoch nicht zur Voraussetzung für die Existenz der Randdarstellungen.

Michael Camille zufolge könnte der Buchmaler seine Idee zu dieser Darstellung aus dem Wort „iuuencularum“ in der Zeile darüber generiert haben, indem er das Wort in die Bestandteile „iuuenis“, d. h. junger Mann, und „cul“, dem umgangssprachlichen französischen Ausdruck für Hintern („Arsch“), zerlegte.<sup>22</sup> Auch wenn sich ein solches Wort-Bild-Spiel über die Sprachgrenzen hinweg nicht ausschließen lässt, so scheint, geht man von einer Wortillustration aus, ein zweiter Bezug offensichtlicher. Ähnlich wie auf der linken Seite der figürliche und florale Dekor aus der Randleiste herauszuwachsen scheint und die Zeilenfüller aus dem jeweils letzten Buchstaben sprießen, lässt der Buchmaler auch rechts sein Bild aus der Schrift erwachsen. So stellt der lange Ausläufer des „p“ eine direkte physische Verbindung zwischen Randfigur und Text her. Der Buchstabe gehört zum Wort „timpanistriarum (tympanistriarum)“, d. h. pauken, aus Vers 26, der beschreibt, wie Gott ins Heiligtum einzieht: „voraus die Sänger, die Saitenspieler danach, dazwischen Mädchen mit kleinen Pauken.“<sup>23</sup> Die Handbewegung des Christus-Gauklers ließe sich, eine Wortillustration vorausgesetzt, somit auch als Schlagen im Sinne einer buchstäblich

21 Zum Begriff vgl. Michael KUPER: Zur Semiotik der Inversion. Verkehrte Welt und Lachkultur im 16. Jahrhundert. Berlin 1993.

22 CAMILLE 1992, S. 42-43.

23 Die Bibel 1980, S. 661. Biblia sacra vulgate 2007, Ps 67,26: „praecesserunt cantores eos qui post tergum psallebant in medio puellarum tympanistriarum“.

lautmalerischen Umsetzung des „pauken“ verstehen. Für die Wahl des Affenreiters auf der linken Seite scheint der Text in den darüber liegenden Zeilen hingegen nicht als Ausgangspunkt für ähnliche Wort-Bild-Spiele gedient zu haben; zumindest sind solche Assoziationen weder in direkter noch indirekter Form erkennbar.

Interessant hinsichtlich der Text-Bild-Relation ist auch die Randillustration auf fol. 87v. (Abb. 7) Die bas-de-page-Szene zu Psalm 86 (Vulgata: Psalm 85) zeigt einen Zweikampf zwischen zwei Monstern, einem Meermann-Monopod und einem Blemmyer, dessen dunkles Inkarnat möglicherweise seinen mythischen Ursprung in Nordafrika verdeutlichen soll.<sup>24</sup> Die darüber liegende Zeile gehört zu Vers 14, in dem eine Aggressionssituation beschrieben wird: „Gott, freche Menschen haben sich gegen mich erhoben, die Rote der Gewalttäter trachtet mir nach dem Leben; doch dich haben sie nicht vor Augen.“<sup>25</sup> Wie im zuvor diskutierten Beispiel dient die Unterlänge des Buchstabens „p“ als Ausgangspunkt für eine physische Verbindung von Text und Bild, die durch den offensichtlich vom Blemmyer abgeschossenen Pfeil verlängert wird, der mitten auf das entblößte Hinterteil des Meermanns zielt. Statt der im Text beschriebenen Angst vor dem Gegner scheint sich das Opfer in grotesker Verkehrung bereitwillig dessen Angriff auszusetzen. Selbst wenn man bei Monstern eine andere Sittlichkeitsgrenze als für Menschen ansetzen mag, so sind Haltung und Verhalten der beiden dargestellten Figuren als eindeutig obszön zu bezeichnen.

Das „p“ gehört zum Wort „conspectu“ (dt. wahrnehmen, optisch durchdringen), das, so ließe sich weiter interpretieren, vom Buchmaler in einer bildlichen Metamorphose gewissermaßen vergegenständlicht wurde. Der Text geht, so auch die These von Michael Camille, zum Angriff auf das Bild über, das er selbst mitgeschaffen hat.<sup>26</sup> Nach Camille führt die

---

24 Vgl. Manfred WEBER: Blemmyer. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Suppl.-Bd. 2,1 (Suppl. 9). Stuttgart 2002, S. 7–27.

25 Die Bibel 1980, S. 680. Biblia sacra vulgate 2007, 85,14: „Deus superbi surrexerunt adversus me et coetus robustorum quaesivit animam meam et non posuerunt te in conspectu suo.“

26 CAMILLE 1992, S. 22.

Attacke des Textes auf das Bild jedoch nicht zu einer völligen Infragestellung von dessen Bedeutung:

„It is the artist of this page of the Rutland Psalter who has continued the tail of the letter into his figures's anus, perhaps suggesting to the scribe what he can do with his pen. While often undermining the text, drawing attention to its 'openness', marginal images never step outside (or inside) certain boundaries. Play has to have a playground, and just as the scribe follows the grid of ruled lines, there were rules governing the playing-fields of the marginal images that keep them firmly in their place.“<sup>27</sup>

Auf einer Meta-Ebene betrachtet, scheint der Text hier zu suggerieren, dass er seine eigene (Miss-)Geburt zerstören will, indem er keine zweite Bedeutungsebene neben bzw. unter sich duldet, welche seiner Aussage möglicherweise widersprechen könnte. In der obszönen Übersteigerung, die durch das entblößte Hinterteil und die eindeutige Zielrichtung des Pfeils explizit gemacht wird, konterkariert sich der Text jedoch zugleich selbst, indem er das schamlose Spiel nicht nur mitspielt, sondern letztlich mitgeneriert.

Randszenen wie im „Rutland-Psalter“ sind keine Illustrationen des Textes im herkömmlichen Sinne, sondern figürliche „Auswüchse“ und Metamorphosen, welche den Text sowohl formal wie inhaltlich sehr spielerisch-assoziativ ins Bild übersetzen und mehrere Deutungen zulassen. Wie das erste Beispiel mit dem nackten Mann und dem Affen im Baum oder das Motiv des Affenreiters gezeigt haben, ist der direkte Textbezug etwa im Sinne einer Wortillustration keine notwendige Voraussetzung für eine Marginaldarstellung. Oft wird durch die Kombination disparater Elemente eine Bedeutungskonstitution geradezu unterlaufen. Im „Rutland-Psalter“ finden sich ganz unterschiedliche Formen der Verbindung von Texten und Bildern, Zentrum und Peripherie. Mal treibt der Buchmaler in den Rändern ein metamorphotisches Spiel mit dem Text, mit seinen physischen oder sogar lautmalerischen Eigenschaften, mal reagiert er inhaltlich auf verschiedenste Art assoziativ auf den Text bzw. einzelne Bestandteile oder parodiert ihn mit visuellen Mitteln, mal verweigert er jeden Bezug und das Bild scheint allein aus einer Laune des Künstlers erwachsen. Betrachtet man den

---

27 CAMILLE 1992, S. 22.

Gesamtzusammenhang des Buches, so gehören Aspekte wie Ambivalenz, Kontingenz, Überraschung, potenzielle Täuschung und das Spiel mit dem Leser-Betrachter zu den grundlegenden Prinzipien der Marginalgestaltung.

Weder stellt das illustrative Verhältnis zum Text eine grundsätzliche Bedingung für die Wahl eines Randmotivs dar, noch bedingt die Nähe zu Texten und Bildern im Zentrum der Seite denselben Bedeutungshorizont für alle Ausstattungselemente der Seite. Es ist daher essentiell, das Buch mit allen seinen Bestandteilen und seiner spezifischen Gestaltung als Ganzes in der Betrachtung der einzelnen Marginalszenen einzubeziehen. Diese Forderung stellt sich umso dringlicher bei jenen Szenen, die wir aus heutiger Sicht als pornographisch bzw. obszön einstufen und die aller Wahrscheinlichkeit nach auch im Mittelalter jenseits der Schamgrenze lagen. Sie stechen im Kontext der überwiegenden Mehrheit der eher grotesk-parodierenden Szenen besonders heraus, was ihre obszöne Wirkung zusätzlich verschärft. Es ist allerdings kein Gebetbuch bekannt, dessen Ränder nur mit pornographischen Darstellungen besetzt sind. Vielmehr zeigen Handschriften wie der „Rutland-Psalter“, dass das Prinzip mittelalterlicher Marginalgestaltung auf einer Mischung von Motiven verschiedener ikonographischer Gattungen beruht, innerhalb derer die obszönen Figuren eine besonders pikante und möglicherweise für einige Betrachter auch provokante Wirkung entfalten konnten.

Definiert man „Obszönität“ als Darstellung dessen, was nach den Konventionen einer Gesellschaft jenseits der Tabugrenze liegt und eigentlich nicht ausgesprochen oder gezeigt werden darf, so sind die pornographischen Marginalfiguren mittelalterlicher Gebetbücher in doppelter Weise obszön. Erstens, weil die Bilder Körperteile und Handlungen exponieren, die auch in der Realität nicht gezeigt werden dürfen. Zweitens, indem der Maler diese Akte im Bild wiedergibt, begeht er auch auf der ästhetischen Ebene einen Tabubruch. Die Platzierung in einem Gebetbuch ließe sich sogar als dritter Tabubruch verstehen.

Dass die mehrfache Grenzüberschreitung nicht bei allen Lesern/Betrachtern eines Gebetbuchs auf Verständnis gestoßen ist, zeigt das Beispiel des „Macclesfield-Psalters“, einem im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in East Anglia hergestellten Gebetbuch-Psalter, der hin-

sichtlich des Erfindungsreichtums seiner Marginalszenen wohl einzigartig in der englischen Buchmalerei der Gotik ist.<sup>28</sup> Während die beiden ganzseitigen Miniaturen zu Beginn der Handschrift und die wenigen historisierten Initialen zu Beginn wichtiger Textabschnitte Heiligenfiguren und biblische Szenen zeigen, haben die Maler die Ränder und Randleisten mit nahezu der ganzen ikonographischen Bandbreite gotischer Marginalmotive gefüllt. Fast jede der rund 500 Seiten bzw. Doppelseiten weist eine Randfigur oder -szene auf, die teilweise die Doppelseite überspannend aufeinander bezogen sind. Neben grotesken Misch- bzw. Fabelwesen finden sich alle Arten von Affen, die menschliche Handlungen parodieren („nachäffen“), Tiertravestien in der Tradition von Fabeln, adlige Spiele und Freizeitvergnügen wie die Jagd, mehr oder weniger groteske Akrobaten, immer wieder nackte bzw. halbnackte Männer und sich entblößende Mischwesen, aber auch einige betende Personen.

Zu den Betern gehören ein Dominikanermönch im Randstreifen unter Psalm 107 (fol. 158r), ein junger Mann in einer Bettstatt mit flehend erhobenen Händen unter Psalm 144 (fol. 166v), ein Mönch am Leseputz zu Beginn des Totenoffiziums (fol. 237) und ein junger Adliger vor einem Altar im Rand unterhalb des Beichtgebets „Confiteor tibi domine pater celi et terre“ (fol. 246r). (Abb. 8) In der Figur des Adligen vermutet Stella Panayotova den ersten Besitzer der Handschrift, während der Dominikanermönch sein geistlicher Berater gewesen sein soll; beides lässt sich aufgrund fehlender Quellen zu den Entstehungsumständen und zur frühen Provenienz der Handschrift jedoch nicht belegen.<sup>29</sup> Vielmehr könnte es sich wie bei anderen Randmotiven des „Macclesfield-Psalter“ durchaus auch um Genrefiguren handeln. Beter, Mönche und andere Angehörige des geistlichen Standes finden sich in vielen gotischen Handschriften unter den Randfiguren, ohne dass diese zwangsläufig als Darstellungen von Individuen zu interpretieren sind.<sup>30</sup>

---

28 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005. Stella PANAYOTOVA: *The Macclesfield Psalter. With a Complete Reproduction at the Original Size of this 14th-Century Prayer Book in the Collections of the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. London 2008.

29 PANAYOTOVA 2008, bes. S. 44-49. PANAYOTOVA vermutet, dass die herausgeschnittene Initiale auf fol. 246r das Wappen des betenden Jünglings enthielt, doch fehlen auch hierfür Beweise.

30 Vgl. u. a. RANDALL 1966, Nr. 1, 85, 86, 109, 112, 122, 123.

Tatsächlich ergeben sich hinsichtlich einer möglichen Identifikation des jungen adligen Beters in Anbetracht des zugehörigen Textes einige Unstimmigkeiten. Das Beichtgebet, das mit der Anfangsformel „Confiteor tibi domine“ Gott direkt adressiert, enthält ein Bekenntnis aller Laster, Sünden und Verstöße gegen die Zehn Gebote, die der Betende weder bei sich selbst noch anderen verhindert habe. Hierzu gehören neben den Hauptlastern auch Verstöße gegen die Gebote der Barmherzigkeit, Nichteinhaltung der kirchlichen Feiertage, hoffärtiges Verhalten in der Kirche und die Beteiligung an „schmutzigen“ Gesprächen. Er bezichtigt sich, trotz dieser und weiterer Frevel wie Habgier, Meineid und bewusster Missachtung der Gebote Gottes an der Eucharistie in beiderlei Gestalt teilgenommen und mit seinen beschmutzten Händen und unreinen Gedanken im Herzen sogar die konsekrierte Hostie und die geweihten Gefäße berührt, Gebete verrichtet und an der Heiligen Messe teilgenommen zu haben. Weiter bekennt er sich zu perversen Gedanken, falschen Verdächtigungen, fleischlichem Verlangen und unreinen Vergnügungen, allen denkbaren Sünden, die durch die fünf Sinne geschehen. Zudem gibt er zu, sich an Streit und Spott beteiligt zu haben und seinen Mitmenschen und Gott mit Verachtung begegnet zu sein (fol. 246r-248v).

Das im „Macclesfield-Psalter“ enthaltene „Confiteor“ entspricht im Wesentlichen den umfassenden Beichten, die bis heute in der katholischen Kirche abgelegt werden, allerdings in dieser Form in ostenglischen Psaltern in dieser Zeit kaum nachweisbar sind.<sup>31</sup> Von Interesse ist das Bekenntnis, die Hostie und liturgische Gefäße berührt zu haben, das auf ein Mitglied des geistlichen Standes als Sprecher hinweist und im Widerspruch zum auf fol. 246r dargestellten Beter steht, der eindeutig dem Laienstand angehört. Panayotova erklärt diese Unstimmigkeit mit der Annahme, dass es sich beim Adressaten der Handschrift um einen jungen Adligen handelte, der entweder die Niederen Weihen empfangen habe oder sich noch am Beginn seiner kirchlichen Laufbahn befände – eine Erklärung, die mit Blick auf die prinzipielle Kontingenz von

---

31 So PANAYOTOVA 2008, S. 42. Zu spätmittelalterlichen Beichten und Beichtformularen in Deutschland vgl. Ullrich BRUCHHOLD: *Deutschsprachige Beichten im 13. und 14. Jahrhundert. Editionen und Typologien zur Überlieferungs-, Text- und Gebrauchsgeschichte vor dem Hintergrund der älteren Tradition*. Berlin 2010.

Randdarstellungen zumindest bezweifelt werden muss.<sup>32</sup> Eine Identität des vermutlich geistlichen Erstbesitzers der Handschrift mit dem jungen adligen Beter lässt sich nicht beweisen.

Es ist verführerisch, das Beichtgebet, das aufgezählte Sündenregister mit den Randdarstellungen des Gebetbuch-Psalters in Verbindung zu bringen. Hier finden sich „unreine“ Gedanken in allen Formen verbildlicht; neben Akrobaten, nackten Figuren und Musikanten stehen Zweikämpfe und weltliche Vergnügungen, vielfach dargestellt durch Tiertravestien und groteske Wesen, deren „ganzer Körper Gesicht“ zu sein scheint.<sup>33</sup> Während diese Darstellungen zum komisch-grotesken Repertoire mittelalterlicher Marginalmotive gehören, wie sie sich ähnlich auch in anderen in diesem Beitrag diskutierten Handschriften finden, enthält der „Macclesfield-Psalter“ einige Darstellungen, die eindeutig pornographisch sind und teilweise von einem späteren Besitzer offenbar als so obszön eingestuft wurden, dass er sie mit seinem Rasiermesser „entschärft“ hat. Die obszönen Darstellungen, „zensierte“ wie „unzensierte“, finden sich sowohl im Psalter- wie im Gebetbuch-Teil des Buches.

Unzensiert blieb die Szene zu Psalm 32, in der ein auf allen Vieren hockender junger Mann sein entblößtes Hinterteil einem Affen entgegenstreckt, der es an beiden Pobacken packt und begeistert zu examinieren scheint (fol. 45v). Sucht man einen Textbezug, so ließe sich die Darstellung als drastischer ironischer Kommentar zum Anfangsvers des Psalms in den Zeilen darüber interpretieren: „Wohl dem, dessen Frevel vergeben / und dessen Sünde bedeckt ist.“ (Ps 32,1) Statt die „Sünde“ zu bedecken, wird sie hier ganz offen zum Gegenstand einer pornographischen Handlung, die zudem durch ein Tier begangen wird, das sprichwörtlich menschliches Verhalten „nachäfft“.

Im Gegensatz zu dieser sodomistischen Darstellung zensierte der unbekanntere spätere Besitzer die exhibitionistische Haltung eines jungen Edelmanns, der sein entblößtes Hinterteil ostentativ einem anderen Jüngling entgegenstreckt (fol. 167v). (Abb. 9) Im Vers darüber geht es um den Dank für die Güte des Herrn, „denn seine Huld währt ewig“ (Ps

---

32 PANAYOTOVA 2008, S. 44. Ebenfalls auf einen Angehörigen des geistlichen Standes verweist nach PANAYOTOVA 2008, bes. S. 41, der zahlreiche Abkürzungen enthaltende Text des Totenoffiziums.

33 Vgl. Katrin KRÖLL (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Freiburg i. Br. 1994.

118,1). Die aufreizend nackte Gesäßpartie des exhibitionistischen Jünglings fiel dem Radiermesser des späteren Besitzers zum Opfer. Dies kommt einem Kastrationsvorgang gleich; ein Eindruck, der optisch durch die an Blutströme erinnernden Reste des roten Gewandes um die Schenkel des Mannes noch verstärkt wird. Panayotova zufolge bildete wieder die Mehrdeutigkeit der Silbe „cul“ aus „seculum“ den Anlass für die Wahl der Randszene.<sup>34</sup> Auch wenn diese Begründung durchaus plausibel erscheint, so ist doch einschränkend anzumerken, dass der Maler nicht auf jedes „cul“ in der Handschrift mit einer obszönen Darstellung reagierte; so findet sich z. B. auf fol. 78r („oculus“) im Rand eine weibliche Hybridfigur mit weit geöffneten Augen – ob als direkte Verbildlichung von „oculus“, sei ebenfalls dahingestellt.

Nicht beanstandet wurde die Darstellung eines jungen, dem mutmaßlichen Besitzer erstaunlich ähnlich sehenden Edelmanns mit einer Peitsche, der auf einer gesattelten und gezäumten nackten Frau reitet (fol. 233v). (Abb. 10) Diese sadomasochistische Szene parodiert zugleich die Legende von Aristoteles und Phyllis, die als Weibermacht-Exempel im Spätmittelalter in verschiedenen volksprachlichen Fassungen weit hin bekannt war.<sup>35</sup> In der Verszeile des Gebetes darüber geht es um die Hochschätzung von Tugenden („de tota virtute diligant“). Ob es sich auch hier um einen bewussten inhaltlichen Gegensatz zum Text oder eine zufällige Verbindung in der Tradition der Verkehrten Welt handelt, kann nicht eindeutig entschieden werden. In ihrer – zumindest für heutige Betrachter – obszönen Drastik ist diese sadomasochistische Szene allerdings nahezu einzigartig in der englischen Buchkunst des Spätmittelalters.

Eine weitere Darstellung, die das Missfallen des anonymen Richters erregte, ist die Randminiatur im Totenoffizium (fol. 242r), bei der sich eine junge Frau offensichtlich lustvoll am nackten Hinterteil eines Jünglings zu schaffen macht, der auf allen Vieren vor ihr auf dem Boden hockt. (Abb. 11) In der Verszeile aus Hiob 17,14 darüber wird die eigene Verwesung thematisiert: „Zur Grube rufe ich: Mein Vater bist du! Meine

34 PANAYOTOVA 2008, S. 63.

35 Vgl. Hedda RAGOTZKY: Der weise Aristoteles als Opfer weiblicher Verführungskunst. Zur literarischen Rezeption eines verbreiteten Exempels „verkehrter Welt“. In: Helga SCIURIE/Hans-Jürgen BACHORSKI (Hg.): Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur. Trier 1996, S. 279-301.

Mutter, meine Schwester!“<sup>36</sup> Der Bezug zwischen der obszönen Handlung und dem Hiobvers ist unklar – es sei denn, man assoziiert die Entblößung des Anus mit Verwesung und die beiden Figuren mit Vater und Mutter oder sogar einer inzestuösen Situation. Dem vermutlich nachmittelalterlichen Benutzer erschien die Szene offenbar so provokant, dass er nicht lange nach einer verborgenen Bedeutung suchte, sondern sie kurzerhand ebenfalls der Zensur bzw. der „Kastration“ unterzog. Dass es dem unbekanntem Zensor offenbar darum ging, sündhafte Bildelemente, die er als Werke des Teufels ansah, auszulöschen, zeigt sein Eingriff auf fol. 140r. (Abb. 12) Hier ist im Rand unter dem Beginn von Psalm 99 die einzige Teufelsgestalt im Buch dargestellt. Ihr rückt ein Bischof mit einer Zange zu Leibe, wobei er mit der Rechten auf die Verse über ihm: „Der Herr ist König: Es zittern die Völker“ (Ps 99,1) und damit auf den für viele wahren Herrscher über Erde und Himmel weist, während ein junger Mönch in der Initiale die Szene betrachtet.<sup>37</sup> Der spätere Besitzer radierte nicht die ganze Gestalt, sondern machte nur den Kopf des Teufels unsichtbar, um mit dessen Porträt auch den Rest der Figur unschädlich zu machen. Die Teufelsfratze wurde somit analog zu der Analsexszene auf fol. 242r als ein Tabu und somit als nicht darstellbar empfunden.

Die Rasuren im „Macclesfield-Psalter“ scheinen eine in der Forschung vielfach geäußerte These zu bestätigen, nach der die gotischen „Images in the Margins“ als Teufelswerk und Sinnbilder von Sünde zu interpretieren sind, die dem Benutzer eines Gebetbuchs in moralisierender Absicht sämtliche von Gott verdammten Kreaturen und Handlungen eindrücklich vor Augen führen und ihn vor den Konsequenzen ähnlichen Verhaltens warnen sollten.<sup>38</sup> Es erscheint jedoch angesichts der äußerst

---

36 Die Bibel 1980, S. 595. *Biblia sacra vulgata* 2007, Hiob 17,14: „putredini dixi pater meus es mater mea et soror mea vermibus“.

37 Die Bibel 1980, S. 689. *Biblia sacra vulgata* 2007, Ps 98,1: „Dominus regnavit commoveantur populi“.

38 Vgl. Lucy Freeman SANDLER: In and Around the Text: The Question of Marginality in the Macclesfield Psalter. In: Stella PANAYOTOVA (Hg.): *The Cambridge Illuminations. The Conference Papers*. London 2007, S. 105-114, bes. S. 109: „It may be concluded that the programme of marginal illustration of the Macclesfield Psalter must have imposed obligations on the as-yet-unknown owner of the book. The evident visual pleasures were not to be enjoyed passively, but were to be seen as visual injunctions for action, repeated reminders to read and recite the text, to digest it, to heed its

diversen Erscheinungsformen mittelalterlicher Marginalkunst zu kurz gegriffen, die Randminiaturen im „Macclesfield-Psalter“ und anderen gotischen Handschriften mit Hilfe des im „Confiteor“ dargelegten Sündenregisters zu interpretieren. Vielmehr sollte das Phänomen der obszönen wie komisch-grotesken Randbilder in einer breiteren Perspektive betrachtet werden, welche die jeweilige Handschrift und ihre Funktion im Kontext des illuminierten Buches im Spätmittelalter insgesamt berücksichtigt.

Hinsichtlich der Frage nach dem Sinn der Marginaldarstellungen stellt sich das hermeneutische Problem, dass es sich bei diesen nicht um „autonome“ Kunstwerke, sondern einzelne Szenen handelt, die wiederum Teil der Buchseite bzw. Doppelseite sind, die selbst Teil eines bestimmten Abschnitts und schließlich des ganzen Buches ist. Während die großen Miniaturen und Initialen schon durch ihren Platz physisch stärker mit dem Text verbunden sind und an seiner Autorität teilhaben, sind die Ränder von einer entsprechend engen Textbindung befreit, ohne jedoch völlig losgelöst zu sein. Diese Eigenschaft hat sie zum Ort des schriftlichen und bildlichen Kommentars werden lassen, wobei auch ein „intentional misreading“<sup>39</sup> nicht ausgeschlossen ist. Die Ränder erweitern den Schrift- und Bildspiegel im Zentrum der Seite – was im „Macclesfield Psalter“ und anderen gotischen Handschriften u. a. durch die Dornblattranken verbildlicht ist, die aus den Initialbuchstaben in die Randzone hineinwachsen<sup>40</sup> – und begrenzen sie zugleich. Es handelt sich jedoch um eine Begrenzung, die inhaltlich und formal weit über den Text hinausgeht. Oft erscheint der Rahmen in gotischen Handschriften als Umkehrung oder geradezu Subversion der Mitte.<sup>41</sup>

---

lessons. [...] Whether the spiritual director was there or not, the pictures performed, and their brilliant, inventive, familiar, strange, funny, terrifying, vulgar, and uplifting – in any case, agitating – rhetoric was a powerful tool for the moral and spiritual development of the individual who used the book.“ Ähnlich PANAYOTOVA 2008, S. 63-67.

39 Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 41; vgl. auch S. 20-26 („Annotation and the Origins of Marginal Art“).

40 Vgl. CAMILLE 1992, z. B. Abb. 9-14.

41 Vgl. CAMILLE 1992, S. 30-31: „Such images work to reinstate the very models they oppose. For behind them, or often literally above them, is the shadow of the model they invert, either on the same page, [...] or as here, by reference to the widely known iconographic conventions they subvert.“

Charakteristisch für alle Arten von Randdarstellung ist das Oszillieren zwischen Textverbundenheit und freier Entfaltung, zwischen Sinn und Nicht-Sinn. Diese Ambivalenz spiegelt sich in der zum Prinzip erhobene Metamorphose von vegetabilen und anthropomorphen Elementen. Sie hat in den Droleriefiguren und monsterhaften Zwitterwesen, jenen „hybrids“, die die Ranken gotischer Psalter und Stundenbücher bevölkern, Gestalt angenommen. Die für die Marginalgestaltung typische Kombination von Ornament, Phantastik, sakralen und profanen Motiven sowie der permanente Wechsel der Kon-Texte bedingen die Nicht-Fassbarkeit eines übergeordneten Sinnzusammenhangs in der Art eines der Logik des Textes entsprechenden Programms. Offensichtlich besitzen die Ränder gegenüber dem „offiziellen“, meist sakralen Diskurs der Mitte ihre eigene, bereits für die Zeitgenossen nicht eindeutig dechiffrierbare Sprache. Die Koexistenz von Heiligem und Profanem, wie sie auf den Seiten illuminierter Gebetbücher zu finden ist, stellt einen Extremfall mittelalterlicher Sinnggebung dar, der weit über eine einfache Kommentarbeziehung oder eine auf die moralisierende Unterweisung abzielende Funktion hinausgeht.

In diesem Zusammenhang sei an Bernhard von Clairvaux erinnert, in dessen Kritik an den „Kindereien“ („ineptiarum“) sich eine gewisse Faszination für die „monstruositas“ mischte. Auch die aufwendige Verzierung der Gebetbücher wurde von den mittelalterlichen Theologen getadelt. Illuminierte Psalter und Stundenbücher standen bereits bei den Zeitgenossen im Ruf, weniger Andachtshilfen denn Statussymbole und Modeaccessoires der vornehmen Dame zu sein, deren Interessen ein bekanntes Gedicht von Eustache Deschamps porträtiert:

*„Heures me fault de Nostre Dame  
 Qui soient de soutil ouvraige,  
 D'or et d'azur, riches et cointes,  
 Bien ordonnées et bien pointes,  
 De fin drap d'or bien couvertes,  
 Et quant elles seront ouvertes,  
 Deux fermaulx d'or qui fermeront.“<sup>42</sup>*

---

42 Eustache DESCHAMPS, Oeuvres complètes, Paris 1878-1903, Bd. 9, S. 45.

Es stellt sich daher die Frage, inwieweit ein kostbares Stundenbuch überhaupt zum täglichen Gebet benutzt wurde. Die geringen Benutzungsspuren der meisten Luxuscodices, zu denen auch die in diesem Beitrag vorgestellten Stundenbücher und Psalterien gehören, sprechen gegen einen häufigen Gebrauch.<sup>43</sup> Vor allem der Erfindungsreichtum der im wahrsten Sinne „grenzwertigen“ Marginalbilder trägt dazu bei, die Gebetbücher eher als Kunst- denn als Andachtswerke zu sehen und damit auch die obszönen Darstellungen in neuem Licht zu betrachten.

---

43 John PLUMMER, „Use“ and „Beyond Use“, in: WIECK 1988, S. 149-156.



Abbildung 1: Lateinisch-Französisches Stundenbuch, um 1470, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 1734a, fol. 52r (Foto: AG).



Abbildung 2: Lateinisch-Französisches Stundenbuch, um 1470, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 1734a, fol. 55v (Foto: AG).



Abbildung 3: Lateinisch-Französisches Stundenbuch, um 1470, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 1734a, fol. 55v, Detail (Foto: AG).



Abbildung 4: Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 124v (Foto: Archiv AG).



Abbildung 5: Rutland-Psalter, London, British Library, Add. MS. 62925, fol. 106v (Repro aus: Randall 1966, Abb. 321).



Abbildung 6: Rutland-Psalter, London, British Library, Add. MS. 62925, fol. 66v-67r (Repro aus: Camille 1992, S. 44-45).



Abbildung 7: Rutland-Psalter, London, British Library, Add. MS. 62925, fol. 87v (Foto: Archiv AG).



Abbildung 8: Macclesfield-Psalter, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, fol. 166v (Foto: Archiv AG).



Abbildung 9: Macclesfield-Psalter, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, Randminiatur zu Psalm 118, fol. 167v (Repro aus: Panayotova 2008).



Abbildung 10: Macclesfield-Psalter, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, Randminiatur fol. 233v (Foto: Archiv AG).



Abbildung 11: Macclesfield-Psalter, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, Randminiatur im Totenoffizium, fol. 242r (Repro aus: Panayotova 2008).



Abbildung 12: Macclesfield-Psalter, Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 1-2005, Randminiatur zu Psalm 99, fol. 140r (Foto: Archiv AG).