

Stein und Erde gestalten

Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert

Isabella Nicka

Wie können dargestellte Materialien mit Methoden der Digital Humanities untersucht werden? Diese Frage steht am Beginn einer Auswertung von Annotationen zu marmoriertem Stein bzw. trockenen Erdschollen/zerklüfteten Felsen auf Bildern aus der Datenbank REALonline. Untersuchungsgegenstand ist die zum UNESCO-Dokumentenerbe zählende Handschrift der *Concordantiae Caritatis* in der Stiftsbibliothek Lilienfeld (um 1355, cod. 151). Ausgangspunkt ist ein Distant Viewing, d. h. durch Visualisierungen greifbar gemachte Vergleiche von Komponenten vieler Miniaturen. Darauf aufbauende qualitative Analysen zeigen, inwiefern Aspektivierungen von Material für die bildlichen Erzählstrategien dieser Handschrift von Bedeutung sind.

How can represented materials be studied using Digital Humanities methods? This is the question of a case study on the analysis of annotations to marbled stone or dry earth clods/craggy rocks on images from the REALonline database. The subject is the manuscript of the *Concordantiae Caritatis* in the Abbey Library of Lilienfeld (c. 1355, cod. 151), a UNESCO document heritage. A distant viewing approach, i.e. comparisons of components of many miniatures made intelligible through visualisations, is the starting point. Qualitative analyses derived from these comparisons show the importance of material aspectivation for the narrative strategies in the visual media of this manuscript.



memo

Epfohlene Zitierweise:

Nicka, Isabella: Stein und Erde gestalten. Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S: 120–160. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231005.

1. Einleitung

Die Bedeutung, Bewertung und Wahrnehmung von Materialien stehen und standen zu allen Zeiten in einem produktiven Wechselverhältnis mit den soziokulturellen Praktiken und Prozessen, deren integraler Bestandteil Materialien und Materialitäten sind. Das gilt auch für dargestellte Materialien in visuellen Medien,¹ die in diesem Beitrag im Fokus stehen. Um die Funktionen von Materialdarstellung und ihre Rolle in Erzählstrategien näher beleuchten zu

1 Um in den visuellen Medien (weitgehend) unbearbeitetes Material wie Fels und Erde und überwiegend in prozessierter Form wiedergegebenes Material wie Marmor vergleichen zu können, wird hier davon abgesehen, zwischen Materie und Material zu unterscheiden (vgl. zu dieser Diskussion die Einleitung (<https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2023-gruber-kuehtreibe-nicka-schlie-material-aspektivieren/>) in diesem Heft).

können, wird hier danach gefragt, welche spezifischen oder verknüpften Aspekte von Material in den Miniaturen der *Concordantiae Caritatis* (um 1355, Stiftsbibliothek Lilienfeld) aktiviert werden oder präsent sind.

Die mitteleuropäische Malerei des 14. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht ein besonders interessantes Forschungsfeld, weil hier erstmals seit der Antike wieder vermehrt mimetischere Darstellungen von Materialien eingesetzt werden.² Diese Entwicklung kulminiert im 15. Jahrhundert in einem neuen Realismus, bei dem die Imitation von Materialien und Stofflichkeiten neben anderen Innovationen – etwa auf der Ebene der Vermittlung von Räumlichkeit im Bild – einen wichtigen Bestandteil der Bildgestaltung ausmacht. Obwohl die Forschung viele Meilensteine und die angewendeten Techniken dieser weitgreifenden künstlerischen Prozesse herausgearbeitet hat,³ wurde vor allem die frühe Phase im 14. und frühen 15. Jahrhundert der österreichischen Kunst ob und unter der Enns und in angrenzenden Regionen kaum untersucht, weder hinsichtlich der Frage, wie die Entwicklung konkret verläuft – also etwa welche Materialien in Darstellungen (zuerst) wiedergegeben werden, ob hier gattungs- oder kontextspezifische Unterschiede erkennbar sind etc. –, noch bezüglich der möglichen narrativen Funktionen dieser Materialdarstellung. Für beide Desiderate können Vergleiche von in vielen Bildern dargestellten Materialien mittels einer Applikation von Methoden aus den Digital Humanities, also zum Beispiel mit einem Distant-Viewing-Ansatz,⁴ helfen aufzuzeigen, welche Muster und spezifischen Lösungen in bestimmten geografischen Bereichen, Gattungen oder Nutzungskontexten bestehen, deren Hintergründe dann in Detailstudien untersucht werden können.

Die Grundlage dafür, nämlich detaillierte und strukturierte Annotationsdaten zu den dargestellten Komponenten historischer Bilder, sind jedoch nur in sehr seltenen Fällen vorhanden,⁵ und hinsichtlich des dargestellten Materials ist die Ausgangslage noch dürtiger.⁶ Bis dato gibt es auch nur wenige Projekte, in denen Anwendungen aus dem Bereich der sog. Künstlichen Intelligenz für die Erforschung von Materialdarstellung in den visuellen Medien vergangener Epochen eingesetzt werden.⁷ Auch hier ist die Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts generell und die österreichische Kunst im Speziellen bisher noch nicht in den Fokus gerückt.⁸ Auswertungen zu in vielen Bildern dargestellten Materialien sind folglich, lange bevor wir von Big Data (selbst in einem auf die Geisteswissenschaften skalierten Sinn) sprechen könnten, in erster Linie mit einer aufwendigen Datenerstellung verbunden.

2 Diesem Thema wurde bisher wenig Beachtung vonseiten der Kunstgeschichte entgegengebracht, auch wenn bereits in älteren Studien (Dvorák 1918, u. a. S. 95, 111–115) darauf aufmerksam gemacht wurde. Hinweise finden sich in Untersuchungen zu einzelnen Kunstwerken (z. B. Fritzsche 1983, S. 32) oder zu spezifischen Phänomenen (etwa die an der Art des dargestellten Materials ‚Felsen‘ ablesbare Wiedergabe von bestimmten Tageszeiten: Tripps 2008, S. 115).

3 Vgl. etwa Gombrich 1976, S. 19–35; De Mey 2012; in Bezug auf die Übernahme niederländischer Vorbilder in der Kunst des heutigen Österreichs: Simon 2002, S. 168–179.

4 Nicka 2019, S. 100–103; Arnold/Tilton 2019; Klink 2020, S. 34–36.

5 Nicka 2022, S. 26–31.

6 Hier sind am ehesten unstrukturierte Daten aus Crowdsourcing-Projekten wie „artigo“ (<https://www.artigo.org/de>) zu nennen.

7 Van Zuijlen u. a. 2021.

8 In dem von der Autorin geleiteten transdisziplinären Projekt „Wie das Material ins Bild kam: Kulturelle Innovationen interdisziplinär mit Künstlicher Intelligenz erforschen – KIKI“ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/imareal-projekte/kiki/>) (Laufzeit 2022–2024, gefördert vom Land Salzburg) wird diesem Themenkomplex in Zusammenarbeit mit Kollegen aus dem Bereich der Computer Vision an der Universität Salzburg nachgegangen.

Im vorliegenden Beitrag werden deshalb zwei Fragen zentral sein, die an dem Beispiel einer reich illuminierten Handschrift, den *Concordantiae Caritatis* des Ulrich von Lilienfeld, erörtert werden: Einerseits wird evaluiert, inwiefern Annotationsdaten – wie sie in REALonline, der Bilddatenbank am IMAREAL, erfasst sind – eine Basis für Untersuchungen von dargestellten Materialien in den visuellen Medien des 14. Jahrhunderts bieten. Andererseits wird danach gefragt, welche darüberhinausgehenden Anforderungen als Desiderate abgeleitet werden können, die eine Grundlage für künftige Entwicklungen von Methoden oder Anwendungen im Bereich der Digital Humanities für diesen Forschungsgegenstand bilden können. Um die Ausgangsdaten in REALonline reflektieren zu können, habe ich Darstellungen von marmoriertem Stein und Erde/Fels⁹ in den Bildern der *Concordantiae Caritatis* ausgewählt. Eingenommener Raum und Funktionen dieser Materialien in der Erzählstrategie¹⁰ der visuellen Ausstattung der Handschrift im Stift Lilienfeld unterscheiden sich wesentlich, wodurch verschiedene Anforderungen, die sich im Rahmen des Forschungsprozesses ergeben, thematisiert werden können.

2. Die *Concordantiae Caritatis*

Der im Jahr 2018 ins Weltdokumentenerbe (<https://www.unesco.at/kommunikation/dokumentenerbe/memory-of-austria/verzeichnis/detail/article/concordantiae-caritatis>) aufgenommene Codex 151 in der Bibliothek des Zisterzienserstifts Lilienfeld mit seinen zahlreichen kolorierten Federzeichnungen ist in vielfacher Hinsicht ein bemerkenswertes Zeugnis klösterlicher Kultur im Mittelalter. Einerseits lässt sich die Bedeutung dieses in Lilienfeld entstandenen Werks anhand der 40 heute erhaltenen Abschriften des Textes (bzw. von Textteilen) ablesen, die in sieben Fällen ebenfalls bebildert sind und allesamt in das 15. Jahrhundert datieren.¹¹ Andererseits ist seine Breite an typologischen ‚Tableaus‘ beeindruckend, von denen ursprünglich 156 (aufgrund von Blattverlusten heute 153) zu Begebenheiten des Jahreskreises, 73 zu Heiligenfesten und 19 zu gemischten Themen zusammengestellt sind.

Der Autor des Werks, Ulrich von Lilienfeld, der 1308 in Klosterneuburg oder Wien als Sohn eines von Nürnberg zugezogenen Kaufmanns geboren wurde und von 1345 bis 1351 Abt des Stifts Lilienfelds war, hält zu Beginn der Handschrift fest, wie sein Buch aufgebaut ist (vgl. **Abb. 1**):

Im obersten Kreis der jeweils linken Seite werden stets das Evangelium¹² und daneben vier von den Propheten als Gewährsleute [...] bildlich dargestellt. Unter diesem obersten Kreis folgen zwei geschichtliche Begebenheiten aus dem Alten Testament und unter diesen zwei Darstellungen von Dingen aus der Natur, die sich in irgendeiner Ähnlichkeit auf das betreffende Evangelium beziehen.¹³ Auch steht immer über einer jeden

9 Zur Frage, warum hier Erde und Fels gemeinsam behandelt wird, siehe mehr im Kapitel „Common Ground“.

10 Zu meiner Herangehensweise zu Erzählstrategien in den visuellen Medien des Mittelalters siehe Nicka 2022, S. 31f.

11 Boreczky 2004, Munscheck 2000, Suntrup 2010, S. XXI–XXIII.

12 Wie im weiteren Text von Ulrich (fol. 1v) ausgeführt wird, sind im Teil „De sanctis“ statt Themen nach den Evangelien Bilder aus der jeweiligen Heiligenvita beigegeben, Douteil 2010, Bd. 1, S. 4f.

13 Zur Diskussion in der Forschung, ob man die Verweise auf die Naturallegorien strenggenommen als Teil der Typologien ansehen kann oder nicht, siehe Munscheck 2000, S. 60.



Abb. 1 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 96v und 97r, um 1355. Foto: © Stift Lilienfeld, H. Schmid.

Darstellung ein Vers zur Erklärung und Auslegung des zugehörigen Bildes. Und auf der gegenüberliegenden Seite ist die Auslegung eines jeden Bildes mit seinem moralischen Sinngehalt ausführlicher im Text enthalten, inwiefern nämlich die Einzelheiten mit dem Evangelium übereinstimmend zusammenhängen.¹⁴

Das zugrunde gelegte Konzept der Typologie geht von einem allumfassenden Heilswirken Gottes in der Geschichte aus, das in den alttestamentlichen Vorbildern (Typen) bereits auf die Erfüllung in den neutestamentlichen oder aus den Heiligenleben stammenden Gegenbildern (Antitypen) vorausweist. Auch die gesamte tierische und pflanzliche Schöpfung ist in diesem Sinn auf den Antitypus hin ausgelegt.¹⁵ Aus den derart gestalteten Seiten ergibt sich ein sehr umfangreiches Ensemble von insgesamt 1188¹⁶ Szenen, die Antitypen, Typen und naturallegorische Beispiele umfassen.¹⁷ Damit sind für das Erkennen von bestimmten Mustern und Besonderheiten in der Darstellung von Material sowohl eine ausreichende quantitative Dimension als auch thematische Breite erreicht. Ein Vergleich von Spezifika in so vielen Bildern kann nicht mehr ‚im Kopf‘ geleistet werden. In dieser Fallstudie sollen dafür Methoden aus den Digital Humanities für die Analyse der Buchilluminationen appliziert werden.

Seit 2010 liegt eine Edition inklusive Faksimiles aller illuminierten Seiten der *Concordantiae Caritatis* vor, die im Wesentlichen von Herbert Douteil erarbeitet wurde und Transkripte der Texte im lateinischen¹⁸ Original sowie in

14 *In supremo circulo primi folij / semper ponitur ewangelium depictum / et iuxta illud quatuor auctoritates de prophetis cum / ipso ewangelio concordantes. Sub quo due historie veteris testament ponuntur et sub illis due / nature rerum ad ipsum ewangelium similitudinarie pertinentes. Et semper super qualibet materia / vnus versus, qui declarat ipsam materiam et / exponit. Et in opposito folio omnis picture / expositio, qualiter ewangelio concordent singula, / cum sua moralitate plenius continentur.* Lateinisches Transkript und deutsche Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 4f.

15 Deutlich wird aus den Texten, dass Ulrich von Lilienfeld die Beispiele aus der Tier- und Pflanzenwelt auf sehr ähnliche Weise wie die überwiegend aus dem Alten Testament stammenden Typen in sein Konkordanzsystem integriert.

16 Die Prophetenmedaillons sind hier nicht mitgezählt.

17 Neben diesem Hauptteil der Handschrift, der in Text und Bild vor allem hinsichtlich der Anlage der Doppelseiten gleich funktioniert, gibt es auch noch 13 Doppelseiten zu Tugend- und Lasterthematik, die aber anders funktionieren und hier nicht berücksichtigt wurden.

18 Die ‚Kleintexte‘ im Anhang sind teilweise Lateinisch, Spätmittelhochdeutsch-Frühneuhochdeutsch (Oberdeutsch), Suntrup 2010, XXI. Eine Übersicht über die deutschsprachigen Abschnitte findet sich bei Roland 2012.

einer deutschen Übersetzung wiedergibt: Neben einem umfangreichen Registerteil zu Namen, Begriffen, Bedeutungen und zitierten Bibelstellen sowie einem Quellenverzeichnis umfasst sie auch eine Statistik zu den verwendeten Worten.¹⁹ Damit ist auch für intermediale Vergleiche eine geeignete Grundlage gegeben. Neben den annotierten Digitalisaten der Bildseiten in REALonline (siehe unten, Kapitel „Dargestelltes Material in REALonline“) liegt seit 2017 ein Digitalisat aller Folios der Handschrift im Stift Lilienfeld auf manuscriptorium.com vor.²⁰

Kunsthistorische Forschungen hatten bis dato neben der Gliederung der Bildthematik und – relativ allgemein gehaltenen – Untersuchungen zu Text-Bild-Beziehungen²¹ vor allem die Frage der Händescheidung im Blick. Dabei wurden entweder drei oder vier Illustrierende angenommen, aber einhellig der Ausführende (sog. „Hauptmeister“) der meisten Bildseiten bestimmt, der sich stilistisch sehr deutlich gegen einen nur für die Gestaltung von drei Folios (fol. 80v, 81v und 96v) greifbaren „fortschrittlicheren Meister“ abgrenzen lässt.²² Die Datierung der Handschrift und ihrer Ausstattung wird gemäß der Aussage Ulrich von Lilienfelds, der sich selbst im Prolog als vormaliger Abt des Stifts bezeichnet, nach seiner Amtszeit und damit um 1355 angenommen.²³ Der sog. „Hauptmeister“²⁴ wird anhand von Übereinstimmungen zur österreichischen Buchmalerei der 1330er als konservativ bewertet, während der sog. „fortschrittliche Meister“ nach Martin Roland in der Kunst der Region nach 1355 „völlig isoliert“ dasteht, wofür dessen Schulung in einem anderen Gebiet ins Treffen geführt wird.²⁵ Für den vorliegenden Beitrag ist hinsichtlich des Forschungsstands vor allem von Relevanz, dass es einen stilistisch relativ homogenen Anteil an bildlicher Ausstattung gibt, der auch eine Vergleichbarkeit der Repräsentation von Oberflächen und Stofflichkeiten erwarten lässt, und dass in den bisherigen Untersuchungen zu den Federzeichnungen der *Concordantiae Caritatis* die Materialdarstellung nicht untersucht wurde.

Letzteres gilt auch für kunsthistorische Forschungen zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts: Obwohl die – punktuell ein-

19 Douteil 2010. Douteil hat die Edition vorbereitet, die Redaktion und Erstellung der Druckvorlage wurde unter der Leitung der Herausgeber Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt und Volker Honemann durchgeführt. Alle in diesem Aufsatz im Fließtext genannten lateinischen Zitate ohne gesonderte Angaben in den Anmerkungen sind gemäß der Transkription von Douteil gemacht worden.

20 Die Datensätze zu den *Concordantiae Caritatis* finden sich in REALonline unter den Archivnummern 003884–004146 ; auf www.manuscriptorium.com kann das Digitalisat und der Metadatenatz zur Handschrift unter dem Identifier LILIEN-SLA__HS_151____32HHXJ3-en (https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=LILIEN-SLA__HS_151____32HHXJ3-en#search) online konsultiert werden.

21 Munscheck 2000.

22 Munscheck 2000, Roland 2002, Roland 2015, siehe REALonline 003962, 003963, 003978. (REALonline Link 1).

23 Douteil 2010, S. XX.

24 Roland 2013, S. 196, erwägt aufgrund der „weitgehenden Fehlerlosigkeit der Illustrationen“ den Hauptmeister mit Ulrich von Lilienfeld gleichzusetzen. Diskrepanzen zwischen Bild und Text – ganz abgesehen von unterschiedlichen Erzählstrategien in den beiden medialen Ausdrucksformen – gibt es aber auch hier: z. B. einen braun kolorierten Hasen auf fol. 197v (REALonline 004077C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004077C>), der sowohl gemäß der Bildüberschrift als auch dem Text weiß sein sollte.

25 Roland 2015, S. 259. Nachdem die erhaltenen Abschriften allesamt ins 15. Jahrhundert datieren – die früheste davon ist 1413 entstanden –, könnte man auch überlegen, ob vielleicht die drei Seiten im Zuge einer ‚Wiederentdeckung‘ der Handschrift am Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sein könnten. Dagegen spricht, dass gemäß dem paläographischen Befund von Martin Roland (Roland 2013, S. 195f.) keine Änderungen der Schrift auf diesen Bildseiten (inklusive der in die Bilder gesetzten Wörter) sowie auf den zugehörigen Textseiten gegenüber den vorhergehenden und nachfolgenden Folioseiten auszumachen sind.



Abb. 2 Noli me tangere, Sierndorf Retabel (Rückseite des Klosterneuburger Goldschmiedewerks, sog. Verduner Altar), Stiftsmuseum Klosterneuburg, um 1331. REALonline 000001A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000001A>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 3 Giotto di Bondone, Noli me tangere, Padua, Arenakapelle, um 1300. Foto: Wikimedia Commons © José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_-_Capella_dei_Scrovegni_-_Padua_2016.jpg).

gesetzte – mimetischere Wiedergabe von Material hier eine bedeutende Innovation darstellt, ist dieses Thema, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Lediglich vereinzelt finden sich Aussagen über die Repräsentation von Material in den visuellen Medien der Zeit im Zusammenhang mit stilgeschichtlichen Untersuchungen.²⁶ So hält etwa Gabriele Fritzsche in einem Vergleich des *Noli me tangere* der gemalten Rückseiten des Sierndorf-Retabels²⁷ (Abb. 2) mit Giotto's Darstellung desselben Sujets in der Arenakapelle in Padua (Abb. 3) fest:

Einen weiteren Unterschied sehen wir darin, daß dem Wiener Meister die Details weit mehr am Herzen lagen als Giotto. [...] Auch Giotto berücksichtigt die Stofflichkeit seiner Materialien, charakterisiert den Sarkophag mit Marmoräderungen [...]; unser Meister hat jedoch eine weit größere Freude als Giotto an diesen Einzelheiten. Bezeichnend dafür ist auch das Aussehen des Sarkophages: bei Giotto aus glatten Marmorplatten zusammengefügt; in unserer Darstellung sehr dekorativ mit Konsolen, tiefen Arkadenöffnungen und einer Fülle von Schmuckmotiven gegliedert.²⁸

Margit Stadlober sieht im Vergleich ebendieser Bilder mehr „Naturnähe“ im Klosterneuburger Werk; letzteres zeigt ihrer Meinung nach „sehr intensive Detailbeobachtung“, wofür sie die antiken Motive wie Palmettenfries oder Rosetten des Sarkophags ins Treffen führt.²⁹

²⁶ Z.B. Fritzsche 1983, S. 32.

²⁷ Die Bezeichnung „Sierndorf-Retabel“ ist in der Kunstgeschichte noch nicht etabliert, ermöglicht aber das von Stephan von Sierndorf in Auftrag gegebene Artefakt besser zu fassen, das das Resultat unterschiedlicher Transformations- und Erweiterungsprozesse zum Klosterneuburger Goldschmiedewerk (sog. Verduner Altar) ist.

²⁸ Fritzsche 1983, S. 35.

²⁹ Stadlober 1996, S. 106.

Im Vordergrund stehen hier also die Zuordnung oder Abgrenzung zu anderen Schulen, die (auch) anhand dargestellter Stofflichkeiten und Oberflächen evident gemacht werden soll – auch wenn es sich in einigen Fällen eigentlich um unterschiedliche Arten handelt, wie das Material bei bestimmten Objekten verarbeitet wurde. Welche Materialien öfter vorkommen als andere, inwiefern bestimmte Objekte in den Erzählstrategien diese Art der Darstellung ‚triggern‘ und ob Unterschiede zwischen den malerischen Techniken, dem jeweiligen Auftrags- oder Nutzungskontext bestehen, bleibt offen. Dasselbe gilt für die Frage, welche Aspekte von Material in der Darstellung eigentlich greifbar werden.

In diesem Beitrag werden Muster und Besonderheiten der Materialdarstellung in *den Concordantiae Caritatis* anhand von zwei Fallbeispielen herausgearbeitet. Damit einhergehend werden Anforderungen an die Datenbasis und für die Anwendungsmethoden der Digital Humanities diskutiert.

3. Aspektivierung

Das hier verwendete Konzept der Aspektivierung (vgl. die Einleitung dieser Ausgabe) macht greifbar, dass Material nie aufgrund *aller* seiner inhärenten und verknüpften Aspekte in Vorgängen präsent ist oder in diese eingebunden wird, sondern immer bestimmte aktiviert werden.

Dieser Umstand ist auch bei der Darstellung von Material in der Kunst, Literatur etc. von Bedeutung, wobei nachstehend auf einige bildmedienspezifische Faktoren eingegangen wird.

Hier gilt es zunächst auf die Reduktion auf darstellbare Eigenschaften (vgl. **Abb. 4**) aufmerksam zu machen. Diese können unmittelbar (z. B. Holzmaserung) oder mittelbar (z. B. Sprödigkeit einer Glasflasche in Form von Bruchstücken derselben, die am Boden liegend wiedergegebenen sind) visuell repräsentierbare Qualitäten von Material betreffen (lila Pfeile im Diagramm) und sind je nach verwendeten Werkstoffen und angewandten Techniken, aber auch entsprechend der jeweiligen Potenziale oder Einschränkungen in der Rezeptionssituation unterschiedlich (z. B. hinsichtlich der Beleuchtung).³⁰ Für weitere Prozesse von Aspektivierung, die bei einer bildlichen Darstellung von Material relevant sind, ist die Dialektik von Kunst und Wirklichkeit von Bedeutung. Andreas Kablitz hat in einem anderen Kontext zusammengefasst, was auch für unsere Betrachtungen sinnvoll ist, zu berücksichtigen:

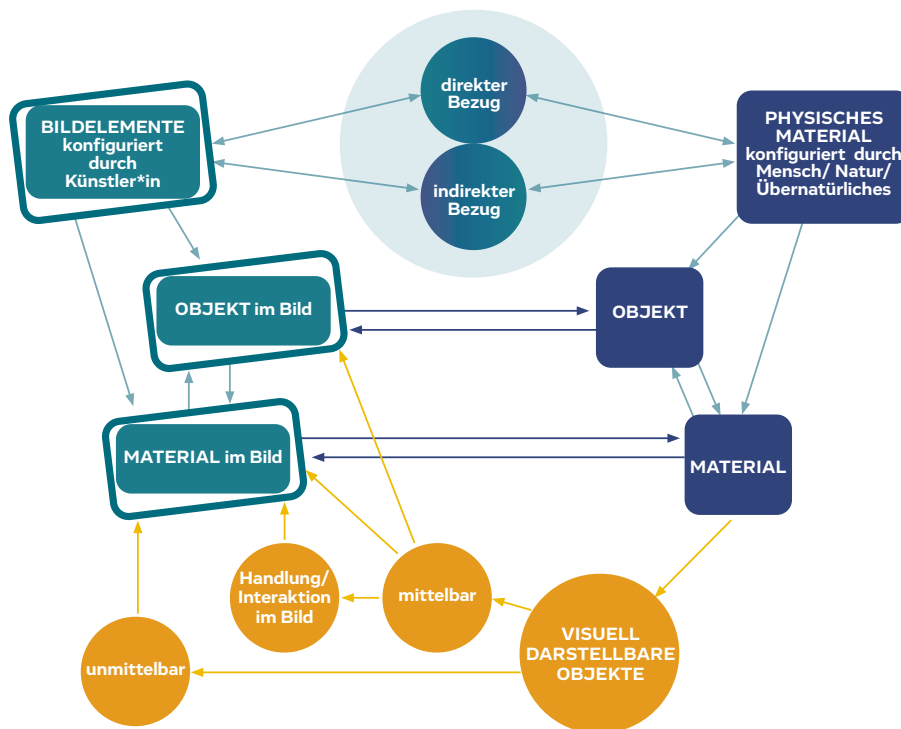
Kunst, so sei hier thesenhaft behauptet, ist das Reich des Möglichen: Sie ist die Verwandlung des Wirklichen in seine Möglichkeiten – und diese Möglichkeiten schließen Imagination, Perfektionierung, Verfremdung und manches mehr ein. Doch solche Möglichkeiten bleiben stets verwiesen auf ein Wirkliches, in Relation zu dem sie sich konstituieren wie definieren.³¹

Die Praktiken in den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen sind dafür verantwortlich, dass nicht zu allen Zeiten und in allen Kontexten alle darstellbaren Eigenschaften von Materialien realisiert wurden. Damit geht auch einher, dass der Anteil der repräsentierten Stofflichkeiten und Oberflächen an der Kommunikationsleistung variiert. (**Abb. 4**) Zudem gibt es eine

30 Zur Bedeutung der Werkstoffe und verwendeten Bearbeitungstechniken für die inhaltlichen Aussagen siehe Heike Schlies Beitrag in dieser MEMO-Ausgabe sowie Untersuchungen zur Materialikonologie, u. a. Raff 1994a und 1994b.

31 Kablitz 2010, S. 211.

Abb. 4 Relevante Prozesse bei der Darstellung von Material im Bild.
© Isabella Nicka, Grafik: Cornelia Paris.



Bandbreite an Möglichkeiten, um die Grauzone zwischen einer Entscheidung für oder wider Materialdarstellung zu nutzen (z. B. bei der bloßen Andeutung einer Textur, die das Material nur zu einer allgemeinen Kategorie zuordenbar, aber nicht konkret identifizierbar macht). Selbst in Zeiten, in denen der mimetischen Wiedergabe von Materialien eine signifikante Bedeutung zugeschrieben wird, muss die Konfiguriertheit von Kunst bedacht werden; es geht also auch in diesen Fällen um eine gewissermaßen strategische Verwendung von Materialdarstellung, bewusst oder auf einer unbewussteren Ebene – im Rahmen von denk- und darstellbaren Mustern in einem zeitlichen und soziokulturellen Umfeld.

Es ist auch der Konfiguriertheit von Bildern (Abb. 4) geschuldet, dass Mischformen zwischen einer Orientierung an der physischen Welt und dem Verwenden von Elementen existieren, die nur indirekt von Naturvorbildern oder realen Gegebenheiten beeinflusst sind (z. B. Bildbestandteile, die im Rahmen einer Bildtradition entwickelt und weiterverarbeitet werden). Es ist also auch danach zu fragen, ob wir eine solche Mischform vor uns haben, wenn wir wissen möchten, welche Aspekte von Material im Bild thematisiert werden. Letztlich ist in diesem Zusammenhang auch eine Offenheit in der Forschung vonnöten, die Funktionalisierungen von stofflichen Entitäten im Bild abseits der Themen von mimetischen oder ästhetischen Kategorien untersuchen möchte.³²

Ein weiterer bedeutender Einfluss auf die Material-Aspektivierung ist der fiktionale Rahmen an sich: Eigenschaften, die für in der Natur vorkommende oder verarbeitete Materialien in einem konkreten Nutzungskontext essenziell sind, müssen im Bild nicht gezeigt oder können außer Kraft gesetzt werden, sofern das für den Repräsentationskontext als sinnvoll erachtet wird. Auch

³² Ähnlich hält es Goehring 2013, S. 28, auch für die Untersuchung von Landschaft auf Bildern des Mittelalters fest.

neue Eigenschaften können erfunden und eingebracht werden, die dann nur in dieser fiktionalen Welt existieren. Hierfür gibt es auch Beispiele in den Naturallegoreseabschnitten der *Concordantiae Caritatis*: Der Text über einen fern gelegenen See, in dem alles untergeht, das hineingeworfen wird, verweist auf kein spezifisches Objekt oder Material (fol. 205r). Im dazugehörigen Bild (fol. 204v, REALonline 004084D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004084D>) sehen wir einen am Ufer stehenden Mann, der ein Stück Rundling mit Astansatz in der Hand hält und auf dasselbe (oder ein sehr ähnliches) Stück Holz auf dem Grund des Gewässers vor ihm zeigt. Auch die Wirkungen, die von bestimmten Materialien ausgehen, können in Texten oder Bildern andere sein, als man erwartet. So wird in Ulrich von Lilienfelds Handschrift in beiden medialen Ausdrucksformen (fol. 223v und 224r, REALonline 004103D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004103D>) vermittelt, wie das Blut des Thamur-Wurms Steine spalten kann.

Sowohl bei der Verwendung von Materialien als auch bei ihrer Darstellung können durch Aspektivierungen in bestimmten Zeiten und Kontexten stärkere oder schwächere Links zwischen Materialien und Objekten entstehen, worin einer der Gründe für die oft fließende Grenze zwischen diesen beiden Kategorien liegt.

Für die Frage, welche Aspekte von Material dargestellt werden (können), ist auch relevant, ob ‚naturbelassene‘ Gegenstände oder hergestellte Objekte im Bild thematisiert werden. So rücken etwa bei der Repräsentation von Rohmaterial nur bestimmte Eigenschaften dieser Stoffe in den Blick (z. B. die Aufschüttbarkeit von Sand). Und erneut ist auch das Spannungsfeld von Kunst und Wirklichkeit zu berücksichtigenden: Es kann um die (mehr oder weniger) mimetische Wiedergabe von hergestellten oder natürlichen physischen Objekten im Bild gehen. Dabei können Materialien auch derart künstlerisch prozessiert werden, dass bestimmte handwerkliche oder ressourcenspezifische Bedingungen ausgeklammert oder adaptiert werden, z. B. bei ‚erfundenen‘ Farben oder Mustern von Steinen oder bei einem Bettrahmen, dessen Zusammensetzung aus mehreren Teilen im Bild nicht thematisiert wird, sondern der wie aus einem Stück gearbeitet erscheint. Es können aber auch tradierte Bildformeln weiterverarbeitet und (neu) funktionalisiert werden, mittels derer sowohl das Objekt als auch dessen Material nur indirekt mit einem physischen Vorbild verbunden sind (vgl. Kap. „Common Ground“). Zudem können diese Strategien auch parallel eingesetzt werden.

Alle diese vorgenannten Aspektivierungen von Material fließen in einen gedachten, unendlichen Pool ein, aus dem im Zuge eines Projekts, wie der Ausstattung der *Concordantiae Caritatis* mit lavierten Federzeichnungen, geschöpft werden kann. Die je nach Zeit, Ort, soziokulturellem Kontext und Zielsetzung selektiv herausgegriffenen Elemente bilden dann eine neue Grundlage für weitere Aspektivierungen von Material, die eingespeist werden.

4. Dargestelltes Material in REALonline

Die Bilddatenbank des IMAREAL unterscheidet sich vor allem in zweierlei Hinsicht von anderen digitalen Projekten zu historischen visuellen Medien von Forschungsinstitutionen, Universitäten, Kulturerbe-Institutionen und -Vereinigungen: Um Objekte im Bilddiskurs des Mittelalters und der Frühen Neu-

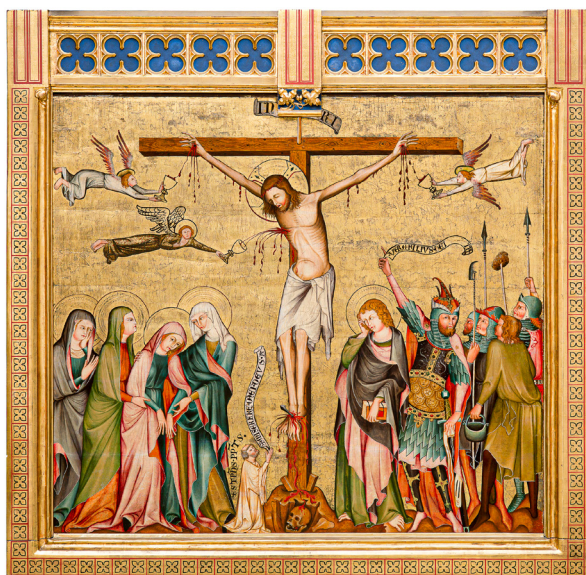


Abb. 5 Kreuzigung Christi, Sierndorf Retabel (Rückseite des Klosterneuburger Goldschmiedewerks, sog. Verduner Altar), Stiftsmuseum Klosterneuburg, um 1331. REALonline 000000. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000000>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

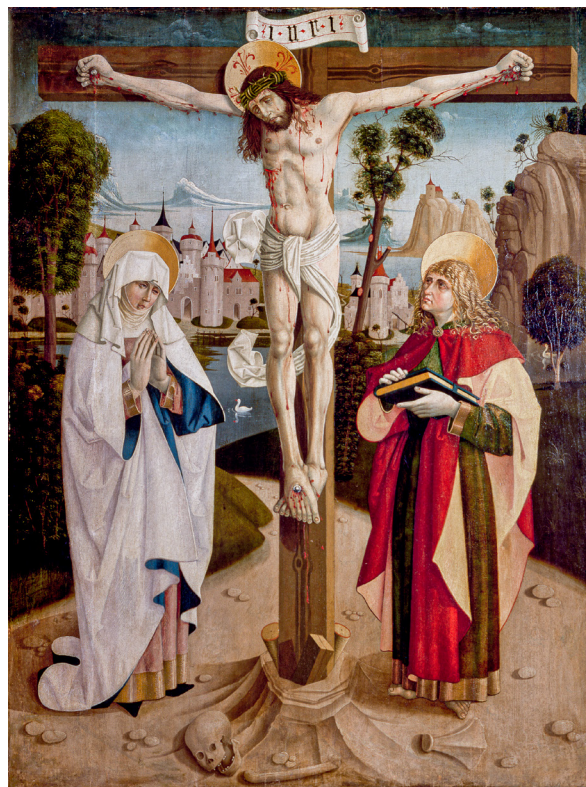


Abb. 6 Kreuzigung Christi, Flügelretabel, Pfarrkirche Gampern (Oberösterreich), 1497–1507. REALonline 000173. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000173>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

zeit erforschen zu können, wurde ein Datenmodell entwickelt, das neben den allgemeinen Daten zum Werk – wie Datierung, Standort etc. – systematisch und strukturiert semantische Informationen auf Bildern der Zeit erhebt. Es sind also nicht nur die wichtigsten oder ein paar beliebige Schlagworte zum Dargestellten enthalten (z. B. Christus, Kreuz, Landschaft), sondern es werden nach Möglichkeit alle semantischen Elemente erhoben. Strukturiert ist diese Erfassung insofern, als dass die Daten nicht als Schlagwörter (wahllos) nacheinander aufgenommen werden, sondern für jede Szene entsprechend den verwendeten Bildelementen ein Netzwerk³³ aus Knoten von verschiedenen Datenkategorien (Handlung, Person, Objekt, Ort etc.) erstellt wird, die in Visualisierungen wie jener im REALonline-Frontend durch unterschiedliche Farben symbolisiert werden können. (**Abb. 7**) Im Mittelpunkt des Netzwerks steht die Szene (blauer Knoten), an die weitere Kategorien von Bildinformationen geknüpft werden, z. B. eine Szene enthält eine Person (oranger Knoten), und die Person trägt ein Kleidungsstück (lila Knoten). Das semantische Grundgerüst (**Abb. 7**) der beiden Kreuzigungsdarstellungen am Sierndorf-Retabel (**Abb. 5**) bzw. am Hochaltarretabel in Gampern (**Abb. 6**) macht auf einen Blick deutlich, wo die Unterschiede auf der Ebene der Konfigurationen von Bildelementen liegen, etwa die größere Anzahl an dargestellten Personen links (orange Knoten) oder an wiedergegebenen Objekten rechts (grüne Knoten), die sich vor allem auf die detaillierte Stadtansicht im Hintergrund der Kreuzigung am Gamperner Retabel beziehen.

33 Entsprechend dem verwendeten Graphdatenmodell werden diese Netzwerke auch Szenengraphen genannt.

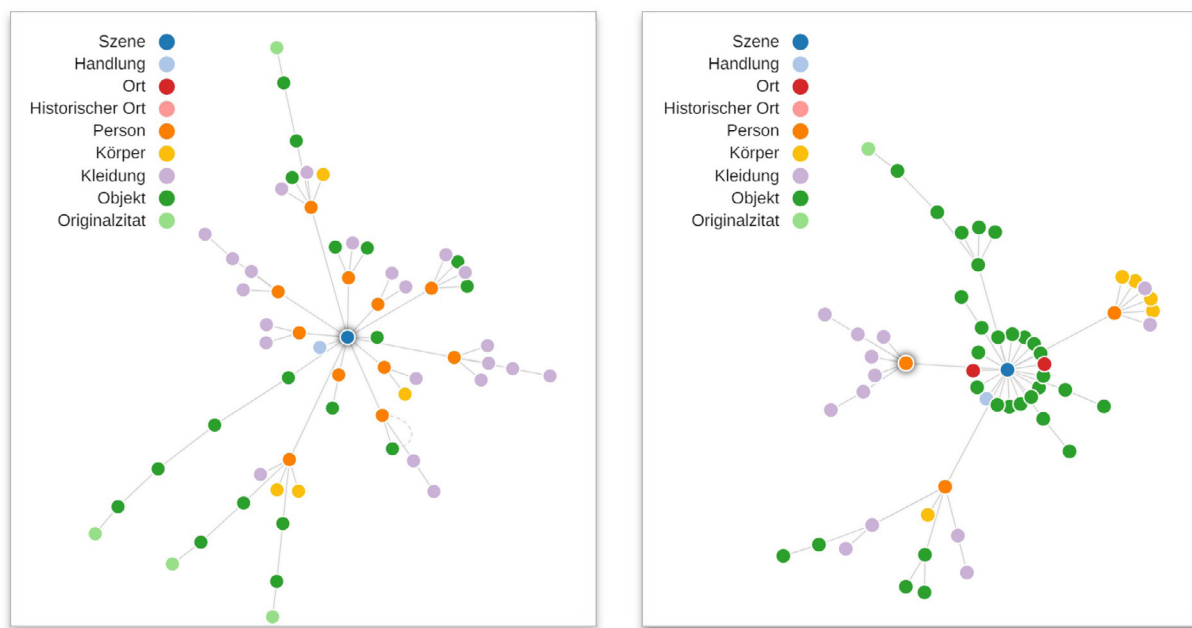


Abb. 7 Visualisierung der „semantischen Grundgerüste“ der Datensätze zur Kreuzigung im Stiftsmuseum Klosterneuburg (Abb. 5, links) und jener am Flügelretabel in Gampern (Abb. 6, rechts).

Für jeden dieser Knoten werden zudem neben der Bezeichnung der Entität (z. B. ‚Kreuz‘ oder ‚Christus‘) weitere Datenarten erhoben. Für dargestellte Objekte sind das die Farbe, das Material und die Form. 1980 hielt Manfred Thaller, der die Bilddatenbank gemeinsam mit den Mitarbeiter*innen des IMA-REAL entwickelt hat, fest, dass mit den Daten untersucht werden könnte, „ob bestimmte Materialien – Edelmetalle, italienische Stoffe – zu bestimmten Zeiten auf Bildquellen aller Teile des vom Institut bearbeiteten Raumes gleich häufig sind; ob sich ein Vordringen derartiger Materialien oder von Kleider- und Gegenstandstypen in bestimmte Gebiete zeigen läßt usw.“³⁴ Allerdings müssten dafür erst genügend Daten erhoben werden, so Thaller damals. Auch im Datenfeld ‚Form‘ können Hinweise auf bestimmte Material-Aspekte enthalten sein, die nicht nur die äußere Form (z. B. rund), sondern auch die Oberflächengestaltung betreffen können (z. B. marmoriert).

Die systematische und strukturierte Modellierung von Bildinhalten in REAL-online und die fortdauernde Erfassung und Überarbeitung von Daten seit den späten 1970er Jahren macht die Bilddatenbank heute zu einem nahezu einzigartigen Datenpool für Analysen von historischen Bildinhalten mit einem Distant Viewing Ansatz.³⁵ Wurde mit dem Zugriff des Distant Readings eine Analysemöglichkeit für große Textkorpora entwickelt,³⁶ werden beim Distant Viewing Muster und Besonderheiten anhand des Vergleichs von vielen Bildern herausgestellt. Nachdem aber gerade für Bildinhalte historischer visueller Medien kaum annotierte Datensets bestehen und die Methoden aus dem Bereich der Computer Vision erst in den letzten Jahren für kunsthistorische Fragen dieser Art entwickelt werden, sind Beispiele dafür rar, wie diese Ansätze für die Kunstproduktion früherer Jahrhunderte eingesetzt werden können.³⁷ In

³⁴ Thaller 1980, S. 190.

³⁵ Arnold/Tilton 2019, Klink 2020, S. 34–36, Nicka 2019, S. 100–103.

³⁶ Moretti 2016.

³⁷ So etwa: Madhu u. a. 2020, Schneider/Kohle 2017, Nicka 2019.

diesem Beitrag wird geprüft, für welche Forschungsfragen manuelle semantische Annotationen von Bildern in Form des Datenmodells in REALonline eine gute Ausgangslage bieten und in welchen Untersuchungskontexten darüberhinausgehende Analysemethoden benötigt werden.

Für Materialdarstellungen ist die Kunst des 14. Jahrhunderts in Österreich ob und unter der Enns ein gutes Experimentierfeld, weil einerseits nicht für alle dargestellten Objekte angestrebt wurde, die Stofflichkeiten mimetisch wiederzugeben, und andererseits sowohl sehr explizite Materialrepräsentationen zu finden sind (wie etwa von marmoriertem Stein), als auch in der Technik der Lavierung angedeutete Materialeigenschaften vorkommen, die meist nur aus dem Zusammenhang als solche interpretiert werden können (entweder über die bereits bestehenden Material-Objekt-Links oder über das Narrativ, das im Bild realisiert wird). In REALonline kann Unschärfe durch ein Fragezeichen hinter einem Begriff ausgezeichnet werden. Damit können auch solche Nennungen in Auswertungen einbezogen oder bewusst ausgeschlossen werden.

5. Material in den *Concordantiae Caritatis*

Nach den allgemeinen Bemerkungen zur Aspektivierung von Material generell und von jenem in den Künsten im Speziellen soll nun der Frage nachgegangen werden, wie Stofflichkeiten in den visuellen und textuellen Erzählstrategien bei Ulrich von Lilienfeld prozessiert und eingesetzt wurden und welche Potenziale die Annotationen in REALonline dafür bieten. Auch wenn der Fokus auf den Bildern liegen wird, sollen die Texte in die Untersuchungen einbezogen werden. Anstelle der bei Munscheck propagierten Kategorien von „den Texten entsprechenden“, „die Texte konkretisierenden“ und von „textunabhängigen“ Federzeichnungen³⁸ möchte ich von medienspezifischen Erzählstrategien ausgehen, die verglichen werden können. Dabei ist es wesentlich, die jeweiligen Anforderungen und Funktionsweisen jedes Mediums ernst zu nehmen und nicht gegeneinander auszuspielen. Dass etwa das Setting einer Handlung oder die Kleidung einer Figur in einem Text nicht angegeben wird, ist ebenso wenig als Versäumnis zu werten, wie der Umstand, dass in einem Bild nur ein bestimmtes Handlungsmoment und nicht mehrere Sequenzen wiedergegeben werden. Sinnvoller ist es, die Schwerpunktsetzungen zu vergleichen. Wenn ein solches Vorgehen meiner Ansicht nach allen Text-Bild-Relationen gelten sollte, trifft das umso mehr auf die *Concordantiae Caritatis* zu, deren titelgebende Übereinstimmungen eines Antitypus mit allen typologischen und naturallegorischen Beispielen Thema des Werks sind und die – um möglichst einleuchtend zu sein – die medienspezifischen Strategien auf unterschiedliche Weise nutzen. Ob Materialien in diesen visuellen oder textuellen Argumentationen eine Rolle spielen und welche Funktionen sie einnehmen, ist – wie ich in den nachstehenden Beispielen verdeutlichen möchte – nicht regelhaft, sondern wird flexibel gehandhabt; je nach den Erfordernissen der jeweiligen Konkordanzen.

Ein erstes Beispiel ist die Doppelseite der Heimsuchung Mariens (fol. 8v, 9r, **Abb. 8**, REALonline 003890) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890/>). Für diese wurde als einer der beiden alttestamentarischen Typen die Beschreibung der Bundeslade in Ex 25,10–22 gewählt.

38 Munscheck 2000, S. 82–85.

Der Herr ließ zwei Cherubim aus reinstem Feingold machen und auf jeder Seite über der Deckplatte der Bundeslade aufstellen, so daß sie sich mit zwei Flügeln berührten, und sie schauten einander mit umgewandtem Gesicht an [...]. Diese [die Liebe zu Gott und die Nächstenliebe, für die die Cherubim stehen, Anm. IN] müssen aus reinstem Feingold, d. h. aus den allerbesten Kräften, die nur aus dem Schatz des Herzens hervorgeholt werden können, und [aus dem Gold], das auf dem Amboß des Herzens gehämmert ist, gebildet sein [...].³⁹

Im Text wird das Material der Cherubim betont, weil es als Anknüpfungspunkt der Argumentation fungiert. Zwei Aspekte des Goldes werden darin beschrieben: der ‚Abbau‘ von Gold im Herzen und seine Formung am Herzen. Über die Herzmetapher wird die Verbindung zur Barmherzigkeit Gottes und zur Bundeslade hergestellt, die jenen zuteilwird, die sich sowohl um das eigene Heil als auch das ihres Nächsten bemühen.⁴⁰

In der lavierten Federzeichnung treten uns die Cherubim (Abb. 8, rechte Spalte oben) jedoch nicht als monochrome ‚Skulpturen‘ aus Gold entgegen. Sie sind – sieht man von ihren Flügeln ab – ebenso wie die anderen Figuren auf dieser Seite gestaltet. Die vor dem Körper angewinkelten Arme unterstreichen das Dialogische (vgl. dazu auch die Figuren in Abb. 9) der sich zueinander wendenden Engel und vermitteln einen animierten Eindruck. Dieser wäre mit einer monochromen Gestaltung der Figuren in Gold weitaus schwieriger zu realisieren.⁴¹ Die Textbeischrift zu diesem Typus aus dem Alten Testament lautet: „Im Herrn sehen die Cherubim einander“,⁴² womit das sich gegenseitige Wahrnehmen betont wird. Die gesamte visuelle Argumentation von Antitypus, Typen und naturallegorischen Beispielen dieser Seite legt den Fokus auf das Zueinanderneigen von je zwei Menschen, Tieren oder Pflanzen. Auch dort, wo diesem Umstand in der textuellen Strategie keine vordergründige Bedeutung beigegeben wird, nämlich bei den Tauben („Die keuschen Tauben fliegen nur gemeinsam und stets zu zweit einher“⁴³), sind die Protagonisten einander berührend – in diesem Fall nur an den beiden Schnäbeln – gegenüberstehend

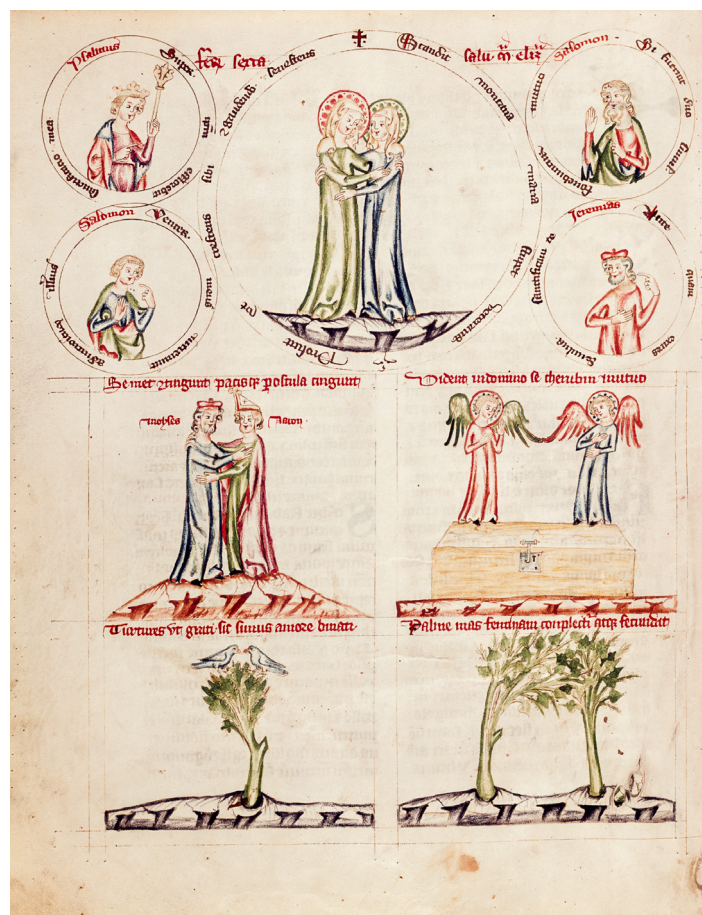


Abb. 8 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 8v, um 1355. REALonline 003890. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

39 *Dominus iussit fieri duos cheru/bin ex av/ro purissimo et poni super propiciatorium ex utra/que parte ita, ut duabus alis se tangerent, / et uersis uultibus in propiciatorium se inuicem / respexerunt. [...] Qui debent fieri / ex auro purissimo, id est ex optimis uirutibus pro/lati de cordis thesauro in incude animi mal/leato [...].* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

40 *propiciatorium, id est diuine misericordie / aptissimum secretarium, ubi Dominus semper propicius / inuenitur [...].* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18.

41 Für diesen Hinweis sowie für die wissenschaftliche Begleitung des Beitrags und den anregenden Austausch zum Thema danke ich Vera-Simone Schulz.

42 *Vident in Domino se cherubin mutuo.* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

43 *casti turtures non nisi coniunctim / et bini semper incedunt.* Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 18f.

angeordnet. Die Konkordanz im Bild ist gerade durch den Verzicht auf goldene Cherubim sowohl besonders einfach verständlich als auch einprägsam und damit gut geeignet, um die komplexen Inhalte memorieren zu können. Die dargestellte alttestamentliche Szene integriert die viel schwieriger im Bild umzusetzenden Vergleichsbilder für Gottes- und Nächstenliebe nicht, weshalb auch keine materiale Konkordanz auf dieser Ebene erforderlich ist.

Als nächstes Beispiel für die Materialdarstellung im Lilienfelder Codex möchte ich die Fußwaschung Christi (fol. 75v, 76r, **Abb. 9**, REALonline 003957) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003890/>) mit ihren Konkordanzen heranziehen. Beide Vermittlungsformen nutzen als Klammer für ihre Inhalte das Material Wasser. Im Text werden unterschiedliche Aspekte dieses Materials genannt und gedeutet: das Eingießen des Wassers in die Schüssel als Zeichen von Christi Demut,⁴⁴ die hohe Reinigungskraft des Wassers als Sinnbild der göttlichen Gnade, mit der selbst jene, die in fernen Sündengegenden unterwegs waren, behandelt werden können,⁴⁵ die Eigenschaft, dass man etwas (in diesem Fall die Nüstern eines Pferdes) in Wasser eintauchen kann,⁴⁶ und zuträgliche oder schädliche Eigenschaften von Quellwasser.⁴⁷

Im Medaillon mit der Fußwaschung Christi (**Abb. 9**, oben Mitte) wird die explizite Nennung des Eingießens von Wasser in die Schüssel als Zeichen der Demut nicht aufgegriffen, sondern der Vorgang des Fußwaschens dargestellt. Grund dafür ist die visuelle Verbindbarkeit mit den beiden Typen aus dem Alten Testament, die in der grundsätzlichen Anlage mit dem Antitypus übereinstimmen: Immer kniet eine männliche Figur am Boden und eine Gruppe von Menschen sitzt auf einer Bank mit Fußpodest. Die kniende Figur wäscht der je am weitesten links befindlichen Person die Füße. Auch der gewählte Moment ist hier immer derselbe: Der Waschende greift mit beiden Händen nach dem linken Fuß der Person, deren Füße bereits in das Wasser eingetaucht sind und von der Flüssigkeit in Form gelber Streifen ‚umspielt‘ werden, die meist bis oberhalb der Knöchel zu sehen sind. Wenngleich hier Wasser strenggenom-



Abb. 9 Concordantiae Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 75v, um 1355, gesamte Seite und Detail aus dem Medaillon mit der Fußwaschung Christi. REALonline 003957. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003957>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

44 *Quod aqua in peluim [pelui] misit, / uere humilitatis exemplum dedit.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S.154

45 *id est non solum tunc presencium / apostolorum de diuresis nationalibus collectorum, / verum etiam cottidie pedes, id est affectionis aquis sue misericordia lauat, id est mundat omnium, qui de longinquo, id est a remotis peccatorum partibus per ueram / penitentiam ad diuinam gratiam peruenerunt.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

46 *equs / ad sue bonitatis indicium nares, id est / discrecionis acciones aquis diuine bonitatis tanto plus immergat [...].* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

47 *Liber rerum dicit, quod duo sunt / fontes in Sicilia, quorum unus / haustus steriles fecundat, alius / uero fecundas sterilizat.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

men nur an den Füßen, aber nicht in der Schüssel erkennbar ist, kann es in Relation zu den beiden Wasserdarstellungen in den Naturallegorien auf dieser Seite, aber auch im Kontrast zu den nicht ins Wasser getauchten Füßen in den anderen Darstellungen auf Folio 75v als solches identifiziert werden. Damit wird der Aspekt der Transparenz von Wasser, aber auch sein flüssiger Aggregatzustand gezeigt, der es im Gegensatz zu Körpern fester Aggregatzustände Menschen und Tieren ermöglicht, in das Wasser einzutauchen.

Beide Aspekte (Transparenz und Durchdringbarkeit) sind auch für die visuelle Argumentation in der Szene mit dem guten Pferd (als Sinnbild für den wahren Büsser) bedeutend, weil definiert ist, dass es sich um ein umso besseres Pferd handelt, je weiter es seine Nüstern in das Wasser taucht. Entsprechend neigt sich auch das Tier im Bild so weit hinunter, dass das Wasser bis über seine Nüstern fließt. Nur in der Szene rechts unten spielt der Aspekt der Transparenz von Wasser keine Rolle und seine Durchdringbarkeit ist nur dahingehend relevant, als damit das Schöpfen von Wasser möglich wird, das im Bild nur noch implizit durch die beiden zum Mund geführten Schöpfgefäße symbolisiert wird, aber nicht mehr dezidiert sichtbar ist. Hierzu berichtet die Textstelle, dass es zwei verschiedene Quellen gebe, von denen eine unfruchtbare Personen fruchtbar macht, eine andere die genau umgekehrte Wirkung hat. Fruchtbarkeit ist mit einem Zugewinn an Stärke im Glauben, Unfruchtbarkeit mit der Verschwendung von Potenzialen für Gutes, wie im Fall von Judas, verbunden.⁴⁸ Im Bild haben wir es mit einer mittelbaren Darstellung der Eigenschaften dieser beiden Quellen zu tun. Nicht sie selbst sind in dieser Szene verschieden dargestellt, sondern die unterschiedlichen Folgen können an den beiden Frauen und ihrer jeweiligen Ausrichtung abgelesen werden. Die Linke wendet sich etwas vorgebeugt zur linken Quelle hin und zeigt auch schon den Effekt ihres Trinkens: Ihr Bauch deutet auf eine Schwangerschaft hin. Die rechte Frau steht aufrecht und sieht zur rechten Quelle hin. Auch wenn sie nicht im eigentlichen Sinn negativ charakterisiert ist, wird durch ihre Position und Ausrichtung deutlich, dass sie sich von allen positiv besetzten Protagonisten (Christus, der Hausverwalter Joseph, Abraham, das Pferd, die fruchtbar gemachte Frau), die sich nach links neigen, unterscheidet.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, welche potenziellen Aspekte von Material nicht verwendet werden. Im Vergleich zum oben genannten Beispiel mit dem Material Gold, das für die Engel im Text der *Concordantiae Caritatis* genannt, im Bild aber nicht eingesetzt wird, ist bei den beiden Quellen abgesehen von ihrer Wirkung weder im Text noch im Bild eine Unterscheidung hinsichtlich eines Material-Aspekts verwendet worden. Hier wäre es durchaus möglich gewesen, die Wasser der beiden Quellen in zwei verschiedenen Farben darzustellen,⁴⁹ wie beispielsweise in der Szene zum Teste (einem Fabeltier, fol. 142v, REALonline 004024C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004024C>) das Salzwasser in Gelb-Blau und das Süßwasser in Grün⁵⁰ gehalten ist.

48 *ex / una parte fons steriles fecundans, / quia apostolo adhuc fide debiles / ad sequendum Christi vestigia fecundauit, / ex altera vero parte fuit fons eciam fecundus sterilizans, quia iudam a sua malicia non cohercuit, sed potius ad uen/dicionem Christi et omnem maliciam adimplendam forcius incitauit.* Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 154.

49 Für diesen Hinweis sowie für die Diskussion dieses Beitrags danke ich Miriam Landkammer, mit der ich im Projekt KIKI (<https://www.imareal.sbg.ac.at/imareal-projekte/kiki/>) zusammenarbeite.

50 Der Text zu der Stelle (fol. 143r) nennt zwar Salz- und Süßwasser, aber erwähnt keine farblichen Unterschiede zwischen den Gewässern, vgl. Douteil 2010, Bd. 1, S. 292f.

6. Nobilitas marmoris

Für eine Verdeutlichung des Distant Viewing-Verfahrens habe ich zwei Materialien ausgesucht, deren Darstellungen näher beleuchtet werden sollen und die sich auf den ersten Blick vor allem darin unterscheiden, wie oft sie in den *Concordantiae Caritatis* repräsentiert sind. Während bearbeiteter Stein mit Marmorierung auf 18 Bildseiten (das sind etwa in acht Prozent der hier in Betracht kommenden Ausstattung) ein- oder mehrmals dargestellt wird, gibt es keine einzige Bildseite, die nicht mehrere Repräsentationen von zerklüftetem Fels bzw. Erdschollen enthält. Diese Unterschiede werden besonders deutlich in einer Visualisierung (Abb. 10 und 11).⁵¹ In den Diagrammen sind die Verso-Folioseiten (jeweils beginnend bei der ersten illuminierten Seite auf fol. 2v) auf der x-Achse aufsteigend von links nach rechts angegeben. Die einzelnen Bildfelder einer Seite werden auf der y-Achse ausgewiesen, beginnend unten mit dem großen Medaillon (a) und den beiden alttestamentlichen Typen (b, c); gefolgt von den beiden Bildfeldern zur Naturalallegorie (d, e).

Ein weiteres Kriterium für die Auswahl der hier untersuchten Materialdarstellungen war, neben einem in der kunsthistorischen Forschung – vor allem bezogen auf die vergangenen Jahre – sehr präsenten Material (Marmor)⁵² auch eines in Betracht zu ziehen, dem in wissenschaftlichen Publikationen bis dato viel weniger Aufmerksamkeit zugekommen ist (Erdschollen bzw. zerklüftete

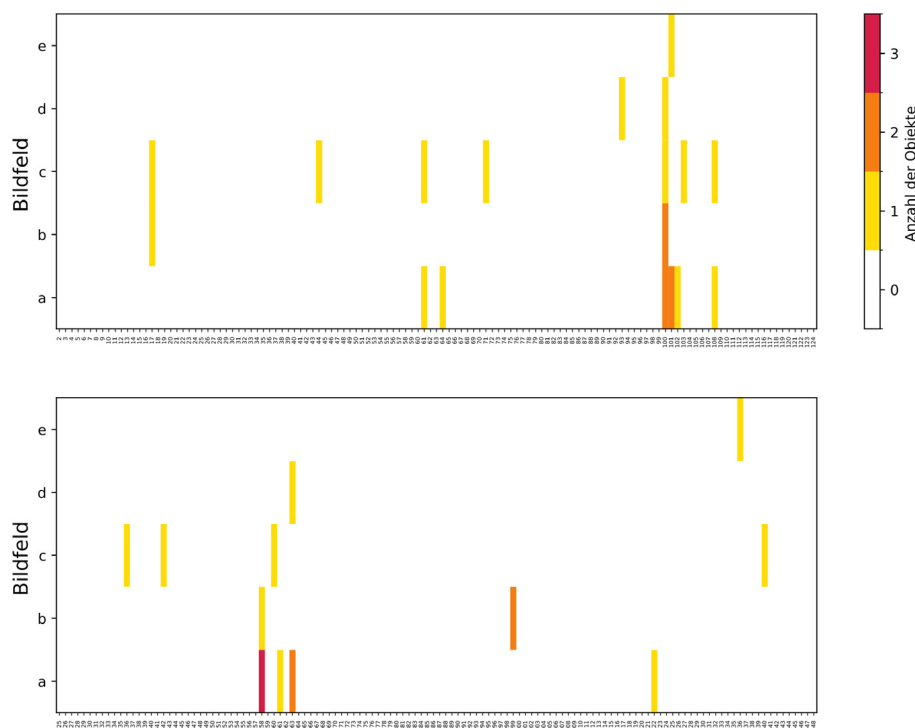


Abb. 10 Verteilung der Objekte aus „Stein, marmoriert“ über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantiae Caritatis. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

51 Die Visualisierungen der Materialdarstellungsdaten (Abb. 10, 11, 19 und 27) in den *Concordantiae Caritatis* hat Veronika Magerl umgesetzt, der an dieser Stelle für ihr Interesse und das Eindenken in diese Materie von Herzen gedankt sei. Die Daten für die Visualisierung sowie weitere Visualisierungen können bei der Autorin angefragt werden.

52 U. a. Gamboni u. a. 2021; Augart u. a. 2019; Mestemacher 2021; Mills 2021; Wenderholm/Augart 2021; Barry 2020; weiter zurückliegende Literatur: Jones 1987. Eine Untersuchung zu dargestelltem Marmor in der venezianischen Malerei der Renaissance von Naturwissenschaftler*innen (Bugini/Folli 2015) umfasst nur Aufzählungen imitierter Gesteinsarten (S. 478–482) und die allgemeinen Hinweise (S. 475–478), für welche Objektkategorien sie verwendet wurden und dass sowohl die Bildtradition als auch architektonisch verbaute Marmorarten als Anregungen für die Darstellung gedient haben können.

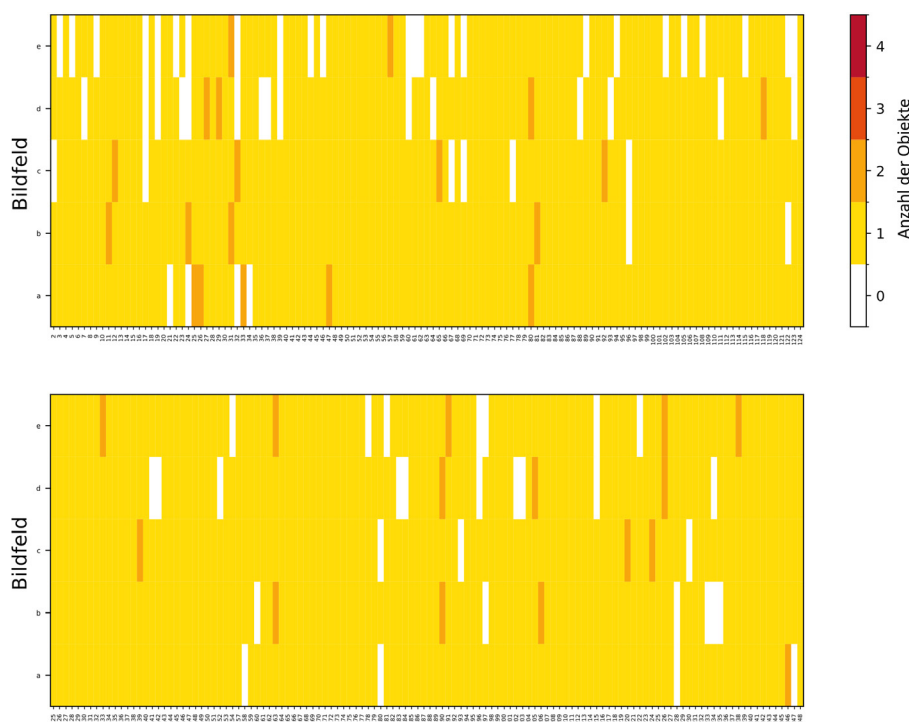


Abb. 11 Verteilung der Objekte aus „Erde bzw. zerklüfteter Fels“ über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantie Caritatis. Quelle: Isabella Nicka, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

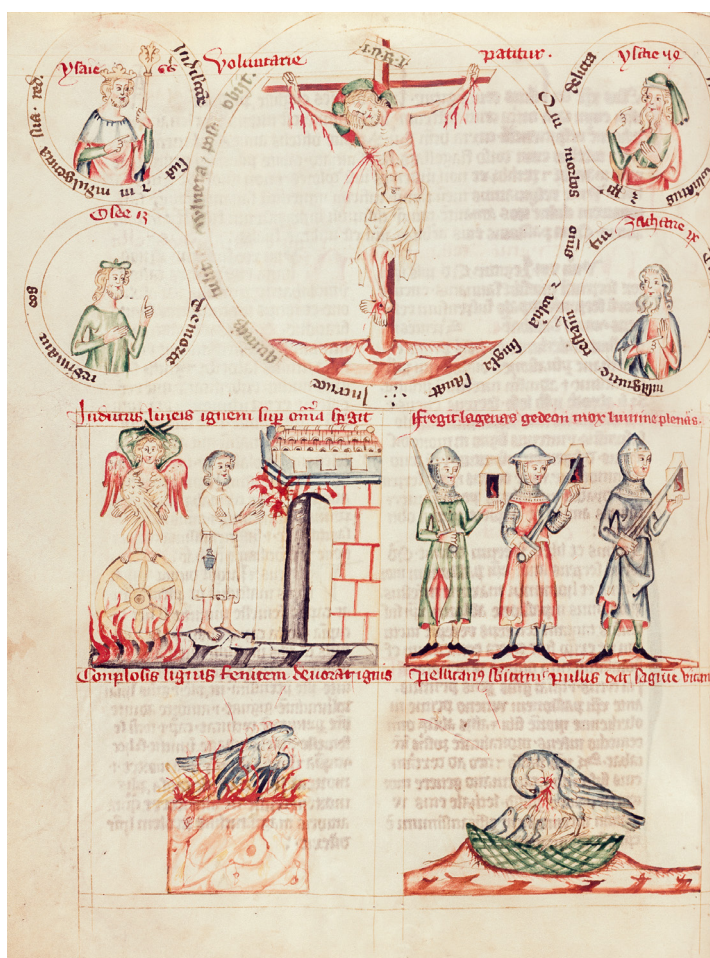
Abb. 12 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 93v, um 1355. Gesamte Bildseite und Detail: Phönix. REALonline 003975. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003975>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Felsen).⁵³ Mit letzteren ist zudem die Möglichkeit verbunden, den gestalterischen Spielraum des Materials im Bild zu fokussieren.

In historischen Zusammenhängen wurde unter Marmor – im Unterschied zu heute in der Geologie verwendeten differenzierteren Bezeichnungen – alle polierfähigen Gesteine gefasst, die nicht zu den gemmae oder lapides pretiosi gehörten.⁵⁴ In diesem Sinne wird ‚Marmor‘ auch im Folgenden verwendet. In der Bilddatenbank wurde in den Daten zu den Concordantie Caritatis die Bezeichnung ‚Stein‘ mit der weiteren Bestimmung ‚marmoriert‘ im Form-Feld verwendet.

Dargestellter Marmor ist in der Lilienfelder Handschrift meist eindeutig zu erkennen: Er kommt in den Farben rot, blau, grün und gelb vor und ist zumeist durch Adern oder Bänder, manchmal auch noch durch die Wiedergabe von Einschlüssen oder Flecken charakterisiert. Nur in einem Beispiel, beim Steinquader mit dem brennenden Phönix (fol. 93v, **Abb. 12**, REALonline 003975C), ist mit zarten Lavierungen eine Mehrfarbigkeit angedeutet.

Eine Abfrage der Daten in REALonline hinsichtlich der Verteilung über den Codex (**Abb. 10**)



⁵³ Gewisse Überschneidungen mit dem Themenkomplex finden sich in den Arbeiten von Jahn 1982; Aurenhammer 2017; Saurma-Jeltsch 2011; Laneyrie-Dagen 2008, S. 85–91.

⁵⁴ Mestemacher 2021, S. 69f.; Raff 1994b, 15f. Weitere Anmerkungen zu historischen Bezeichnungen oder Kategorisierungen finden sich u. a. bei Jones 1987, S. 88, und Wenderholm/Augart 2021, S. 85f., 131–137, 139–148.

macht deutlich, dass die höchste Dichte an Darstellungen von marmoriertem Stein zwischen fol. 93v und 108v zu finden ist: Auf sechs Seiten finden sich hier Repräsentationen dieser Gesteinsart. Inhaltlich geht es in diesem Abschnitt der Handschrift direkt oder indirekt um Themen rund um den Tod, die Grablegung und Auferstehung Christi. Auch die über die gesamte Handschrift hinweg gesehen größte Anzahl an Objekten oder Objektteilen aus Marmor, die in diesem Fall auf vier von fünf Bildfeldern vorkommen, befindet sich fast genau in der Mitte dieses Clusters auf Folio 100v (Abb. 13, REALonline 003982) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003982>). Es handelt sich dabei um die Grablegung Christi, bei der Ulrich von Lilienfeld im Text, unter anderem beziehend auf Jesaja 11 („Und sein Grab wird ruhmvoll sein“), das „dem Herrscher zur Ehre gereichende Grab“⁵⁵ in den Mittelpunkt seiner Argumentationen stellt. Dabei sind unterschiedliche Materialien und deren Aspekte von Bedeutung: die Reinheit von Leinen (als Sinnbild eines reinen Gewissens und der Hoffnung auf Auferstehung), der Geruch der beigemengten Myrrhe in der Salbe (als erhoffter Schutz vor Verwesung) und das Grab aus Stein (Marmor als Sinnbild der Lauterkeit des Geistes).

Die Verwendung von Marmor findet in der textuellen Argumentation einer Naturallegorese zur Grablegung statt, in der es um die Bestattung des Bienenkönigs [sic!] geht, der so wie ein König der Menschen in *monumento lapideo* (fol. 101r)⁵⁶ beigesetzt wird. „Der Adel des Marmors bezeichnet nämlich die Lauterkeit des Geistes“,⁵⁷ ist als letzter Satz zu lesen und es kann nur angenommen werden, dass damit Bezug auf das steinerne Grabmal genommen wird. Es handelt sich hierbei um die einzige Nennung von Marmor im gesamten Text der *Concordantie Caritatis*; dahingehend ist also bereits eine deutliche Differenz zwischen den beiden medialen Strategien zu erkennen. Die Quelle für die Naturallegorie aus der Welt der Bienen, die Ulrich benutzt hat, konnte – im Unterschied zu vielen anderen Beispielen – noch nicht eruiert werden.⁵⁸

Mit dieser expliziten Gesteinsnennung und der Angabe des Brauchs, den König in einem Grabmal aus Stein zu bestatten, hätte man vielleicht erwarten können, dass auch im zugehörigen Bild ein Marmorgrab für den Bienenkönig verwendet wird. Interessanterweise ist aber gerade hier – im Unterschied zu allen anderen Szenen auf dieser Seite – kein Marmor zu sehen. Der Fokus in der narrativen Strategie des Bildes wird in Übereinstimmung mit dem Text (fol. 101r) auf das Begraben des Königs außerhalb des Bienenstocks gelegt.

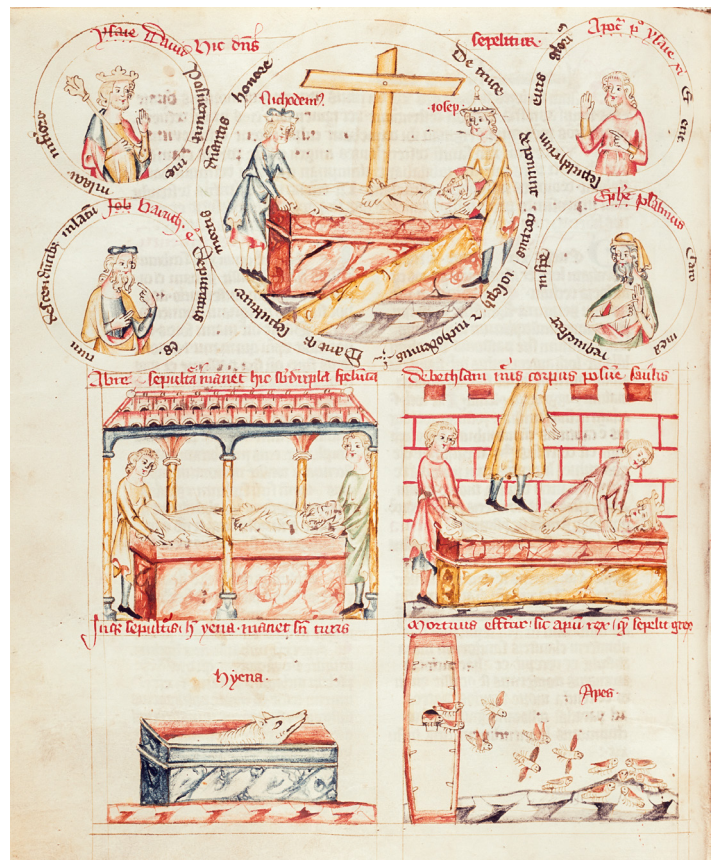


Abb. 13 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 100v, um 1355. REALonline 003982. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003982>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

55 *dantque sepulture mortis Dominantis honore*. Lat. Transkript zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 204.

56 Die deutsche Übersetzung von Douteil 2010, Bd. 1, S. 205, nach der die Bienen den König wie Menschen in einem „in den Fels gehauenen Grab“ bestatten, ist in diesem Fall irreführend, weil dadurch der Nachsatz mit der Nennung des Marmors relativ isoliert dasteht.

57 *Nobilitas enim marmoris / sinceritatem signat mentis*. Lat. Transkript und dt. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 204.

58 Roland 2002; zuletzt geändert am 05.07.2023., S. 39.

Von diesem weg fliegen gerade einige Bienen in Richtung einer Aufwölbung auf der rechten Seite des zerklüfteten Erd- bzw. Felsbodens. Bei der Biene, von der nur noch der Kopf aus dem Hohlraum im Boden ragt, könnte es sich um den König handeln. Wenngleich die Naturbeispiele in den *Concordantiae Caritatis* freilich in vielen Belangen nicht dem heutigen Kenntnisstand zur Tier- und Pflanzenwelt entsprechen bzw. auch Fabelwesen und Wunderbegebenheiten eingeflochten sind, wird doch in keiner der textlichen oder bildlichen Darstellungen vermittelt, dass Tiere menschengleich handwerklich agieren können.⁵⁹ Ein Miniaturesarg aus Marmor für den Bienenkönig hätte dahingehend einen Bruch dargestellt. Bei der auf der gleichen Seite dargestellte Hyäne, die gemäß dem Text (fol. 101r) gerne in Gräbern lebt (*libens in sepulchris habitauit*), womit auch leerstehende, menschengemachte Monumente gemeint sind, irritiert der nur geringfügig kleiner dargestellte Sarkophag nicht.

Auch wenn im Fall des Bienenkönigs gewissermaßen eine unerwartete visuelle Strategie verwendet wurde, sind ansonsten Sarkophage überall dort, wo sie im Bildteil zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten vorkommen, aus Marmor.⁶⁰ Es gibt also diesbezüglich eine eindeutige Objekt-Material-Korrelation in den *Concordantiae Caritatis*. Auch wenn systematische Untersuchungen der Materialdarstellung des Grabes Christi in der Kunstproduktion des 14. Jahrhunderts ein Desiderat darstellen und damit eine Einordnung der Umsetzung in der Lilienfelder Handschrift erschwert ist, sind vor allem hinsichtlich der Repräsentation der Grabsituation Christi zwei Elemente anzumerken: Zum einen ist – vermutlich ebenfalls in Übereinstimmung mit dem Anspruch einer ruhmvollen und angemessenen Ruhestätte, wie sie bei Jesaja 11,10 gefordert wird – in der mittelalterlichen Kunst die weit gängigere Darstellung ein Sarkophag – gegenüber dem in den Evangelien geschilderten in den Felsen gehauenen Grab Christi.⁶¹ Zum anderen wurden auch in Zeiten, in denen Materialdarstellungen eher punktuell auftreten, häufig kostbare Steine, wie Porphyrt oder lakedämonischer Stein, als Material des Sarkophages Christi im Bild eingesetzt.⁶² Eine weitere Bildtradition, deren Verlauf und Reichweite zu untersuchen ein Forschungsdesiderat wäre, nützt vor allem rot geäderten Marmor für das Grabmonument Christi, um so den Zusammenhang mit der Passion herzustellen.⁶³ Beispiele für Sarkophage aus rotem Marmor finden sich z. B. am Altarretabel aus Vyšší Brod (Hohenfurth, um 1350) und auch in der Glasmalerei des späten 14. Jahrhun-

59 Wo Tiere in Zusammenhang mit handwerklich produzierten Objekten gezeigt werden, handelt es sich um Referenzen auf die Haltung oder Nutzung durch den Menschen, z. B. Bienenstöcke (fol. 18v, 49v, 81v, 130v), Vogelkäfige (fol. 71v oder 165v) oder landwirtschaftliche Geräte, etwa ein Pflug (fol. 131v, 222v), siehe REALonline Link 2. Ansonsten ist ihre Interaktion mit Gegenständen auf in der Natur vorhandene Objekte beschränkt (z. B. Reisig [bzw. im Bild ein Stück Holz] als „Floß“ für ein Eichhörnchen [fol. 50v, REALonline 003932C (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003932C>)]. Einzige Ausnahme ist die Verwendung eines Messers durch einen Menschenaffen (Abb. 24).

60 Nur eine weitere Darstellung einer dezidierten Bestattungssituation kommt in dieser Handschrift ohne Marmor-Sarkophag aus: Jene der Hl. Katharina (fol. 229v, REALonline 004109) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004109>), die gemäß des Textes in den *Concordantiae Caritatis* von Engeln bestattet wurde (fol. 230r). Nicht im Text enthalten, aber aus der Legenda Aurea bekannt ist, dass Katharina am Berg Sinai begraben liegt, was hier offenbar im Bild in den Vordergrund gerückt werden sollte.

61 Barry 2020, S. 214.

62 So waren diese Gesteinsarten etwa in der ottonischen Buchmalerei um 1000 die erste Wahl bei der Darstellung des Grabes bzw. des Sarkophages Christi, siehe Mestemacher 2021, S. 217f. mit einer Aufzählung von Beispielen in Anmerkung 276.

63 Barry 2020, S. 214, hält fest, dass diese Tradition spätestens mit Pietro Lorenzetti's „Christus als Schmerzensmann“, Lindenau-Museum, Altenburg, Inv. Nr. 48, um 1340/45, beginnt.

derts.⁶⁴ In den *Concordantiae Caritatis* sind die Grabmonumente in der Grablegung (fol. 100v, **Abb. 13**) und Auferstehung Christi (fol. 101v, siehe unten, **Abb. 16**, REALonline 003983)⁶⁵ (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003983>) aus einem rot marmorierten Stein, während der bereits leere Sarg in der Szene mit den Frauen (fol. 102v, REALonline 003984) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003984>) bzw. mit Petrus und Johannes (fol. 108v, REALonline 003990) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003990>) hauptsächlich aus gelbem Marmor besteht. Die rote Steinfarbe ist nicht an sich der Grabesstätte von Christus vorbehalten, sondern findet sich in der Lilienfelder Handschrift auch in anderen Bildkontexten.⁶⁶ Es zeigt sich also, dass die Aspektivierung der Farbigkeit des Materials Marmor nicht genutzt wird, um ein spezifisches Objekt greifbar zu machen, sondern um über die Farbe inhaltliche Dimensionen zu vermitteln, wie im Fall des Sarkophags Christi die Zugehörigkeit zu Themen vor und nach der Auferstehung.

Bei den Altären⁶⁷ gibt es im Unterschied zu den Sarkophagen in der Lilienfelder Handschrift keine explizite Objekt-Material-Korrelation. Nur in einem Fall ist ein auch konkret im Text bzw. in der Bildüberschrift als Altar ausgewiesenes Element aus Marmor dargestellt (fol. 158v, **Abb. 14**, REALonline 004038A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004038A>). In den meisten anderen Fällen, bei denen ein Altar in den lavierten Federzeichnungen eingesetzt wird, handelt es sich zwar um von der Form her ähnliche Block- oder Kastenaltäre ohne dezidiert abgesetzte Mensa (vgl. **Abb. 15**), aber das Material, aus dem sie bestehen, wird im Bild nicht eindeutig festgelegt. Die Stipesfronten dieser Altäre (also die Mantelflächen der Quader) sind in unterschiedlichen, meist mehrfarbigen Mustern gehalten, ohne dass dargestelltes Material oder ein bestimmtes Material implizierende Bearbeitungstechniken oder -vorgänge (z. B. Relieferungen) ablesbar sind. Damit bleibt offen, ob Antependien aus Stoff oder Frontalien aus festen Materialien gemeint sind. Im Unterschied dazu sind die nahezu durchgehend vorzufindenden Altartücher und -behänge durch am unteren Saum abschließende Fransen explizit als textile Elemente ausgewiesen. In den Altar-Darstellungen, in denen die nicht verhangenen oder verzierten Seitenflächen aufgrund der Positionierung des Altars im Raum greifbar werden, sind sie entweder unbemalt, rötlich oder blau laviert, ohne eine eindeutig einem Material zuzuordnende Textur aufzuweisen.⁶⁸

64 So etwa im Chorfenster der Stiftskirche in Viktring oder in einer vermutlich aus dem Wiener Raum stammenden Glasmalerei, die heute im Germanischen Nationalmuseum (Inv. Nr. MM808) (<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/MM808>) in Nürnberg aufbewahrt wird.

65 Der Sarkophag in dem Medaillon mit der Auferstehung ist im Unterschied zu allen anderen in den *Concordantiae Caritatis* an der Vorderseite mit Blendrundbögen versehen und in einer deckenden Malweise ausgeführt (die Marmorierung ist vor allem an der kurzen Seite ersichtlich). Der Sarkophagdeckel ist aber wieder in der – abgesehen von der Varianz in der Farbigkeit – relativ einheitlichen Art dieses bearbeiteten Gesteins gehalten.

66 Rote Marmorsarkophage finden sich auch bei der Erweckung des Lazarus (fol. 61v), der Bestattung Abrahams (fol. 100v), bei Saul am Grab Rahels (fol. 108v), David am Grab Abners (fol. 136v) und beim Ölwunder am Grab des Hl. Nikolaus (fol. 158v), siehe REALonline Abfrage (REALonline Link 3).

67 In der Lilienfelder Handschrift finden sich 30 Altäre auf 27 unterschiedlichen Folioseiten, die bei der Datenerfassung in REALonline (REALonline Link 4) nicht mit einem Fragezeichen versehen wurden.

68 REALonline 003916A, 003964A, 004001B, 004039B, 004082A, 004086A und 004117A (REALonline Link 5). In einem Fall wurde das Muster der Stipesfront auch an der Seitenfläche angebracht: REALonline Nr. 004110A (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004110A>). Bei REALonline 003974B (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003974B/>) gibt es eine etwas von der Norm abweichende Altardarstellung, aber auch hier ist das Material des Block- oder Kastenaltars nicht eindeutig festzumachen.

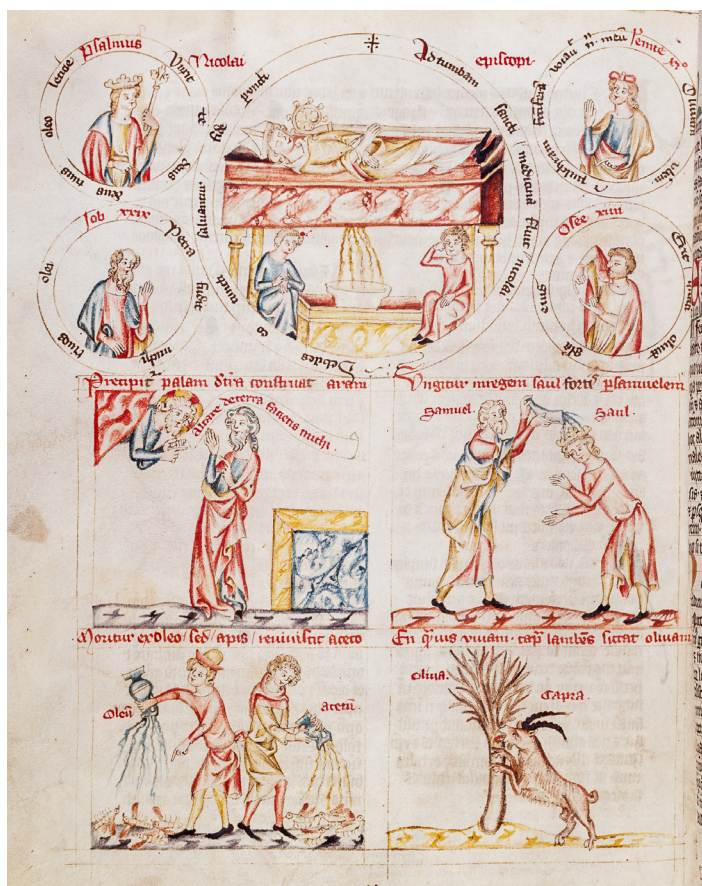


Abb. 15 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 201v, um 1355. Detail: Brandopfer Davids. REALonline 004082A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004082A>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Abb. 14 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 158v, um 1355. REALonline 004038. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004038>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

Anders ist das im Fall des Altars, der im ersten Typus-Beispiel zum Heiligen Nikolaus genannt wird. Der inhaltliche Kontext ist eine Stelle aus der Geschichte Mose im Alten Testament (Ex 20,24): Gott befiehlt darin, ihm einen Altar aus Erde zu errichten. Diese Aufforderung findet sich sowohl in der Bildüberschrift (*De terra construat aram*), im Spruchband *Altare de terra facietis michi* und auch in letzterem Wortlaut im zugehörigen Text auf Folio 159r. Nicht in die Argumentation der *Concordantie Caritatis* eingebunden ist, wie die Bibelstelle im nächsten Vers (Ex 20,25) weitergeht: Wenn man einen Altar aus Steinen errichtet, heißt es dort, muss er aus unbehauenen Steinen gebaut werden (*non aedificabis illud de sectis lapidibus*), da die Bearbeitung mit eisenen Werkzeugen die Steine entweihe.⁶⁹ Überraschend ist demnach sowohl für Kenner*innen des biblischen Kontexts als auch für jene, die die Ausführungen auf Folio 159r, die Bildbeischrift und das Spruchband rezipieren, wie das Bild zu diesem Typus aussieht: Hier ist ein würfelförmiger Altar dargestellt, vor dem Mose steht und Gottes Anweisung in Empfang nimmt. Der Altar ist eindeutig aus bearbeitetem Marmor und nicht aus Erde gestaltet. Auch von der ansonsten üblichen Form, wie Altäre in den Bildern der Handschrift gestaltet werden, wurde Abstand genommen: Es gibt keine Altartücher oder -behänge und die Vorderseite ist nicht in einem geometrischen Musterdekor gehalten, sondern aus blauem Marmor gebildet, wodurch sie gegen den ansonsten aus gelbem Marmor gefertigten Quader abgesetzt ist. Die Realisierung in der Lilienfelder Handschrift geht hier – soweit man das bei einem sehr selten bildlich umge-

69 Zu dieser Bibelstelle und ihrer weiteren Rezeption siehe Huschenbett 2011.

setzten Thema⁷⁰ sagen kann – einen eigenen Weg, den es lohnt, sich genauer anzusehen.

Die Text/Bild-Strategie zum Fest des Hl. Nikolaus generiert die Konkordanz sowohl zwischen Antitypus und dem zweiten Typus (Samuel salbt Saul), als auch in den Beispielen aus der Naturallegorie durch den Aspekt des Fließens von Öl. In der Textstelle mit dem zu erbauenden Altar findet sich dagegen überhaupt kein direkter Verweis auf Öl. Sie bezieht sich aber explizit auf die Verknüpfung von dem Altar, den Nikolaus in seinem Herzen Gott geweiht hat (und der der Ort für seine fromme Fürbitte und Darbringung seiner Opfer wurde) und dem Altar, der mit dem frommen Gedächtnis des heiligen Nikolaus gleichgesetzt wird (*hoc altare, id est beati Nicolai deuotum memo/riale*).⁷¹

Wie bereits festgestellt, sind im gesamten Bildteil zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten Sarkophage aus Marmor dargestellt. Im Fall des Medallions mit dem Hl. Nikolaus ist aber diese Gesteinsart besonders fokussiert, weil gleich drei Bildelemente aus diesem Material sind (vgl. **Abb. 10**): Beim Hochgrab sind neben der Tumba auch die Säulen aus Marmor und das Gefäß, in dem das heilwirkende Öl aufgefangen wird, ist in einem kleineren Sarkophag stehend wiedergegeben, der ebenfalls aus Marmor ist. Hierfür kann einerseits ins Treffen geführt werden, dass in der *Legenda Aurea* das Grab des heiligen Nikolaus explizit als marmorn bezeichnet wird (*in tumba marmorea*).⁷² Andererseits ist auch durch den Gesang *Ex ejus tumba marmorea sacrum*, der sich in unterschiedlichen Responsorien findet, der Konnex zwischen Marmor und dem Grab des heiligen Nikolaus in verschiedenen Kontexten präsent.⁷³ Diese gefestigte Objekt/Material-Verbindung könnte ein Anlass dafür gewesen sein, eine Konkordanz zwischen dem Typus aus dem Buch Mose und dem Antitypus über die Verwendung desselben Materials in den beiden Bildfeldern herzustellen, und so auch die Gleichsetzung zwischen dem Gedenken an Nikolaus (visualisiert in Form seiner Grabesstätte) und dem Altar, die im Text der *Concordantiae Caritatis* genannt wird, visuell zu realisieren.

Diese Form der materialen Übereinstimmung, die inhaltliche Bezüge zwischen ansonsten visuell schwer zu verbindenden Themen umsetzt, wurde auch in zwei Phönix-Darstellungen fruchtbar gemacht (fol. 93v, **Abb. 12**; fol. 101v, **Abb. 16**). Ähnlich wie in den überlieferten Texten zum Phönix der Altar eine

70 In einer der weiteren bildlichen Darstellungen dieser Szene aus dem Alten Testament (Rudolf von Ems, *Weltchronik* (https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=8577&tx_dlf%5Bpage%5D=142), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 5, fol. 61v, um 1385) wird auf die Erde als Material des Altars nicht explizit eingegangen. In der Version der *Concordantiae Caritatis* aus dem 15. Jahrhundert (New York, Pierpont Morgan Library, MS M.1045 (<https://www.themorgan.org/collection/concordantiae-caritatis/143600/324>), 3. Viertel 15. Jh., fol. 159v) ist nur die Vorzeichnung zu dieser Szene erhalten – die Anlage in einem gefliesten Innenraum macht allerdings einen Altar aus Erde eher unwahrscheinlich.

71 „Der Heilige Nikolaus baute in seinem Herzen einen Altar, d.h. einen Platz zur frommen Fürbitte, auf dem er Gott, dem Herrn, ohne Unterlaß Ganzopfer, d.h. Werke der Buße sowohl für die eigenen wie für fremde Vergehen, und Friedopfer zur Danksagung im Bekenntnis des Lobes darbrachte. Wir aber sollen diesen Altar, d.h. das fromme Gedächtnis des heiligen Nikolaus unablässig mit Lobgesängen aufsuchen und seine Hilfe in den Ganzopfern durch Geduld im Unglück und durch Mitleid mit fremdem Leid und durch Beständigkeit in guten Werken mit großer Frömmigkeit erleben“. Übersetzung zit. nach Douteil 2010, Bd. 1, S. 337.

72 Jacobus de Voragine 2014, Bd. 1, S. 138.

73 Vergleiche etwa die aktuell 19 Einträge zu Gesängen mit dem Incipit *Ex ejus tumba marmorea sacrum* auf [cantusdatabase.org](https://cantusdatabase.org/chant-search/?op=starts_with&keyword=Ex+ejus+tumba+marmorea&office=&genre=&cantus_id=&mode=&feast=&position=&melodies=) (https://cantusdatabase.org/chant-search/?op=starts_with&keyword=Ex+ejus+tumba+marmorea&office=&genre=&cantus_id=&mode=&feast=&position=&melodies=) (Stand: 2.3.2023).

unterschiedliche Stellung einnimmt,⁷⁴ ist er auch in der Bildtradition zur Legende des Vogels kein Must-have: Oft sitzt der Phönix auf einem Erd- oder Felshügel bzw. in einem am Boden gemachten Nest,⁷⁵ aber es gibt auch Darstellungen der Selbstverbrennung, die den Vogel auf einem Altar wiedergeben, wie etwa in einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, die heute in *Bibliothèque Royale de Belgique* in Brüssel aufbewahrt wird.⁷⁶ Ist letzteres der Fall, sind Ausgangstexte relevant, bei denen der Phönix auf einem Altar in Helio- polis verbrennt und aus der Asche wieder zum Leben ersteht.⁷⁷ Diese gewissermaßen ‚sakralisierte‘ Form macht bei einer Auslegung des Phönix auf Christus hin durch die Verwendung des Altars auch den Opfergedanken⁷⁸ deutlicher fokussierbar. Das wird in Text und bildlicher Ausstattung eines Bestiariums von Guillaume de Le Clerc (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 14969) besonders augenscheinlich:

Die zwei Miniaturen auf der Seite (fol. 14v, Abb. 17), die den Phönix-Text in dieser Handschrift einleiten, zeigen einerseits den am Altar brennenden Vogel und einen davor knienden Mönch (unten) und andererseits betende Kleriker mit einer Vision (?) des gekreuzigten Christus auf einem Altar, daneben die Darstellung von Auferstehung sowie Höllen- und Himmelfahrt Jesu (oben). Im Text wird auf Folio 15v der Phönix mit „Nostre Seignor“ gleichgesetzt und am Altar des Heiligen Kreuzes geopfert, um nach drei Tagen wieder aufzuerstehen.⁷⁹ In der vermutlich im südenenglischen Raum illuminierten Ausstattung wird für die Rezipient*innen durch die Verwendung desselben Objekts – den sehr ähnlich gestalteten Altären – die Parallele auch im Bild fassbar.

In den Federzeichnungen der *Concordantie Caritatis* wird die Verwendung desselben Materials für Grab und Altar genutzt, um diesen Konnex zwischen



Abb. 16 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 101v, um 1355. REALonline 003983. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003983>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

74 Auch wenn der Altar und seine Bedeutung für den Phönix nicht als spezifisches Kapitel behandelt wird, kann man aus den Überblicken zu den relevanten Texten (z. B. bei Van den Broek 1972 oder Nigg 2016), die unterschiedliche Stellung erschließen.

75 Vgl. die Beispiele bei Hassig 1995, S. 72–83.

76 Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 10066-77, fol. 145, siehe Abbildung auf bildindex.de (<https://www.bildindex.de/document/obj20718321>). Weitere Beispiele für den Phönix auf dem Altar finden sich in unterschiedlichen Bestiarien, z. B. in Guillaume le Clerc, *Bestiaire*, Bibliothèque Nationale de France, Paris fr. 1444 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52513422x/f495.item>), Ende 13. Jh., fol. 244r; *Bestiarium*, British Library, London, Royal MS 12 C XIX (https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_12_c_xix_f049v), um 1200/1210, fol. 49v; Hugo de Folieto, *Bestiarium*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig XV 3 (83.MR.173) (<https://www.getty.edu/art/collection/object/105WNH>), um 1270, fol. 74v; Northumberland *Bestiary*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 100 (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109B3C>), um 1250/1260, fol. 41v oder in Jacob van Maerlant, *Der naturen bloeme*, British Library, London, Additional MS 11390 (https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11390_f035v), um 1300/1325, 35v.

77 Van den Broek 1972, S. 146.

78 Mills 2003, S. 37; Nigg 2016, S. 135f.; Jones 2000, S. 107.

79 Guillaume Le Clerc 1852, S. 216f.; Mills 2003, S. 37.

Opfer und Auferstehung Christi sichtbar zu machen.⁸⁰ Die Farben des Marmors sind dabei essenziell an der Sinngebung beteiligt. Der Sarkophag Christi ist bei der Grablegung und der Auferstehung in rotem Marmor wiedergegeben; in den zwei Szenen, in denen der Sarkophag bereits leer ist,⁸¹ wird gelber Marmor für den Korpus des Grabes verwendet. Über den roten Marmoraltar in der Phönix-Naturallegorie wird dessen Verbrennung mit dem Marmor-Cluster der Grablegungs- und Auferstehungsszenarien verknüpfbar. Die Aspektivierung über die Farbe des Materials ist bei den zwei Phönixdarstellungen auf einem Altar in den *Concordantie Caritatis*⁸² so gewählt, dass der rote Marmor zum Passionsthema, der gelbe zur Auferstehung gehört – das ist eine inhaltliche Dimension, die nur über das Blättern und Wahrnehmen des Marmor-Clusters verfügbar ist, aber nicht durch das Ansehen der einzelnen Folioseite.

Das heutigen Rezipient*innen vermutlich näherstehende Konzept von Identität und Wiedererkennbarkeit eines Objekts durch übereinstimmende Aspekte des Materials (Farbe, Art der Bearbeitung) ist hier nicht verwendet worden. In der bildlichen Ausstattung der Lilienfelder Handschrift werden die Aspekte von Material flexibel in den Dienst von narrativen Strategien des Bildes gestellt; gegebenenfalls auch trotz dadurch entstehender Widersprüche zu expliziten Material-Vorgaben im Medium des Texts. Derselbe Aspekt kann Material/Objekt-Kombinationen (etwa die Farbe Rot für einen Marmorsarkophag) mit anderen Objekten verbinden (z. B. das Rot des Marmorblocks in der Phönixdarstellung) und dennoch in andere Szenarien eingebunden werden (der rote Marmorsarkophag wird nicht Christus vorbehalten).



Abb. 17 Vision des Gekreuzigten am Altar, Auferstehung, Höllen- und Himmelfahrt Christi (oben), brennender Phönix mit Mönch (unten), Guillaume de Le Clerc, Bestiaire, Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. fr. 14969, fol. 14v, um 1265/70. Foto: © BNF Paris.

7. Common Ground

In den *Concordantie Caritatis* wird mit dem Arrangement von großem Medailon für den Antitypus (bzw. der Szene aus dem Heiligenleben) und je zwei kleinen Medaillons links und rechts für die Gewährsleute (Propheten) vermutlich ein Konzept aufgegriffen, das schon in einer *Biblia Pauperum* der sog. Weimarer Gruppe entwickelt wurde.⁸³ Einen wesentlichen Anteil an der Gliederung des Layouts der Bildseiten hat in der Lilienfelder Handschrift aber ein Gestaltungs-

80 Mit Ausnahme eines Beispiels in einer englischen Handschrift (Bestiarium, Sammelhandschrift, Trinity College Library, Cambridge (Bestiarium Link), um 1275/1300, fol. 89r, rechte Spalte), wo der Altar in der winzigen Miniatur in rotem und grauem Gestein (Brekzie?) gestaltet wurde, ist das Material in den anderen Beispielen von Altären in der Phönix-Ikonografie m. W. nicht explizit ausgewiesen.

81 Drei Marien am Grab Christi (fol. 102v) und Hl. Petrus und Hl. Johannes am Grab Christi (fol. 108v), siehe REALonline-Abfrage (REALonline Link 6).

82 Es gibt eine weitere Phönixdarstellung auf Folio 183v, in der im Bild (abgesehen von der Bildüberschrift) kein Bezug auf Tod und Auferstehung des Fabeltiers genommen wird.

83 Schmidt 1959, S. 94.

element, das in der Art und Weise, wie es eingesetzt wird, nicht aus früher entstandenen typologischen Werken ableitbar ist: der aus zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erschollen bestehende Untergrund (vgl. **Abb. 8**). Er bietet nicht nur eine – wie ich in der Folge noch näher erläutern werde – multifunktionale Bühne, er ist auch maßgeblich für die Strukturierung der unteren vier Bildfelder verantwortlich, die – im Unterschied zu den Medaillons – nur durch zarte Linien als Rechtecke angelegt sind, aber nicht durch kräftigere dunkle Umrangungen abgegrenzt werden.

Das nahezu ubiquitäre Vorhandensein von Bodenstücken in den Bildfeldern wird bereits anhand der Visualisierung (**Abb. 11**) nachvollziehbar: Es gibt keine Versoseite ohne ein solches Bildelement und zieht man noch die Szenen ab, die gänzlich in einem Gewässer verortet sind (ohne die Darstellung eines Ufers), so bleiben von den 1188 Einzelszenen nur 28, also rund 2,4 Prozent, übrig. Meist handelt es sich bei diesem kleinen Anteil an Bildfeldern um Szenen, bei denen gänzlich auf die Darstellung eines Untergrunds verzichtet wurde, wie etwa bei der Phönixdarstellung auf Folio 93v (**Abb. 12**). Von den dargestellten Bodenstücken sind wiederum ca. 97,5 Prozent als zerklüfteter Fels bzw. trockene Erdschollen (vgl. z. B. **Abb. 8**) umgesetzt. Sie kommen in unterschiedlichen Farben vor (hauptsächlich sind es Grau-, Rotbraun- und Ockertöne) und weisen dunklere, in den meisten Fällen fast schwarze, annähernd trapezförmige Flächen sowie Linien auf, die Risse, Furchen oder ausgebrochene Stellen im Material andeuten. Die wenigen Ausnahmen, die anders gestaltet sind, wie etwa das Bodenstück in einer Naturallegorie mit arbeitendem Pferd (fol. 146v, REALonline 004028C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004028C>), verweisen auf bestellte Felder. In anderen Fällen sind die Bodenstücke so schmal gehalten,⁸⁴ dass die Binnenstruktur der Risse und Furchen in dunklen Farben nicht mehr eingesetzt wurden.

Das Gros dieser Motive folgt damit einem Bildformular, wie es bereits aus der Antike überliefert ist und noch bis ins 15. Jahrhundert weitertradiert wurde.⁸⁵ Eine besondere Bedeutung erlangten diese zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen auch in den frühen Werken der österreichischen Tafelmalerei um 1330, wie in den gemalten Seiten des Sierndorf-Retabels (vor allem im *Noli me tangere*), die Teil der Umarbeitung des Klosterneuburger Goldschmiedewerks (sog. Verduner Altar) waren. Noch raumgreifender sind sie in dem ebenfalls in Klosterneuburg aufbewahrten Passionsretabel,⁸⁶ das wiederum mit der böhmischen Kunst der Jahrhundertmitte, konkret mit dem Retabel aus Hohenfurth, in Verbindung gebracht wird.⁸⁷ Wilfried Franzen nennt in einem Katalogbeitrag die „eigentümlich zerklüftete Passionslandschaft“ der Klosterneuburger Passionstafel, die in Hohenfurth „auf den gesamten Zyklus übertragen und dabei weiter stilisiert und ins Befremdliche gesteigert“ würde.⁸⁸ Johannes Jahn hält für das letztgenannte Retabel fest: „[E]s gibt unter diesen Tafeln selbst da, wo es sich um Innenräume handelt, keine einzige[,] die auf dieses Motiv verzichtet hätte.“⁸⁹

84 Vergleiche etwa das letzte Bildfeld rechts unten auf fol. 75v (**Abb. 9**).

85 Jahn 1982.

86 Brucher 2000, S. 537 (Kat.-Art. Nr. 275 von Irma Trattner); Stadlober 1996, S. 107–109.

87 Fajt 2006, S. 87 (Kat.-Art. Nr. 9 von Wilfried Franzen).

88 Fajt 2006, S. 87 (Kat.-Art. Nr. 9 von Wilfried Franzen).

89 Jahn 1982, 74.

Während die Übernahme dieses Motivs aus der byzantinisch beeinflussten Kunst Italiens im beginnenden 14. Jahrhundert angenommen werden kann,⁹⁰ weichen dessen Weiterverarbeitungen im Hohenfurter Retabel und in der Lilienfelder Handschrift davon ab. Bei letzterer ist vor allem die Farbgebung eine wesentlich verschiedene. Wo die Trecento-Malerei diese kahlen Gebilde langsam auch zur Vermittlung unterschiedlicher Lichtphänomene und damit verbunden von Tagzeiten verwendet⁹¹ und sie außenräumlichen Szenen vorbehält, sind die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen in den *Concordantie Caritatis* vor allem Bühnen, die sowohl für innenräumliche Settings (z. B. fol. 242v, **Abb. 18**, REALonline 004122A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004122A/>) als auch für Wiesen⁹² (mit Begrünung), Wälder, Hügel und Berge als Basis-Motiv verwendet werden können.

Die verschiedenen Farben dieser Bodenstücke folgen keinem konkreten Muster für einzelne inhaltliche Abschnitte wie etwa der Passion Christi. Auch ein durchgängiges Schema (also z. B. Grau für das Medaillon, Braun für die Typen und Grau für die Bildfelder zu den Naturallegorien) ist, wie die Visualisierung (**Abb. 19**) zeigt, nicht über mehrere Seiten hinweg feststellbar. Ablesbar sind dagegen anhand dieses Schaubildes offenkundig werdende Brüche im Prozess der bildlichen Ausstattung. Auf den Folios 80v (**Abb. 20**, REALonline 003962) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003962/>) und 81v (REALonline 003963) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003963/>), die dem sog. fortschrittlichen Meister zugeordnet werden, tauchen neben dem Rotbraun und Grau erstmals auch Grün-, Blau- und Ockertöne für die Bodenstücke auf. Die Ockertöne bei diesen Motiven ab dieser Einführung gehäuft vor,⁹³ während Blau anschließend gar nicht mehr verwendet und Grün nur noch dreimal innerhalb der restlichen 167 bebilderten Seiten eingesetzt wird. Auch die Umsetzung der Bodenstücke auf den drei Folios des sog. fortschrittlichen Meisters ist erhellend für die andere Art der Auffassung, die in diesen Gestaltungen greifbar wird: Die Risse, Furchen und ausgebrochenen Stellen, die in den übrigen Bildfeldern zum Jahreskreis und zu den Heiligenfesten essenzielle Charakteristika sind, fehlen hier in vielen Fällen. Sie werden durch eine meist durchgehende gewellte Bodenlinie ersetzt,



Abb. 18 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 242v, um 1355. Detail: Salomo setzt seine Mutter neben sich. REALonline 004122A. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004122A/>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

90 Jahn 1982, 73f.

91 Tripps 2008, S. 115f.

92 Bezeichnenderweise ist eine der beiden Ausnahmen für eine Wiese ohne zerklüftete Felsen bzw. trockene Erdschollen als Untergrund bei der Szene (fol. 37v, REALonline 003919C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003919C/>), in der laut Text (fol. 38r) Hunde verjagt werden müssen, die die schönsten und grünenden/blühenden (*virentia*) Plätze verunreinigen. Bei der anderen Ausnahme – die Szene mit dem Pferd und dem Distelfinken (fol. 45v, REALonline 003927C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003927C/>) – wird die Wiese (*pratun*) zweimal im Text auf fol. 46r genannt.

93 Im Rahmen der Ausstattung der Szenen auf den Folios 169 bis 198 werden – abgesehen von einer Szene mit einem braunen Untergrund – nur graue und ockerfarbene Töne für die Bodenstücke verwendet.

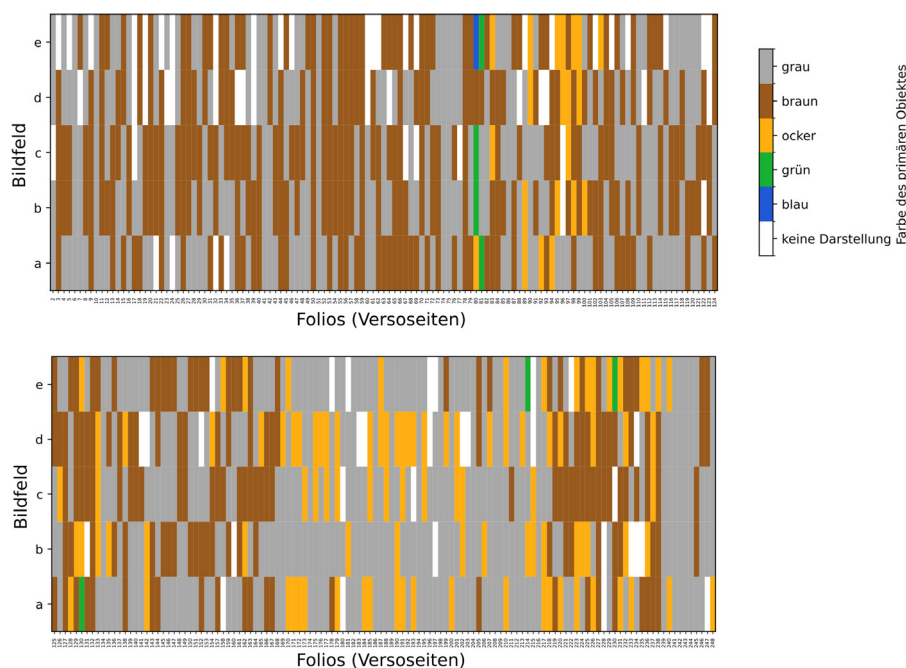


Abb. 19 Verteilung der Farben der primären Bodenstücke über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantie Caritatis. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

welche die unebenen und nur zart lavierten Terrains nach oben hin abgrenzt; in den Innenraumszenen (fol. 96v, REALonline 003978) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003978>) entfallen auch diese gänzlich. Offenbar war hier eine mehr oder minder durchgängige Gestaltung der Bodenstücke mit Furchen und Rissen nicht passend und wurde – allerdings in einer sehr deutlich anderen Ausformung – eher für Hügel-, Berg- oder Höhlenlandschaften verwendet. Wie auch immer die Integration dieser drei Folioseiten in die ansonsten vergleichsweise einheitlich gestaltete Ausstattung zu denken sein mag, die abweichende Auffassung und Funktion von Boden im Bild wird hier offenkundig.⁹⁴

In den visuellen Erzählstrategien der Lilienfelder *Concordantie Caritatis* steht der Bezug zur physischen Welt durch die Farbe oder die Art der Gestaltung der Bodenstücke in den seltensten Fällen im Vordergrund. Auf die wenigen Beispiele eines gepflügten Bodens habe ich bereits hingewiesen. Auf zwei Bildfeldern wird auch das Material ‚Sand‘ im Bild realisiert und dafür von den üblichen zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen abgewichen. So etwa auf Folio 12v (REALonline 003894) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003894>) mit einer Naturallegorie zum Vogel Strauß, bei der auch im Text (fol. 13r) das Eierlegen in den Sand in der Nähe eines Meers (*in sabulo iuxta mare*) genannt ist.⁹⁵ Für die Kapernpflanze im benach-



Abb. 20 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 80v, um 1355. REALonline 003962. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003962>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

⁹⁴ Ähnlich verhält es sich mit den *Concordantie Caritatis*-Handschriften mit Bildern, die aus dem 15. Jahrhundert stammen.

⁹⁵ Das zweite Bildfeld mit einer Sanddarstellung (fol. 40v, REALonline 003922D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003922D>), zeigt den Ibis beim Brüten in der Nähe des Wassers. Im Text (fol. 41r) wird das Material Sand nicht explizit genannt. In einem weiteren Bei-



Abb. 21 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 26v, um 1355. Detail: Gleichnis vom Sämann. REALonline 003908. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003908>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 22 Concordantie Caritatis, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 199v, um 1355. Detail: Auffindung der Grabesstätte des Hl. Stephan. REALonline 004079. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004079>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

barten Bildfeld, die gemäß einer zitierten Platearius-Stelle nur auf durch den Pflug unaufgebrochener, unbebauter Erde wächst,⁹⁶ ist das Motiv der trockenen Erdschollen besonders geeignet und nimmt hier auch mehr Platz ein als in den meisten anderen Bildfeldern. Für Getreidefelder, wie etwa im Rahmen der Typendarstellung zum Gleichnis vom Sämann (fol. 26v, **Abb. 21**, REALonline 003908) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003908>), wird dennoch der in den *Concordantie Caritatis* gängige Boden mit den Rissen und Furchen eingesetzt. Für den Antitypus wird die textuelle Angabe *petrosa* – also ‚steinerter Boden‘ oder ‚felsige Gegend‘ – durch zusätzliche Steine auf diesem braunen Terrain realisiert.⁹⁷ Ähnlich verhält es sich mit der Differenzierung zwischen Stein bzw. Felsen und Erde. Im Naturbeispiel, bei dem der gealterte Adler seinen verkrümmten Schnabel an einen Stein schlägt, wird dieser in der bildlichen Umsetzung (fol. 69v, REALonline 003951C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003951C>) durch einen grauen, sich konisch verjüngenden Steinblock mit Rissen dargestellt, der direkt auf einem Bodenstück aus braunem zerklüftetem Felsen bzw. trockenen Erdschollen liegt. Die im Text genannten Erdschollen (*glebis*), unter denen sich die Rebhühner auf Folio 63v (REALonline 003945D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003945D>) verstecken, sind im selben Rotbraun gehalten wie ihr Untergrund.

Dennoch ist aus all diesen Beispielen nicht für den Rest der Bildfelder abzuleiten, dass die rotbraunen Bodenstücke mit Rissen und Furchen ‚Erde‘, die

spiel zur Eiablage des Straußes (fol. 113v, REALonline 003995D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003995D>) sind die Eier allerdings in einem ‚normalen‘ Bodenstück mit Rissen und Furchen platziert.

⁹⁶ *in terra non proscissa, sed inculta* (fol. 13r).

⁹⁷ Ebenso wird in dem Bildfeld mit der Myrte (fol. 205v, REALonline 004085C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004085C>) vorgegangen, die auf steinigem Boden (*saxosa humo*) wächst.

grauen ‚Stein‘ oder ‚Felsen‘ meinen. Mehr herausgewachsene Pflanzen sind auf braunen als auf grauen Bodenstücken dargestellt, bei Baummotiven verhält es sich jedoch genau umgekehrt: eine Zuordnung des Szenengrundes zu einem Material ist nicht möglich. Aus diesem Grund habe ich bisher so vage von ‚zerklüfteten Felsen‘ bzw. ‚trockenen Erdschollen‘ geschrieben. Was haben wir also vor uns, wenn wir diese Bodenstücke betrachten?

Die Frage wird nochmals um einiges komplexer, wenn wir neben der Farbe weitere Aspekte von Material in Betracht ziehen. Hier ist zum Beispiel die Bearbeitbarkeit des Bodens zu nennen, die auf den ersten Blick vielleicht am deutlichsten im Antitypus mit der Auffindung der Gebeine des Hl. Stephanus ins Bild (fol. 199v, **Abb. 22**, REALonline 004079) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004079>) gerückt wird. In der *Relevatio Sancti Stephani* wird dazu berichtet,⁹⁸ dass der Priester Lukianus drei Visionen hatte. Nach dem Bestattungsort der Gebeine wird ihm anhand von vier Gefäßen mit unterschiedlichen Blumen erklärt, welche Überreste in dem gemeinsamen Grab zu welchem Verstorbenen gehören. In einer Umsetzung dieses Themas, die Bernardo Daddi zugeschrieben wird,⁹⁹ sind die drei Behältnisse aus Gold und Silber als Symbole in der Vision des Priesters Lukianus zu sehen und dann nochmals in einer weiteren Szene – als Kennzeichnung der aufgefundenen Leichname im Bild. Im Medaillon in den *Concordantie Caritatis*, das nur eine Handlung zeigt, werden dagegen nur die Gefäße mit Blüten gezeigt,¹⁰⁰ die ausgegraben werden bzw. wurden. Gewissermaßen ist also die Erscheinung, die Lukianus zuteilwird, mit der Geschichte des Aufbrechens des Bodens und dem Entdecken der sterblichen Überreste verschränkt. Darin steht die Darstellung dem zugehörigen Text (fol. 200r) nahe: Dort wird nur die Vision mit den Blütenbehältnissen und der durch sie gefundene, verehrungswürdige Schatz (*sic iste venerandus thesaurus [...] est repertus*) genannt, die gesamten Umstände der Gebeinauffindung aber gar nicht weiter geschildert. Greifbar wird durch die Art der Darstellung im Medaillon auch, dass die Bodenstücke weniger einen Bezug zu einem konkreten Handlungsort herstellen sollen, als vielmehr eine Kontinuität schaffende Gestaltungselemente für die Konkordanzen sind, die ohne große Veränderungen dennoch so sehr form- und bearbeitbar sind, dass sie für die fast 1200 Szenen eine geeignete Grundlage bieten.¹⁰¹ Diese also auch für symbolische Darstellungen offene Form erklärt, weshalb es auch möglich (aber für heutige Betrachter*innen vermutlich eigentümlich anmutend) ist, im Medaillon zum Fest der Dornenkrone Christi (fol. 207v, **Abb. 23**, REALonline 004087) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/>



Abb. 23 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 207v, um 1355. Detail: Dornenkrönung. REALonline 004087. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004087>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

⁹⁸ Vgl. Vanderlinden 1946.

⁹⁹ Bernardo Daddi (?), Predella mit Szenen zu Leben und Verehrung des Hl. Stephanus, um 1345, Rom, Vatikanische Museen.

¹⁰⁰ Alternativ zur Beschreibung im Text (fol. 200r), sind im Medaillon zwei der Gefäße mit roten Rosen gefüllt, die ja eigentlich ein Verweis auf den Hl. Stephan sind.

¹⁰¹ Vergleiche hierzu die Ausführungen von Goehring 2013, Kapitel „Landscape and Ornament“, S. 53–84.

Abb. 24 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 132v, um 1355. Detail: Affen. REALonline 004014D. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004014D>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



Abb. 25 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 132v, um 1355. Detail: Jael tötet Sisera (links), Ermordung Ischbaals (rechts). REALonline 003886A (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886A>), REALonline 003886B (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886B>). Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.



detail/nr-004087) den Schmerzensmann in dieses – nur leicht ins Ornamentale hin aufgelöste – Bodenstück zu ‚stecken‘.

Aber auch in anderer Weise sind diese Bodenstücke besonders flexibel: In einer gewissen Bandbreite agieren sie als ‚Metamorphe‘. Auch wenn sie dabei nicht – wie in Film- oder Serienwelten, in denen dieser Begriff häufiger verwendet wird – wie die Protagonist*innen aus der Serie *Barbapapa* zwischen Objekt- und Lebewesenstatus oder wie in *Terminator II* zwischen unterschiedlichen Aggregatzuständen wechseln, bilden sie Höhlen, formen Sitze oder Liegen (in weiterer Folge unter dem Schlagwort ‚Mobiliar‘ subsummiert), Ufer, Hügel und Berge.

Berge und Hügel, Untergründe, die dem Bildpersonal als Sitze oder Liegen dienen (vgl. **Abb. 8, 16, 24, 25, 26, 28**), sind dabei nicht völlig von den Bodenstücken unterschiedene Gebilde, oder richtiger: nur hinsichtlich ihrer äußeren Form. Das Innere dieser Gebilde birgt die bereits bekannte Gestaltungsart: Hier wird das Muster der Risse und Furchen in einen anderen Umriss eingepasst – seltener durch eine Art Dehnen, in den meisten Fällen durch rapportartiges Übereinandersetzen in zwei oder mehreren Reihen – und nicht etwa versucht, von den Bodenstücken abweichende und visuell dezidiert abgrenzbare Gestaltungselemente oder aber Terrassenberge bzw. derart abgetreppte Naturformen wiederzugeben. Der neutrale Untergrund scheint die benötigten Landschaftselemente oder das Mobiliar einfach aus sich hervorzubringen.

Ein weiterer Fall dieser modalen Verwendungsweise sind die Add-ons von einfachen, Gras andeutenden, kurzen, parallelen oder gekreuzten Strichen an der Oberkante der trockenen Erdschollen bzw. zerklüfteten Fel-



Abb. 26 *Concordantiae Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 129v, um 1355. REALonline 004011. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

sen, welche die Bodenstücke zu Wiesen machen (vgl. fol. 129v, **Abb. 26**, REALonline 004011) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>). Wie bei den felsigen Böden, die durch zusätzliche Steine auf den ansonsten in ihren Charakteristika relativ konstant bleibenden Bodenstücken realisiert werden, wird hier mit additiven Mitteln gearbeitet. Das gilt auch grundsätzlich für alle pflanzlichen Elemente, die aus diesen trockenen Bodenstücken in den Bildern der Lilienfelder Handschrift erwachsen: Auch ein vegetables Element kann hier hinzugefügt werden, obwohl sich in Relation zur physischen Welt damit ein gewisser Widerspruch auftut. Allerdings sind die mit kurzen grünen Strichen angedeuteten Wiesen vergleichsweise anders ausgeführt: Sie sind – wie anhand ihrer Setzung bzw. den Überschneidungen mit anderen Bildelementen deutlich wird – als letzte Elemente im Prozess der Federzeichnungen eingefügt und damit in den meisten Fällen nicht bei der Konzeption oder Vorzeichnung bereits mitgedacht worden.

In einer weiteren Spielart dieser Umgestaltungen (z. B. fol. 15v, zur Muschel, REALonline 003897C) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003897C>) – und auch darin zeigt sich, wie sehr die Bodenfläche als künstlerisch formbare Masse zu verstehen ist – wird die (mit Ausnahme der konstitutionellen

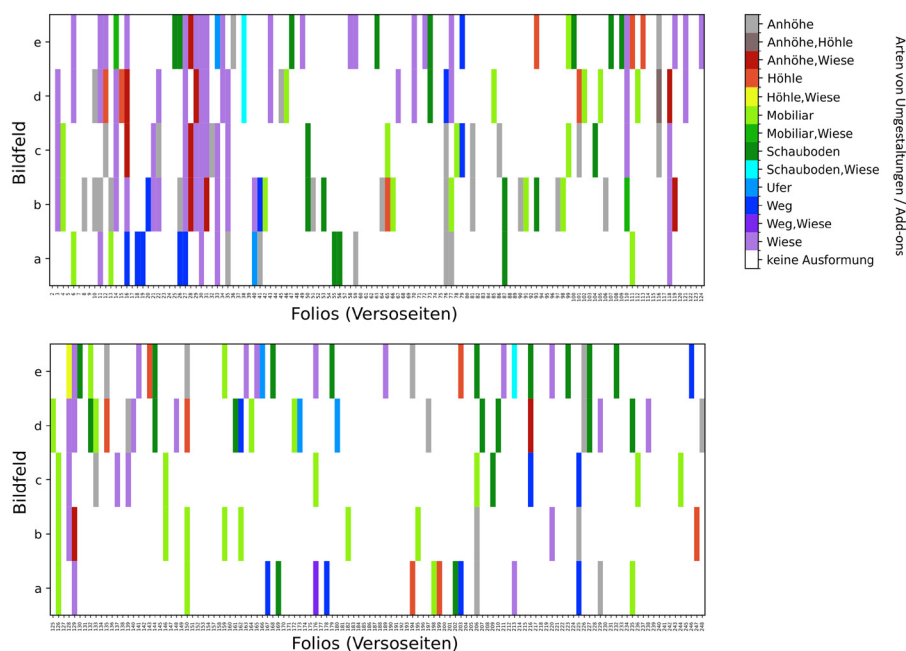


Abb. 27 Verteilung der Umgestaltungen/Add-ons der Bodenstücke über die Folios (x-Achse) und die fünf Bildfelder (y-Achse) zum Jahreskreis und den Heiligenfesten in den Concordantiae Caritatis. Quelle: REALonline, Visualisierung der Daten: Veronika Magerl.

Risse, Furchen und Aussparungen) eher zweidimensional gehaltene Standfläche vergrößert. Auf diese Art wird für bestimmte Anforderungen an die visuelle Umsetzung ausreichend Platz geschaffen, um Objekte, Figuren oder Tiere auf dieser Fläche anordnen zu können. Die Bodenfläche wird so zu einer Art von ‚Schauboden‘. Mit dieser Vergrößerung erhöht sich auch der räumliche Eindruck der Szene.

Die Beobachtungen zum modalen Einsatz der Bodenstücke hat mich veranlasst, neue Daten zu erheben, um zu sehen, ob damit die ‚Formbarkeit‘ dieser zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdböden besser untersuchbar wird. Dafür habe ich folgende Kategorien gebildet: Anhöhe (für alle Hügel, Berge etc.), Wiese (für die bereits genannten ‚begrüneten‘ Bodenstücke), Ufer, Weg, Höhle, ‚Mobiliar‘ und ‚Schauboden‘.

Die Verteilung dieser besonderen Ausformungen oder Add-ons zu den Bodenstücken zeigt (Abb. 27), dass diese in den Medaillons (Bildfeld a) über viele Folios hinweg nicht eingesetzt werden. In den Naturallegorien (Bildfelder d und e) sind diese Varianten der Bodenstücke dagegen häufiger zu finden und sie scheinen folglich vor allem für diese Bereiche eine besondere Relevanz zu haben. Aus diesen beiden Umständen ist schon zu schließen, dass die Ausformungen der Bodenstücke nicht an die Bildung von Konkordanzen über alle fünf Bildfelder geknüpft sind.¹⁰² So ist etwa im Medaillon mit Paulus, der einen Schlafenden anrührt (fol. 4v, REALonline 003886) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003886>), womit das Römerbriefzitat „*Hora est jam nos de somno surgere*“ („Es ist an der Stunde, dass wir vom Schlafe erwachen“, Rom 13,11) umgesetzt wird, ein Bett zentral für die Darstellung. In den beiden Bildfeldern zu den Typen, der Ermordung Isobeths (= Isch-Boschet) und Siseras (Abb. 25), sind die Liegestätten, auf denen die beiden Personen im Schlaf ge-

¹⁰² Ein Beispiel für die visuelle Konkordanz über eine Aufwärtsbewegung, die in drei Bildfeldern (Typus rechte Spalte sowie die beiden Naturallegoriebeispiele) auf der Ebene der Ausformungen der Bodenstücke als von rechts nach links ansteigendes Terrain umgesetzt ist, ist auf Folio 116v zur Himmelfahrt Christi zu sehen. Siehe dazu auch Isabella Nicka, Blogbeitrag „Ziege“ (<https://www.imareal.sbg.ac.at/ingrids-tierleben-ziege/>) „Ziege“ in „Ingrids Tierleben“.

tötet werden, aus trockenem Erdboden bzw. zerklüfteten Felsen gebildet. Die beiden letztgenannten Begebenheiten tragen sich laut Text (fol. 5r) in einem Haus (*domus*) bzw. Zelt (*tentorium*) zu. Bei der Ermordung Isobeths (Abb. 25 links) wird zusätzlich auch sein Bett (*lectus*) genannt. Im Bild jedoch wird nur ein turmartiges architektonisches Element mit der davorsitzenden Hüterin dargestellt, die eingeschlafen ist und damit den Aggressoren den Zutritt ermöglicht hat. Sieht man sich die anderen Beispiele für aus Bodenstücken geformte Liegestätten in der Lilienfelder Handschrift an, zeigt sich, dass diese häufig für getötet am Boden liegende Personen verwendet werden – auch wenn sie der Tod nicht im ‚Bett‘ ereilt.

Die zu mobiliarähnlichen Ausstattungsstücken umgeformten Bodenstücke sind auch bei der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten interessant. In den Medaillons der aufeinanderfolgenden Folios 12v (REALonline 003894) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003894>) und 13v (Abb. 28, REALonline 003895) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003895>) ist Maria einmal in einem Bett platziert (das auf einem mit Rissen und Furchen gestalteten Grund steht), einmal auf einem hellen Textil, das scheinbar direkt auf dem quasi zur Liege umgeformten braunen Bodenstück aufgelegt ist. Beide Varianten sind in der verfügbaren Bildtradition zur Geburt Christi in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu finden.¹⁰³ Sie in so knapper Abfolge – nach nur einmal umblättern – für Geburt bzw. Anbetung der Hirten zu verwenden, ist dagegen meines Wissens eine spezifische Umsetzung in den *Concordantie Caritatis*.¹⁰⁴ Ob in diesem einen Fall tatsächlich die Kargheit des Bodens, der damit mehr in den Blick gerät und in der Kunst der Antike mit einer eremitischen Lebensweise in Verbindung gebracht wurde,¹⁰⁵ oder der ephemere Charakter der Liegestatt am Boden den Ausschlag dafür gegeben haben, muss offen bleiben. Für erstere Lesart kann der Verweis im zugehörigen Text (fol. 14r) ins Treffen gebracht werden, der Maria als wahrhaft Büßende (*id est vere penitentem*) bezeichnet. Das hieße aber auch, dass Rezipierende punktuell Material-Aspekte wahrnehmen und in einer bestimmten Lesart deuten können müssen, obwohl sich aufgrund der ubiquitären Verfügbarkeit der so dargestellten Bodenstücke in der Lilienfelder Handschrift eine Verbindung mit dieser Thematik nicht aufdrängt.



Abb. 28 *Concordantie Caritatis*, Stiftsbibliothek Lilienfeld, Cod. 151, fol. 13v, um 1355. Detail: Anbetung der Hirten. REALonline 003895. (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003895>) Foto: © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg.

¹⁰³ So zeigt etwa die Geburt Christi in der Göttweigerhof-Kapelle (Beginn 14. Jahrhundert, REALonline 003859) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003859>) Maria auf einem Bett liegend. In der vielleicht in Niederösterreich entstandenen Handschrift (Weltchronik, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 6, Bruder Philipp: Marienleben, 1. Hälfte 14. Jh., fol. 269v) (https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=4105&tx_dlf%5Bpage%5D=550) ist die Geburt in einem grünen zerklüfteten Terrain in Szene gesetzt, wobei hier die weiße Liegestatt Mariens direkt auf dem Boden platziert zu sein scheint. Als ein etwas späteres Beispiel für eine solche Umsetzung des Themas kann auch die Geburt Christi in der Schlosskapelle Ulmerfeld (um 1360/70, REALonline 011319) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-011319>) genannt werden.

¹⁰⁴ Auch die beiden Krippen, in denen das Jesuskind liegt, sind unterschiedlich gestaltet.

¹⁰⁵ Aurenhammer 2017, S. 68 (inkl. weiterführender Literatur in Anm. 7 ebenda).

Aus der Verteilung (**Abb. 27**) wird auch deutlich, dass es immer wieder Cluster der Wiesen-Add-ons gibt – vor allem bis Folio 35v treten sie gehäuft auf. Gerade im letztgenannten Bereich sind sie aber nur selten direkt inhaltlich motiviert. Beispiele dafür sind die Szene mit Nebukadnezar (fol. 40v, REALonline 003922A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003922A>), der nach der Zeit des Verstoßenseins aus der Gesellschaft, in der er laut Bibel wie die Rinder Gras fraß (Dan 4, 30), wieder auf den Thron zurückkehrt, oder andere Folios,¹⁰⁶ auf denen weidende Tiere eine wichtige Rolle spielen. Ansonsten lassen sich für mich keine Beweggründe für die Setzung dieser Motive eruieren. Nachdem in manchen Fällen innerhalb der Cluster von Wiesen-Add-ons bei Szenen wie Gastmählern dieses Gestaltungselement nicht zum Einsatz kommt (z. B. auf fol. 128v, REALonline 004011 (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004011>) und 129v, **Abb. 28**) und in wenigen Fällen die grünen Schraffuren in (statt auf) die Bodenstücke gesetzt sind (fol. 35v, REALonline 003917, 129v, **Abb. 28**) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003917>), könnten wir vielleicht auch die Ergebnisse eines Redaktionsprozesses vor uns haben. Sollte das der Fall sein, sind bei der Adaption die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen im Zusammenhang mit weidenden Tieren und wegen ihrer einheitlichen Verwendung für innen- und außenräumlichen Darstellungen als verbesserungswürdig aufgefallen. Dass es grundsätzlich zu Überarbeitungen kam, zeigen die Stellen, an denen im Hauptteil der *Concordantiae Caritatis* Szenen oder einzelne Elemente in einer anderen Technik und Darstellungsweise eingefügt sind.¹⁰⁷

8. Fazit und Ausblick

Grundsätzlich bieten textuelle Annotationen zu dargestellten Materialien eine gute Grundlage für den Vergleich von vielen Bildquellen, aber auch für medienübergreifende Untersuchungen. Wenn etwa hinsichtlich der Cherubim (fol. 8v, 9r, **Abb. 8**) sowohl die Materialien im Text als auch in den Darstellungen erfasst und abfragbar sind, können gleiche, aber auch variante Erzählstrategien auf dieser Ebene festgemacht werden.¹⁰⁸ Aspektivierungen von Material sind (wie etwa im Beispiel von fruchtbar bzw. unfruchtbar machender Quelle, fol. 75v, **Abb. 9** rechts unten) mitunter aber nur an anderen Faktoren der Darstellung (in diesem Fall daran, welche Körperhaltung und Blickrichtung die

106 Die Stellen, auf die ich verweise, finden sich auf fol. 67v und 72v (siehe REALonline Abfrage) (REALonline Link 7) – hier gibt es auch in den zugehörigen Texten auf fol. 68r bzw. 73r die Nennung von Gras bzw. Kraut (*herba*). Weitere Szenen mit Herden- oder Weidethematik und Wiesen-Add-on gibt es auf fols. 110v, 165v und 214v (siehe REALonline Abfrage, REALonline Link 8).

107 Diese Überarbeitungen finden sich auf fol. 9v (im Medaillon sind drei durch Judenhüte gekennzeichnete Figuren eingefügt, REALonline 003891) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003891>), auf fol. 32v (Arche Noahs und der Bodenstücke, auf denen sie steht, REALonline 003914B) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003814B>), fol. 92v (Opferung der roten Kuh, REALonline 003974A) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-003974A>) und 139v (in der Szene mit Mose, dem das verheißene Land gezeigt wird, sowie die Naturallegorese zu den Tauben, REALonline 004021B/D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004021B/>). Die Art der Darstellung der Bodenstücke und Figuren ist am ehesten mit den Darstellungen von Tugend- und Lasterallegorien auf fol. 249v bis 253r (vgl. etwa die Humilitas auf fol. 250r, manuscriptorium.com) (https://imagines.manuscriptorium.com/oris/LILIEN-SLA_HS_151_32HHXJ3-en/ID_501/full/full/O/default.jpg) vergleichbar.

108 In diesem speziellen Fall ist bei den REALonline-Daten die Sache insofern komplexer, als für die die Materialannotation Gold im Bild die Figuren als Skulpturen aufgefasst werden müssten. Als Subjekte betrachtet, würde man nicht vom Material Gold sprechen.

beiden Frauen einnehmen, sowie anhand ihrer Physiognomien), jedoch nicht am Material selbst ablesbar (in diesem Fall anhand der dargestellten Quelle). Solche komplexen Zusammenhänge zu modellieren, um sie über viele Bilder hinweg für ein Distant Viewing analysierbar zu machen, scheint einerseits in weiter Ferne. Andererseits könnten bei diesem konkreten Beispiel zu den Wirkungen der beiden Quellen die in den Digital Humanities bereits entwickelten Methoden hilfreich sein,¹⁰⁹ Körperhaltungen und Blickrichtungen von Bildpersonal als Muster erkennbar und so in einem zweiten Schritt für solche indirekt umgesetzten Materialaspektivierungen deutbar zu machen.

8. 1. Marmor

Die Eigenschaften von Marmor (u. a. Adern oder Flecken) ermöglichen es Bearbeiter*innen, relativ zweifelsfrei eine manuelle Annotation zu machen – zumindest sofern man der viel breiteren Auffassung dieses Gesteins folgt, die der im Mittelalter geläufigen nahekommt. In REALonline wurde durch die Annotation Material ‚Stein‘ und Form bzw. Eigenschaft ‚marmoriert‘ die konkrete Gesteinsart offengelassen, aber mit diesen Daten konnten alle relevanten Objekte für die vorliegende Untersuchung abgefragt und ihre Verteilung über alle Bildfelder und Folioseiten (**Abb. 10**) der *Concordantiae Caritatis* visualisiert werden. Bei den Annotationen wurden abgesehen von der Farbe keine weiteren Eigenschaften des Materials erfasst (z. B. Vorhandensein von Einschlüssen, Flecken, Adern). Hinweise auf den Verarbeitungsgrad oder Zustand des Marmors geben in manchen Fällen zugeordnete Annotationen wie ‚Relief‘ oder die Form bzw. Eigenschaft ‚gebrochen‘. Im Fall der Lilienfelder Handschrift konnte anhand der Daten gezeigt werden, dass die größte Häufung von Marmordarstellung mit dem Thema ‚Grablegung und Auferstehung‘ korreliert. Noch interessanter aber war zu sehen, wie materiale Konkordanzen für einen Anschluss zu diesen Sujets eingesetzt werden. Bei den Marmoraltären mit den Phönixdarstellungen (**Abb. 12** und **16**) zeigt sich, dass hier keine bestehenden Bildtraditionen und vermutlich auch keine Bezugnahmen zu realen Sakralobjekten den Ausschlag für die Wahl (und generell das Explizit-Machen) des Materials und seiner Farbe gegeben haben. Hier wurden die Freiräume in der bildlichen Umsetzung dafür verwendet, für die Rezipient*innen anhand von Material (und seinen Aspekten wie Farbe) inhaltliche Verlinkungsangebote bereitzustellen. Ergebnisse wie diese können den Ausgangspunkt für den Vergleich von unterschiedlichen Erzählstrategien bilden, die sowohl Gegenstand disziplinärer, aber auch interdisziplinärer Untersuchungen sein können – wofür etwa das Beispiel von nur einer Marmornennung im Text der *Concordantiae Caritatis* Anlass gibt.

8. 2. Zerklüftete Felsen / trockene Erdschollen

In vielerlei Hinsicht anders ist die Lage in Bezug auf die dargestellten Bodenteile aus zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen. Hier kann in den allermeisten Fällen nicht geklärt werden, welches der genannten Materialien gemeint ist oder ob gegebenenfalls auch noch auf ein anderes angespielt wird. Mit ein Grund dafür ist die – im Vergleich zu den Marmorobjekten – über

¹⁰⁹ Madhu u. a. 2020.

weite geografische Gebiete und eine lange zeitliche Dauer hinweg bestehende Bildtradition, in der diese Gestaltungselemente zu verorten sind. Sie kommen in den unterschiedlichen Kontexten vor, erfahren aber gleichzeitig immer wieder neue stilistische und inhaltliche Funktionalisierungen. Dieses Phänomen ist auch in den *Concordantiae Caritatis* zu beobachten, bei denen die zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen auf (fast) allen Bildseiten vorkommen und auch für innenräumliche Sujets oder symbolische Themen eine geeignete Basis bilden. Dieser Artifizialität gegenläufig sind Materialmarker (Risse, ausgebrochenes Material) angegeben, sodass es sich nicht um rein ornamentale Darstellungsformen handelt und ein – wenn auch sehr allgemeiner und unkonkreter – Bezug zur physischen Welt erhalten bleibt. Materialdarstellung, so führt das Beispiel eindrücklich vor Augen, ist in den seltensten Fällen eine weniger oder mehr gelungene Nachahmung von bereits existenten und ggf. geformten Stoffen. Vielmehr ist sie ein künstlerisches Durcharbeiten, Gestalten, Adaptieren, Verfremden von Materialien im Dienst der Erzählstrategien oder des Bildkontexts, wobei die physische Welt einen losen Rahmen vorgibt. Im Fall der variabel einsetzbaren Bodenstücke geht es sogar noch einen Schritt darüber hinaus: eigentlich muss man sie – in allen ihren Erscheinungsformen (Berg, Ufer, Wiese etc.) – als ein künstlerisches Material sehen, das unterschiedliche Gestalten annehmen kann.

Textuelle Annotationen in REALonline konnten nur sehr bedingt eine Grundlage für die Untersuchung dieser Materialdarstellungen bilden: Weder sicher zutreffende Zuordnungen zu einem Material noch eine einheitliche, adäquate Bezeichnung des Objekts ist möglich; auch der Begriff ‚Bodenstück‘ ist letztlich kein zufriedenstellendes Behelfsmittel, etwa wenn es sich um dargestellte Berge handelt (z. B. fol. 163v, REALonline 004043D) (<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-004043D>). Und dennoch ist die Zusammengehörigkeit dieser Darstellungselemente augenscheinlich und ihre Bedeutung für die Handschrift nicht zuletzt an ihrem fast durchgängigen Vorkommen (vgl. **Abb. 11**) abzulesen; zudem werden – wie die Visualisierung ihrer Farben zeigt (**Abb. 19**) – auch Hinweise auf den Arbeitsprozess der visuellen Ausstattung in diesen Bildbereichen greifbar. Die Material-Aspektivierung der Bodenstücke in Bezug auf unterschiedliche Ausformungen und Add-ons führte bei den qualitativen Betrachtungen zu einem besseren Verständnis für die breite Palette von Einsatzmöglichkeiten dieser Untergründe. Das Distant Viewing über die zusätzlich erhobenen Kategorien zu ihren Ausformungen (Visualisierung: **Abb. 27**) macht deutlich, dass die metamorphen oder additiven Erscheinungsweisen dieser Darstellungselemente nicht in allen Bildfeldern gleich häufig vorkommen und etwa Cluster der Wiesen-Add-ons auf einen Redaktionsvorgang hinweisen könnten.

Aufgrund der beschriebenen Herausforderungen wären Ansätze aus der bildverarbeitenden Informatik zielführend, um basierend auf visuellen Mustern etwa für die Mitte des 14. Jahrhunderts Verbreitung, Funktionalisierung und Spielarten von zerklüfteten Felsen bzw. trockenen Erdschollen in Mitteleuropa analysieren zu können.¹¹⁰ Diese könnten hinsichtlich des Marmors auch helfen, Cluster von ähnlichen Gesteinsdarstellungen zu bilden und auf

110 Neben den bereits genannten Werken der Tafelmalerei dieser Zeit (gemalte Rückseiten des Sierndorf-Retabels, Passionstafel in Klosterneuburg, Retabel aus Hohenfurth) wären hier beispielsweise auch die Weltchronik in Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 6, 1, https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=4105&tx_dlf%5Bpage%5D=1) 1. Hälfte 14. Jh. und die Elsässische *Legenda Aurea* in München (Bayerische Staats-

dieser Ebene Vergleiche von vielen Bildern zu ermöglichen. Damit einhergehend, aber auch in Bezug auf bereits existierende oder künftig zu erstellende Daten zur Materialdarstellung spielen Visualisierungsmethoden, die auf die historischen Bildmedien zugeschnitten sind, eine bedeutende Rolle: Erst durch sie wird ein Distant Viewing auch für Wissenschaftler*innen verarbeit- und interpretierbar und eine adäquate Grundlage für die Diskussion der Forschungsergebnisse geschaffen.

Mit dem Denkmodell der Material-Aspektivierung wird in den Mittelpunkt gerückt, dass in den visuellen Medien nur bestimmte Aspekte (in einer bestimmten Technik) von Stoffen mittelbar oder unmittelbar wiedergegeben werden können. Die mittelbaren Verfahren können dabei – wie beim Beispiel von den Wirkungen der zwei Quellen – sehr viele Faktoren beinhalten, die außerhalb des über die Materialdarstellung in den Blickpunkt gerückten Objekts liegen. Ein bedeutender Faktor für ein dezidiertes Zeigen eines Materials (im Unterschied zu einem Offenlassen, aus welchem Material ein Objekt sein könnte) sind neben bestehenden Objekt/Material-Links, die entweder in der Erfahrungswelt der Zeit existieren oder über Bildtraditionen etabliert sind, auch materiale Konkordanzen, die Rezipient*innen den Zugang zum Bildinhalt erleichtern.

Untersuchungen zur Materialdarstellung in dem in diesem Beitrag vorgestellten Sinn rücken die Frage von ‚realistischer‘ Wiedergabe von Stoffen in den Hintergrund und erheben zunächst, wie Material in den Bildern prozessiert und funktionalisiert wird. Ergebnisse können spezifische Schwerpunktsetzungen von Materialdarstellungen in visuellen Medien sein, die eine Grundlage für interdisziplinäre Fragestellungen schaffen. Darunter könnten auch Bezüge oder Abgrenzungen zwischen Materialdarstellung und -verwendung fallen, etwa hinsichtlich der in einem Nutzungskontext einer Bildquelle verfügbaren Materialien.¹¹¹

bibliothek, Cgm 6, 1362, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00043859?page=1> zu nennen.

111 Im Stift Lilienfeld könnte man hier etwa die Verwendung von Adneter Rotmarmor für die Säulen im Neubau des Kreuzgangs im 13. Jahrhunderts als Beispiel nennen, vgl. Thome 2006.

9. Bibliografie

- Arnold, Taylor / Tilton, Lauren: Distant viewing: analyzing large visual corpora. *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (2019), Issue Supplement 1, i3–i16. (https://academic.oup.com/dsh/article/34/Supplement_1/i3/5694340)
- Augart, Isabella / Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hg.): *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation. Naturbilder* 8. Berlin/Boston 2019.
- Aurenhammer, Hans: Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarcas. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 92/1 (2017), S. 66–105.
- Barry, Fabio: *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to Enlightenment*. New Haven/London 2020.
- Bestiarium Link: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.14.9/UV#?c=0&m=0&s=0&cv=186&r=0&xywh=-1371%2C249%2C6632%2C3560>.
- Boreczky, Anna: A brief report on new copies of *Concordantiae caritatis*. In: *Codices manuscripti*, 46/47 (2004), S. 51–54.
- Brucher, Günter (Hrsg.): *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2. München/London/New York/Wien 2000.
- Bugini, Roberto / Folli, Luisa: The Imitation of Coloured Marbles in the Venetian Renaissance Painting. In: Pensabene, Patrizio / Gasparini, Eleonora: *ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Bd. 1. Rom 2015, S. 475–483.
- De Mey, Marc: The lines and Luster of the Light. In: De Mey, Marc / Martens Maximiliaan, P. J. / Stroo, Cyriel (Hrsg): *Vision & material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*. Brüssel 2012, S. 28–63.
- Douteil, Herbert: Die „*Concordantiae caritatis*“ des Ulrich von Lilienfeld: Edition des Codex Campiliensis 151 (um 1355). 2 Bde. Bd. 1: Einführungen, Text und Übersetzung, Bd. 2: Verzeichnisse, Quellenapparat, Register, Farbtafeln der Bildseiten der Handschrift, hg. von Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt, Volker Honemann. Münster 2010.
- Dvorák, Max: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. München/Berlin 1918.
- Fajt, Jiří (Hg.): *Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Ausstellungskatalog Prag/New York 2005/2006. München u. a. 2006.
- Fritzsche, Gabriele: Die Entwicklung des „Neuen Realismus“ in der Wiener Malerei: 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts. Wien 1983.
- Gamboni, Dario / Richardson, Jessica N. / Wolf, Gerhard (Hg.): *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*. München 2021.
- Goehring, Margaret: *Space, Place and Ornament: The Function of Landscape in Medieval Manuscript Illumination*. Turnhout 2013.
- Gombrich, Ernst H.: *The Heritage of Apelles*. London 1976.
- Guillaume le Clerc / Hippeau, Célestin (Vorwort): *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale avec une introd. sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen-âge considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau*. Collection des poètes français du Moyen âge 1. Caen 1852.
- Hassig, Debra: *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge 1995.
- Huschenbett, Dietrich: Unbehauene Steine bei Moses, Salomo und Albrecht. Zum Autor des ‚Jüngerer Titulel‘. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 140/3 (2011), S. 335–345.
- Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea. Goldene Legende*. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 2014.
- Jahn, Johannes, *Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert* [1974/1975]. In: Ullmann, Ernst (Hrsg.): *Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften von Johannes Jahn*. Leipzig 1982, S. 68–84.

- Jones, Roger: Mantegna and Materials. In: I Tatti Studies in the Italian Renaissance 2 (1987), S. 71–90.
- Jones, Valerie: The Phoenix and the Resurrection. In: Hassig, Debra (Hg.): The Mark of the Beast. London 2000, S. 99–115.
- Kablitz, Andreas: Die Unvermeidlichkeit der Natur. Das aristotelische Konzept der Mimesis im Wandel der Zeiten. In: Voss, Christiane / Koch, Gertrud / Vöhler, Martin (Hg.): Die Mimesis und ihre Künste. München 2010, S. 189–211. (https://academic.oup.com/dsh/article/34/Supplement_1/i3/5694340)
- Klinke, Harald: The Digital Transformation of Art History. In: Brown, Kathryn (Hg.): The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History. New York 2020, S. 32–42. (<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780429505188/routledge-companion-digital-humanities-art-history-kathryn-brown>)
- Laneyrie-Dagen, Nadeije: L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant. Paris 2008.
- Madhu, Prathmesh / Marquart, Tilman / Kost, Ronak / Bell, Peter / Maier, Andreas / Christlein, Vincent: Understanding Compositional Structures in Art Historical Images Using Pose and Gaze Priors. In: Bartoli, Adrien / Fusillo, Andrea (Hg.): Computer Vision – ECCV 2020 Workshops. ECCV 2020. Lecture Notes in Computer Science, 12536. Cham 2020. (https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-66096-3_9).
- Mestemacher, Ilka: Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei. Naturbilder 11. Berlin/Boston 2021.
- Mills, Robert: Back-to-Front. Abstraction and figuration in Bosch's „Visions of the Hereafter“, in: Elina Gertsman, Abstraction in Medieval Art. Beyond the Ornament. Amsterdam 2021, S. 115–138.
- Mills, Robert: Jesus as Monster. In: Bildhauer, Bettina / Mills, Robert (Hg.): The Monstrous Middle Ages. Cardiff 2003, S. 28–54.
- Moretti, Franco: Distant Reading, Konstanz 2016.
- Munscheck, Hedwig: Die Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld. Untersuchungen zu Inhalt, Quellen und Verbreitung, mit einer Paraphrasierung von Temporale, Sanktorale und Commune. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte 352), Frankfurt am Main u. a. 2000.
- Nicka, Isabella: Object Links in/zu Bildern mit REALonline analysieren. In: Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg.), Object Links – Dinge in Beziehung (formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 1). Wien 2019, S. 95–126.
- Nicka, Isabella: Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters. formate – Forschungen zur Materiellen Kultur 3. Wien 2022.
- Nigg, Joseph: The Phoenix. An unnatural biography of a mythical beast. Chicago 2016.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.
- Raff, Thomas: „Materia superat opus“. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken. In: Beck, Herbert / Hengevoss-Dürkop, Kerstin: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1994, Bd. 1: Text, S. 17–28.
- REALonline Link 1 <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22003962,%20003963,%20003978%22%7D>
- REALonline Link 2: [https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22concordantiae%22,%22fc%22:%22thesaurus-OR\(Bienenstock#Tiere%20-%20Insekten#Tiere#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Pflug#Ger%C3%A4t%20-%20Landwirtschaft#Ger%C3%A4te#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Vogelk%C3%A4fig#M%C3%B6bel%20-%20Kleim%C3%B6bel#M%C3%B6bel#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.\)%22%7D](https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22concordantiae%22,%22fc%22:%22thesaurus-OR(Bienenstock#Tiere%20-%20Insekten#Tiere#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Pflug#Ger%C3%A4t%20-%20Landwirtschaft#Ger%C3%A4te#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.;Vogelk%C3%A4fig#M%C3%B6bel%20-%20Kleim%C3%B6bel#M%C3%B6bel#Materielle%20Objekte#Objekte/Tiere/Pflanzen%20etc.)%22%7D)
- REALonline Link 3: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22:%22003943%20003982A%20003990B%20004018B%20004038%22%7D>

- REALonline Link 4: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003897B%20003899B%20%20%20003916A%20%20%20003926D%20%20%20003938B%20%20%20003964A%20%20%20003974B%20%20%20004001B%20%20%20004020B%20%20%20004032B%20%20%20004038A%20%20%20004039B%20004048%20004049A%20%20004060A%20%20%20004062B%20%20%20004064A%20%20%20004069A%20004082A%20004086A%20004094%20004105%20004110A%20004111%20004111A%20004111B%20004117A%20004120A%20004120B%20004123B%22%7D>.
- REALonline Link 5: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003916A%20003964A%20004001B%20004039B%20004082A%20004086A%20004117A%22%7D>.
- REALonline Link 6: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003984%20003990%22%7D>.
- REALonline Link 7: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003949%20003954%22%7D>.
- REALonline Link 8: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche#%7B%22s%22%3A%22003992A%20004045D%20004094C%22%7D>.
- Roland, Martin: Die Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld. In: Maurer, Pius / Rabl, Irene / Schmid, Harald (Hg.): Campililiensia Geschichte, Kunst und Kultur des Zisterzienserstiftes Lilienfeld. Lilienfeld 2015, S. 249–272.
- Roland, Martin: Die Lilienfelder Concordantiae caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld Cli 151). (Codices illuminati 2, Stifts- und Klosterbibliotheken, Archive 2), Graz 2002.
- Roland, Martin: Ulrich von Lilienfeld, „Concordantiae caritatis“ (Nr. 27a.). In: Bodemann, Ulrike / Freienhagen-Baumgardt, Kristina / Schmidt, Peter (Hg.): Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Bd. 4/1. München 2012.
- Roland, Martin: Ulrich von Lilienfeld und die „Originalhandschrift“ seiner Concordantiae Caritatis. In: Golob, Nataša (Hg.): Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité international de paléographie latine. Turnhout 2013, S. 181–200.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Der Berg als Bildmetapher in der Kunst des Mittelalters. In: Das Mittelalter 16 (2011) 1, S. 47–71.
- Schmidt, Gerhard: Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 19). Graz/Köln 1959.
- Schneider, Stefanie / Kohle, Hubertus: The Computer as Filter Machine: A Clustering Approach to Categorize Artworks Based on a Social Tagging Network. In: Artl@s Bulletin 6/3 (2017) (<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/6/>).
- Simon, Achim: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert. Berlin 2002.
- Stadlober, Margit: Gotik in Österreich. Graz/Wien/Köln 1996.
- Suntrup, Rudolf: Einführung. In: Douteil, Herbert: Die „Concordantiae caritatis“ des Ulrich von Lilienfeld: Edition des Codex Campililiensis 151 (um 1355), Bd. 1: Einführungen, Text und Übersetzung, hg. Von Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt, Volker Honemann. Münster 2010, S. XIX–XXXIV.
- Thaller, Manfred: Descriptor. Probleme der Entwicklung eines Programmsystems zur computergestützten Auswertung mittelalterlicher Bildquellen, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 4, Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 374). Wien 1980, S. 167–194.
- Thome, Markus: Material und Farbigkeit in der Zisterzienserarchitektur. Zur Verwendung von Rotmarmor in den Kreuzgängen der Abteien Heiligenkreuz und Lilienfeld. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 60 (2006), S. 341–348.
- Tripps, Johannes: „Nimm Steine, rau und nicht gereinigt.“ Cennino Cennini und das Gebirge als kunsttheoretisches Studienobjekt in der Malerei des Trecento. In: Löhr, Wolf-Dietrich (Hg.): Fantasie und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. München 2008, S. 109–120.

Van den Broek, Roelof: The Myth of the Phoenix. According to Classical and Early Christian Traditions. Étude préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 24. Leiden 1972.

Van Zuijlen, Mitchell / Lin, Hubert / Bala, Kavita / Pont, Sylvia / Wijntjes, Maarten: Materials In Paintings (MIP): An Interdisciplinary Dataset for Perception, Art History, and Computer Vision. In: PLOS ONE. 16/8 (2021), S. 1–30. (<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0255109>)

Vanderlinden, Emile: Revelatio Sancti Stephani (BHG 7850-6). In: Revue des études byzantines, Bd. 4, 1946, S. 178–217.

Wenderholm, Iris (Hg.) / Augart, Isabella (Mitarb.): Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne. Berlin/Boston 2021.

Artikel aus

MEMO 10 (2023): Material aspektivieren. DOI: [10.25536/2932072023](https://doi.org/10.25536/2932072023)

Titel

Stein und Erde gestalten. Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert

Autorin

Isabella Nicka

Kontakt

isabella.nicka@sbg.ac.at

Website

<http://www.imareal.sbg.ac.at/home/team/isabella-nicka/>

Institution

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit |
IZMF, Universität Salzburg

DOI des Artikels

<http://dx.doi.org/10.25536/20231005>

Erstveröffentlichung

November 2023

Letzte Überprüfung aller Verweise

20.11.2023

Lizenz

Sofern nicht anders angegeben CC BY-SA 4.0

Medienlizenzen

Medienrechte liegen, sofern nicht anders angegeben, bei den Autoren

Empfohlene Zitierweise

Nicka, Isabella: Stein und Erde gestalten. Die *Concordantiae Caritatis* als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert. In: MEMO 10 (2023): Material aspektivieren, S. 120–160. Pdf-Format, doi: 10.25536/20231005.

Inhalt

MEMO 10 (2023): Material aspektivieren

Zur Einleitung <i>Elisabeth Gruber, Thomas Kühtreiber, Isabella Nicka, Heike Schlie</i>	1–21
Das Kunstwerk als materiale Figura. Aspektivierung, Agency und Affordanz der Bronze im Fall des Lütticher Taufbeckens <i>Heike Schlie</i>	22–59
Wasser fließt. Ein methodischer Versuch, Wasser als Material ernst zu nehmen <i>Elisabeth Gruber</i>	60–80
Kommunizierende Gefäße. Flüssigkeiten als Trägersubstanzen beim Gebrauch figürlicher Gießgefäße <i>Thomas Kühtreiber</i>	81–119
Stein und Erde gestalten. Die Concordantiae Caritatis als Experimentierfeld eines Distant Viewings zur Materialdarstellung im 14. Jahrhundert <i>Isabella Nicka</i>	120–160