

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KIADVÁNYAI

Főszerkesztő

ARADI NÓRA

Szerkesztő bizottság

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, MIKLÓS PÁL,
POGÁNY Ö. GÁBOR, VAYER LAJOS

Technikai szerkesztő

SZABÓ JÚLIA

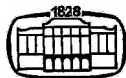


AZ ADMONTI BIBLIA

(Wien, ÖNB, Cod. s. n. 2701—2)

Írta

WEHLI TÜNDE



AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST 1977

ISBN 963 05 1333 1

© *Akadémiai Kiadó • Budapest 1977 — Wehli Tünde*

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Dr. Szucsán Miklós

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

Terjedelem: 9,8 (A/5) iv + 64 oldal melléklet

AK 1277 k 7780

77.4299 — Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Printed in Hungary

TARTALOM

Bevezetés	7
A kutatás állása	9
A kódex története	15
A kódex festményeinek stílusa	17
Festéstechnika, színek	35
A kódex ikonográfiai vizsgálata	38
A biblia keletkezésének kora és körülményei	56
Összefoglalás	60
Rövidítések	63
Jegyzetek	65
Appendixek	83
Kódexmutató	95
Zusammenfassung	99
Képek	113

BEVEZETÉS

A bécsi Österreichische Nationalbibliothek méreteiben, kivitelezésében egyik legimpozánsabb román kori festményekkel díszített kézírata a Cod. ser. nov. 2701–2 jelzetű, egykor az admonti St. Blasius bencés apátságban őrzött biblia.¹ A kódex neve a szakirodalomban változó. A legkorábbi Gutkeled biblia névben a csatári (Zala megye, veszprémi püspökség) bencés apátság felett kegyuraságot gyakorló és a biblia későbbi sorsában is szerepet játszó nemzetség neve érvényesül. A későbbi Gebhard biblia elnevezés alapja egy kegyes hagyomány, miszerint a kézirat az admonti apátság alapítójának, Gebhard salzburgi érseknek az ajándéka lenne. Majd a Csatári biblia névben az egykori magyarországi őrzési hely kapott hangsúlyt, az Admonti bibliában pedig a későbbi birtokos.²

A kézirat a Vulgata szerinti Ó- és Újszövetséget tartalmazza, tehát Biblia Sacra. Két kötete egyenként 560 × 410 mm nagyságú, vagyis óriásfólió. Az első kötet 262, a második 234 levélből áll. Anyaga pergamen. A latin nyelvű szöveg végig azonos, román kori könyvirással készült. A szövegtükör 475 × 305 mm. Az írás kéthasábos, oldalanként 52–53 soros. Későbbi kezek javítottak és töröltek a biblia szövegében. Az eredetileg üresen hagyott helyeken, lapszéleken néhány 12–15. századi bejegyzés olvasható. A szöveget barnás tintával írták, a szövegkezdetek és a nagyobb betűk míniummal készültek.

A biblia művészettörténeti jelentőségét a gazdag díszítése adja. Első kötetében 8 egészoldalas, 1 háromnegyed-, 4 fél-, 10 negyedoldalas és 5 oldal egyhatodát kitöltő festmény és számos iniciálé van. A második kötet díszítése szegényesebb. 2 egészoldalas, 1 oldal hatodrészt befedő festmény, 4 teljes oldalt kitöltő kánontábla és az első kötetnél is több iniciálé dekorálja. Az Admonti bibliához tartozó, a párizsi Ecole des Beaux-Arts gyűjtemények két lapját 1 fél és 1 oldal egyhatodát kitöltő kép, valamint 1–1 iniciálé díszíti.³ A festmények és az iniciálék vörös míniummal történő előrajzolás után temperával készültek, aranyozottak.

Kalandos története folyamán sokat rongálódhatott a nagybecsű kódex. Ezért mai formájában mind szövegét, mind illusztrációinak számát tekintve hiányos. A legjelentősebb károsodás bizonyára a 18. századi, a kódex jelenlegi állapotát kialakító, kisebb-nagyobb javításokkal egybekapcsolt kötetéskor érthette.⁴ A biblia 18. századi kötése préselt fehér bőrrel bevont fatábla. A kötés tetején a bordűrök medaillonjait Szűz Mária, Szent Benedek és Gebhard salzburgi érsek félalakja díszíti, a tükörben a kötés idejét jelző 1737-es évszám, továbbá az akkori admonti apát, Anton neve és címere áll. A hátoldalba az admonti apátság címerét préselték.

*

Amikor 1965-ben és 1971-ben a kódexet Bécsben személyesen tanulmányoztam, meggyőződtem, hogy a díszes kézirat, a Szentírás középkori ember számára természetes varázsa a késői kutatót is elragadja. Ebből következik, hogy a kódex vizsgálata közben és a kéziratnak más középkori festett emlékekkel való szembesítése folyamán a bibliában rejlő művészi értékek egyre nyilvánvalóbbá váltak számomra is. A kódexből adódó problémák a feldolgozás során egyre szélesedtek, mélyültek. Az Admonti bibliára irányuló kutatásaimat e kötettel nem tekintem lezártnak, csupán kísérletnek a román kori könyvfestészet egy emléke alapos bemutatására. Munkám további célját jelenleg a biblia még megoldatlan problémáinak vizsgálatában, a 11 – 12. századi nyugati illusztrált bibliaciklusok felkutatásában, meghatározásában látom. Valószínű, hogy a későbbiekben ez a program is tágulni fog.

E kötet létrejöttéért elsősorban az Admonti biblia jelenlegi birtokosának, a bécsi Österreichische Nationalbibliotheknek kívánok köszönetet mondani. Személy szerint hálás köszönettel tartozom dr. Franz Unterkirchnernek, a Handschriftenabteilung nyugalmazott igazgatójának azért, hogy engedélyezte nekem a kódex helyszíni tanulmányozását, valamint dr. Otto Mazalnak, a kéziratár jelenlegi vezetőjének, akinek jóindulatú támogatásával megkaptam az Admonti biblia festményeinek fotókópiáit és az engedélyt arra, hogy a fényképeket publikálhassam.

Wehli Tünde

A KUTATÁS ÁLLÁSA

Az Admonti biblia problémája a múlt század közepén a történettudomány oldaláról merült fel. Az érdeklődés főleg a kódex textológiai és paleográfiai vizsgálatára terjedt ki. Az első kutatások a biblia keletkezésének idejét a 11. század második felére, legkésőbb végére helyezték, és a bibliát az admonti St. Blasius apátság 14. század második felében készített inventáriumának egy kétkötetes, Gebhard érsek donációjaként szereplő bibliájával azonosították.⁵

A művészettörténeti feldolgozás kezdeményezője Paul Buberl volt, aki az ausztriai könyvtárak kódexállományának topografikus feldolgozása közben foglalkozott először a bibliával. A corpus jellegének megfelelően leírta a kódexet, valamint annak egyes képeit,⁶ továbbá az abban olvasható és egyéb, a bibliára vonatkozó források alapján a 12. század második negyedére datálta, és végül meghatározta helyét a 12. századi salzburgi festészetben.⁷ A biblia illuminálásában részt vevő kezek számát négyben határozta meg, a művek mesterek közti felosztásában a képek sorrendjét véve alapul.⁸

Georg Swarzenski a salzburgi könyvfestészet történetének megírásakor a salzburgi Szent Péter apátságban működő scriptorium több száz éves fejlődésébe ágyazva tárgyalta a bibliát, bevonta kutatásába a salzburgi festészet kialakulásának történelmi hátterét is, olykor kitért a biblia egyes képei analógiáinak jelzésére is.⁹ A bibliát szerinte is négyen festették, a képek művészek közti felosztása lényegében most is Paul Buberl szempontját követi.¹⁰

Karl Maria Swoboda figyelmét a harmincas évek művészettörténeti kutatásaival szembeni elégedetlensége irányította az Admonti biblia felé. A korabeli kutatások hibájaként rójta fel, hogy megrekednek a filológiai problémák boncolgatásánál, és a stíluskritikai vizsgálatok is csak a rendszerezés szintjéig jutnak el, és nem találnak utat a művészi teljesítmény és a művészi egyéniség értékeléséhez. Az ilyen irányban továbbvitt kutatásokban rejlő lehetőségeket Swoboda a gyakorlatban szándékozott bemutatni. A program megvalósítására legalkalmasabb műtárgy számára a minőségben kiemelkedő, egy iskola és tradíció csúcspontján álló mestertől származó Admonti biblia volt. Swoboda e szándékban fogant tanulmányában rendkívül plasztikusan rajzolta meg a bibliában található különféle tradíciók, művészi szándék és képesség összetalálkozását, mely végül a kor művészetszemléletének megfelelően egy addigiakat meghaladó szintézishez vezetett.¹¹

Az illusztrációk eddigi – a képek sorrendjére támaszkodó – művészek közti elosztásához képest lényeges előrelépést jelentett Swoboda osztályozása, ahol a stílus és a kompozíció vizsgálatán nyugvó minőségbeli különbség és az eltérő művészi szándék szolgáltatották a megkülönböztetés alapját. Ebben a nézőpontban Karl Maria Swoboda figyelme természetesen a vezető mesterre és annak a bibliában

jól követhető evolúciójára irányul.¹² Ez a fejlődés az egészoldalal, két mezőre osztott képek esetében a legnyilvánvalóbb, a koncepció is leginkább a bibliának ezekre a képeire érvényes, a vezető mester egyszerűbb kompozícióinak a fejlődés-
menetbe való beépítésénél és a képcsoportok időbeli egymásutániségának megállapításakor törést szenved. A nézőpont következtében a segédek elemzése is vázlatos marad, és csak a fő mesterhez köthető vonások domborodnak ki.

Ezekre a bibliára vonatkozó terjedelmesebb tanulmányokon kívül az osztrák és az európai romanika csaknem minden kutatója szóba ejtette a bibliát. Véleményük alapján az Admonti bibliáról a következő kép rajzolódik ki: ez a kódex stílárison a salzburgi Szent Péter bencés apátságban működő scriptorium egyik legkiválóbb, a 12. század második negyedéből származó emléke. Olyan mű, amelyben az Ottó kori festészet, a bajor kolostoriskola hagyományai, a 11–12. századi salzburgi helyi fejlődés eredményei, valamint a bizánci és a 12. század eleji burgundiai kezdeményezés találkozott össze, és mindennek háttérében a gregoriánus mozgalom állt.

Részünkről a biblia kutatásának szükségessége azért merült fel, mert a kódexet egy ideig a csatári bencés apátságban őrizték, és a magyar kutatók ebből a kultúrtörténeti tényből kiindulva keresték és vélték megtalálni a biblia helyét a hazai művészettörténetben. Nagyon időszerűvé vált az a feladat, hogy áttekintsük a bibliára vonatkozó eddigi külföldi megállapításokat, revízióknak vessük alá a kódexre vonatkozó hazai eredményeinket, és új utakon indulva a biblia kutatásában újabb kísérletet tegyünk arra, hogy kijelöljük a kódex helyét a középkori művészet történetében.¹³

Az Admonti biblia első magyar vizsgálója Fejérpataky volt, aki a bibliában olvasható és egyéb Csatárra, Gutkeledekre vagy Admontra vonatkozó dokumentumok alapján rekonstruálta a biblia 12–13. századi magyarországi történetét. A bibliát olyan 11. századi bajor munkának tartotta, amit a csatári Szent Péter apátságot alapító nemzetség egy hazánkba települő tagja hozott volna a távoli Stauf várából és ajándékozott kolostorának az alapításkor.¹⁴ A leszármazottaknak 15. század eleji, a csatári kolostor feletti patronátusukat igazoló okmánya alapján gondolta azt, hogy a kódex 13. századi eltékozlói is az alapító utódai lennének.¹⁵

A kódexre vonatkozó okleveles adatokat és ezek Fejérpataky-féle interpretációját használták fel a bibliával foglalkozó magyar kutatók arra, hogy a biblia 12. századi csatári jelenlétéből magyarországi készítést feltételezzenek, megtalálják a kódex stíluspárhuzamait és felismerjék a kódex hatását néhány avval közel egykorú magyarországi román kori emléken.¹⁶

A kódex első művészettörténész méltatója, Gerevich Tibor¹⁷ az osztrák szakirodalommal egybehangzóan elismeri, hogy az Admonti biblia stílusát és ikonográfiáját tekintve rokon a Walter bibliával (Michelbeuern, Cod. Perg. I) és a salzburgi St. Erentrud apátság Münchenbe került perikópakönyvével (München, Cod. lat. 15 903). A kortárs osztrák művészettörténet-írással szemben reálisabban ítéli meg Gerevich az Admonti biblia és a nonnbergi freskók közti távolságot. Helyesen látja meg a Salzburgi antifonálét (Wien, Cod. ser. nov. 2700) és a Gumbertus biblia (Erlangen, Ms. 1) jellegét is, ezzel szemben nem veszi észre azt, hogy az ezeken a kódexeken jelentkező stílussajátosságok, például az ottónikus elemek, a vonalas rajz, a bizáncias vonások a salzburgi festőiskola történetének egyes stá-

cióit jelzik. Gerevich megállapítja, hogy az Admonti bibliában vannak olyan vonások, amelyek ezt a kódexet a salzburgi festőiskolához kötik. Ezeket azonban nem tárgyalja érdemben, és jelenlétüket jórészt az európai fejlődéssel lépést tartó művész tájékozottsága megnyilvánulásának tekinti. Ezzel szemben Gerevich túlhangsúlyozza a bibliának azokat a vonásait, amelyek a bibliát az előtte és utána következő művektől megkülönböztetik. Ezek a kérdések a bibliával foglalkozó ausztriai irodalomnak is problémát okoztak a kódexnek a salzburgi művészetben belüli vizsgálatában egészen Swoboda kutatásaiig. Ezeket a salzburgitól eltérő vonásokat, amiket a „mozgalmasabb, cselekvőbb drámai előadás, az elbeszélés elevenessége és bősége ellenére érthetősége, a néhol meglepően friss és közvetlen természetszemlélet, a plasztikai megmintázás határozottsága, az erőteljes rajz, mely gyakran áttöri az öröklött bizánci formákat, a nyersebb, szabadabb technika” jellemez, Gerevich az általa elképzelt „csatári műhelynek” tulajdonítja. Ennek a tulajdonságai – folytatja tovább a gondolatsort a szerző – a magyar művészi gondolkodás mélyéről fakadnak és „jellemzőek egész középkori művészetünkre”. Karakterisztikus még erre a műhelyre a „realisztikus hajlam”, mely az elbeszélés bőségében és a formák, mozdulatok az európai művészetnél szabadabb, kötetlenebb ábrázolásában nyert formát. Feltűnik Gerevichnek a romanikában szokatlanul igényes képszerkesztés is. Észrevételei részben helytállóak, részben nem, mert Gerevich korának művészetszemléletéből, nem pedig a műből fakadnak. A problémát az okozza, hogy igen nehéz a 12. század első felében Csatáron közvetlenül az apátság alapítása után egy olyan műhelyt elképzelni, mely olyan sajátos arcúval rendelkezett volna, mint amelyet Gerevich is tulajdonított a kódexnek, és hogy scriptoriumában annyi és olyan képességű festő dolgozott volna, hogy képesek lettek volna egy olyan monumentális feladattal megbirkózni, mint amelyet az Admonti biblia kifestése jelentett. Úgy látjuk továbbá, hogy azok a jellemvonások, melyek a Gerevich által felsorakoztatottak közül ténylegesen a biblia sajátjai, a salzburgi művészetnek a Walter biblia és a salzburgi Szent Péter-templom kórusfreskója és más művei közé illesztik a bibliát. Erről azonban később fogunk szólni. Gerevich tollának lendülete megtörik, mihelyt magyar művekkel kell szembeállítania a bibliát, mert csupán a kódex két bálványimádást bemutató lapjának korintizáló oszlopfejezetét „tudja” összevetni az egykorú pécsi és székesfehérvári, valamint a későbbi esztergomi és sopronhórpácsi román kori épületek oszlopfejezeteivel.

Berkovits Ilona átveszi Gerevich bibliára vonatkozó nézeteit, azokból főként a kódexre önmagára vonatkozó megállapításokat kiragadva. A biblia eredetében a magyar művészet összetevőin kívül a francia szellem megnyilvánulását érzi erősnek, és főként a St. Denis-i sacramentárium (Párizs, Ms. lat. 9436), valamint a cîteaux-i és limoges-i könyvfestészeti emlékek szellemének megnyilvánulására gondol. A salzburgi könyvfestészet és az Admonti biblia rokon vonásait az általa elképzelt, közös francia hatásban oldja fel.¹⁸

Berkovits a biblia hazai előzményeiként különböző kéziratokat is felsorakoztat, és az Admonti biblia iniciáléit az úgynevezett Szelepcsényi (Nyitra, No. 118), a Hahóti (Zágráb, MR. 126) és Ernst (Budapest, Cod. Lat. 431) kódexek iniciáléival tekinti rokonnak.¹⁹ A biblia körébe helyezhető emlékek sorát az esztergomi tróntámla márványinkrusztráció töredékével, a Bakonyi Múzeum (Veszprém)

bronz karperecével és a feldebrői altemplom akkor 11. századra datált freskóival bővíti. Az utóbbiak közül főként a kalászatot tartó Kain fejével és Krisztus arcával veti össze a bibliát. Gerevichnél jóval szorosabb összefüggést lát a biblia és a pécsi altemplomi lejárók plasztikai díszítései között, különösen a pécsi Sámson mester figuratípusait és azok mozgásának az Admonti bibliával való rokonságát emeli ki.²⁰ A bibliát magyar emlékek közé fűző szálak sokféleségét Berkovits később a pécsi és a feldebrői emlékekre súlypontozza.²¹

Egy ország művészettörténetének megírásakor fokozottan jelentkezik az az igény, hogy az egyes, akár szórványosan felbukkanó emlékeket valamilyen, a helyi fejlődésből adódó sorrendben egymáshoz fűzzük. Ilyen követelményeket támasztott a magyarországi művészettörténet román kori fejezetének megírása a Fülep Lajos szerkesztésében megjelenő kétkötetes összefoglalásban. E mű utolsó kiadásában Dercsényi Dezső – feltehetően Berkovits publikációira hagyatkozva – a pécsi műhely körébe sorolta a bibliát, és azt olyan műnek nyilvánította, amelyben a Sámson mesternek nevezett pécsi művész figuratípusai, mozdulatai tűnnek fel.²²

Az utóbbi évek kutatásai a felvetett összefüggések lehetőségeit az esztergomi kartámla és a feldebrői freskók esetében tisztázták.²³ A biblia és a pécsi Sámson mester egyes alakjai pedig legfeljebb annyi rokonságot mutathatnak egymással, amennyi két közel egykorú emlék között lehetséges. A könyvfestészet és a szobrászat ebben az időben és Európának ezen a területén nem sokat nyújthattak egymásnak.

A Gerevich által felvetett építészeti elemekkel lehetséges hasonlóság kérdéséről még nyomatékosabban mondhatjuk azt, amit a pécsi plasztikával kapcsolatban megjegyeztünk. A román kori festészet építészeti elemei nem a kortárs architektúrából táplálkoztak, motívumait a könyvfestészet önállóan alakította ki.

Tévesnek kell ítélnünk Berkovitsnak azt a nézetét, hogy a biblia magyarországi előzményeiként felsorakoztatott kódexek és az Admonti biblia között bármiféle összefüggés lenne kimutatható. A négy emléket úgy sikerült egy folyamatos fejlődést bemutató láncra fűznie, hogy az Admonti biblia egy jelentéktelen iniciáléját vetette össze a másik három kódex – egymással sem sok rokonságot bizonyító – iniciáléival. Különben a tanulmányhoz mellékelt képek sem győznek meg bennünket semmiféle hasonlóságról.²⁴ A veszprémi karperec pedig minden bizonnyal bizánci munka, így helye a művészettörténetben semmiképpen sem az Admonti biblia vagy egyes magyar művek közelében, hanem a külföldről behozott műtár-
gyak között keresendő.

Kézirataink közül eddig az Admonti biblia írástípusát a Codex Albensisben (Graz, No. 211) ismerték fel.²⁵ A paleográfiai hasonlóságnak azonban a gazdagon illusztrált biblia esetében nem tulajdonítható túl nagy jelentőség, mivel mindkét kódex egy a 12. század közepén Felső-Itáliában, Ausztriában általánosan elterjedt betűtípust használt.²⁶

Illuminált emlékeink közül az esztergomi Expositiones in Cantica canticorum (Esztergom, Mss. II. 3)²⁷ és a Pray-kódex (Budapest, Nyelvemlékek I.)²⁸ iniciáléin és színezett tollrajzain keresték a kódexek magyar művészettörténetész vizsgálói az Admonti biblia hatását.

A magyarországi román kori könyvfestészet ismeretének jelenlegi stádiumában úgy tűnik, hogy az Admonti biblia magyar művészetbeni felszívódását feltételezni

alaptalan törekvés. Ez azonban nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a hazai kolostorok bibliotékáiban, a székesegyházak kincstáraiban ne őriztek volna egy-két kötetet a salzburgi, vagy a 12. század második felétől salzburgi hatás alatt virágzó bajor bencés apátságokból származó kódexekből, melyeket fel is használtak előkép gyanánt. Ilyen, és nem az Admonti biblia hatása alatt festett kéziratnak lehet tekinteni az esztergomi Perugiai Bernát kódexét, mely egy 12. század közepénél valamivel későbbi salzburgi kézirat vagy Salzburg valamelyik filiáléjának a terméke lehet.²⁹ A Pray-kódex pedig kétféle előképekre visszavezethető illusztrációkat tartalmaz. A kódex első három képe korábbi előzményeket is feldolgozó, a 12. század vége felé bajor területen vagy Salzburgban kialakult minta után készült, a negyedik kép pedig egy sajátos 12. század végi bencés cluny-i prototípus jegeit viseli magán. A kétféle illusztrációtípust valószínű, hogy a Pray-kódex 13. század elején dolgozó mestere alkalmazta együttesen.³⁰

A bibliára vonatkozó kutatások eredményeit összegezve megállapíthatjuk: a kézirat típusa és írásmódja lényegében tisztázott. A stílust illetően két szögesen ellentétes álláspont alakult ki. Az egyik szerint a biblia a salzburgi festőműhely emlékei közé sorolható, a másik vélemény a 12. század első felének magyar művészetében találja meg a biblia rokonemlékeit.

A biblia stíluskutatási eredményei részletezőbb analizissel tovább finomíthatók. E munka kiterjeszhető a fő mester munkásságára, ami a biblia rangját és helyét az európai festészetben meghatározza, de a fő illuminátor tevékenységének elemzésén kívül figyelmet kell fordítanunk a segédek művészetére is. Munkájukat azonban nem elégséges a kitűnő mester és a kisebb képességű segédek egymáshoz való viszonyában értékelni, vagy az eredeti főmű és a gyengébb másolat mércéjével mérni, mert ezek a kezek csak részben kapcsolódnak a fő mesterhez, továbbá azért sem, mert képeikkel a bibliát festő műhely művészetében új ösvényeket is vágtak.

A kódex stílusának másik kardinális kérdése, hogy hol van a kódex helye az azt létrehozó műhely történetében, és ezen túl, hogy ennek a műhelynek hol van a helye az európai festészetben belül. A kérdés feltevése egy újabb feladatot állít a kódex kutatója elé, és pedig annak a kódexre vonatkozó irodalomban sűrűn emlegetett jellegzetességnek az alapos szemrevételét, amit „bizánciaságnak” neveznek.³¹

Tanulmányunk szövegének olvasása közben kirajzolódik majd az Admonti biblia helye az azt létrehozó festőiskola történetében. A hely alatt történeti, kronológiai elhelyezést, nem pedig minőségi besorolást értünk, mivel erre teljesen egykorú művek hiányában nem is találhatunk módot, a különböző periódusokban készült művek minőség szempontjából való összevetése közös mérték hiányában tudománytalan lenne. A biblia minőségi jellemzői így önmagukban és az egykorú, de más műhelyekben létrejött művekhez viszonyítva értékelhetők. A romanika mint stílus és korszakfogalom – még ha az építészettől, a plasztikától és a kisművészetektől eleve el is tekintünk – nehezen szorítható évszámok közé és definícióba. Európa különböző művészeti és politikai szféráiban különböző időben lép fel, fejlődésvonalra és élettartama is igen változó. A közös vonás talán az, hogy az indíttatást mindenütt (és ez főként a festészetre és a kisművészetekre vonatkozik!) a bizánci művészet adja. Ez a hatás több hullámban érkezett nyugatra (1000 és 1070–80 között, az 1130-as évek táján, 1140 után) és a befogadó művészet

előtörténetének, a kortárs művészet szemléletének megfelelően érvényesül. Volt olyan terület, ahol már például az első lökés a romanika megjelenéséhez vezetett, míg másutt csak az 1130-as években történt meg az ottónikus művészetből a románba való átmenet. A bizánci művészet abszorbeálása révén egyes helyeken az antikizálódás lépett előtérbe, volt olyan terület, ahol Bizánc csak egyes motívumokat (a típusok és ikonográfia kérdésére ehelyt nem kívánunk kitekinteni) adott, míg másutt inkább a bizánci technika jutott érvényre. A hatás mértéke a Bizánccal való kontaktus függvénye is volt. A bizánci hatás itt felsorolt módjai inkább azokra a területekre jellemzőek, ahol a bizánci ösztönzés szakaszos és közvetett (másodlagos) volt, például a német, francia és angol területek. Más a helyzet Itáliában, ahol a bizánci kapcsolat szorosabb (bizánci hatástól elsődlegesen érintett terület) és permanens volt. Itt a bizánci művészet egyes területek művészi formanyelvét teljesen át is iathatta. A nyugati romanika létrejöttében és megformálásában legáltalánosabb érvényűnek a jól tagolt kompozíció, a kontúrok közé zárt szigorú formarend, a vonalak és tömegek harmóniája megteremtésének igénye, az organikus emberábrázolás bizánci példaadása mondható. A román kori és a bizánci művészet határkérdései akár egyes emlékek meghatározása okából, akár egyes területek művészetének jellemzésekor avagy nagyobb szintézis készítése közben, egyre gyakrabban merülnek fel az utóbbi években. E problémakör vizsgálata metodikailag még több irányban lenne tágítható. Az Admonti biblia keletkezési korának idejében például fontos lenne a homogénnek tekintett bizánci művészetben belül disztinkciókat tenni, és a figyelmet a keleti művészet Bizáncon kívüli provinciáira irányítani.

Míg a biblia típusáról, stílusáról már eddig is kialakult valamilyen, bár nem elsődlegesen a biblia megismerésének szándékából kiinduló vélemény, addig a biblia ikonográfiája a kutatásban csaknem teljesen érintetlen maradt. Ezért a jelen tanulmány egyik fő feladata a kódex ikonográfiájának vizsgálata lesz. Kísérletet teszünk arra, hogy az egyes képek értékelésén túl, rekonstruáljuk a 12. század első felében szokatlanul gazdag ótestamentumi ciklus képtípusainak eredőit és az egész biblia programját.

Remélhetőleg ez a tanulmány az eddigieknél biztosabb alapot fog nyújtani az Admonti biblia 12. századi művészetben betöltött helyének felméréséhez, szellemi mozgatóinak meghatározásához.

A kódex történetének egyik nyitva hagyott, fő kérdése, hogy mikor, kinek a jótekonysága révén és miképpen jutott ez a vagyont érő kódex a Zala megyei Csatár Szent Péter tiszteletére szentelt apátsági templomának kincsei közé.

A csatári bencés kolostort a Gutkeled nembeli Márton comes alapította 1138 körül.³² Az alapító ősei a 11. század közepén bajor földről vándoroltak be Magyarországra, és alig egy évszázaddal később a család, birtokainak nagysága és politikai súlya miatt az ország legelőkelőbb nemzetségei közé tartozott.³³ Az ősök az advénákhoz hasonlóan az ország peremvidékein szereztek birtokaikat, így Zala, Szabolcs, Szatmár, Bács, Bodrog és Bereg megyékben, továbbá a Szerémségben, de az ország középső részén, Fejér megyében is birtokoltak.³⁴ A nemzetség legkorábbi családi egyházai a Fejér megyei Gut, az egyedi kolostor, Adonymonostor, Sárvár és a csatári kolostor lehettek.³⁵ A nemzetségi terület súlypontja a 13. század közepéig a Dunántúl volt,³⁶ ezután a központ a Tiszántúlra tevődött át.³⁷ A nemzetség egyes tagjai azonban nemcsak a 13. század első feléig, hanem a későbbi századokban is jogot formáltak a csatári patrocíniumra.³⁸ A csatári kolostort Márton comes és családtagjai az alapítást követően tovább gyarapították, és ezt a magyar oklevélírói gyakorlat 12. század közepi szegényességéhez viszonyítva feltűnő pontossággal rögzítették.³⁹

A bibliában olvasható, Csatárra és birtokosaira vonatkozó adatok bősége és a patronátusi jogot gyakorló nemzetségnek a biblia elzálogosítását és eltűnését eredményező 13. századi szerepe alapján öltött formát az a vélemény, hogy a kétkötetes biblia a Gutkelednek egy tagjának donációja lenne.⁴⁰

Ha számolunk is avval a lehetőséggel, hogy az alapító kódexekkel is gazdagította kolostorát, kérdéses, hogyan jutott a patrónus egy olyan impozáns kézirat-hoz, mint az Admonti biblia. Stílusa és ikonográfiája alapján úgy véljük, hogy ezt a művet Salzburgban festették a 12. század második negyedében. A kódex elkészültét követően közvetlenül vagy nem sokkal ezután innen kerülhetett Magyarországra. Semmiféle írásos adat nem támogatja azt a lehetőséget, hogy a veszprémi püspök vagy akár a Gutkeled nemzetség egy tagja állt volna olyan közeli kapcsolatban I. Konrád salzburgi érsekkel, hogy rajta keresztül jutott volna ehhez a kódexhez a csatári bencés apátság. Felvetődik az a lehetőség is, hogy a templom alapítói a magyar királytól nyerhették volna a kódexet, amit azután a családi templomban helyeztek el. A magyar királyok és a salzburgi érsekség közti határsértések-ből adódó viszályokat⁴¹ ez időben megszüntetik, és kettőjük jó kapcsolatának tartósságát számos politikai és baráti gesztusban megnyilvánuló tény igazolja.⁴² E viszony, továbbá a salzburgi érsekség misszionáriusi hivatása felújításának, valamint az I. Konrád-féle politikai magatartás ismeretében⁴³ hihető, hogy a biblia

a salzburgi érsekség ajándékként kerülhetett a magyar királyok egyikéhez és tőlük tovább a Gutkeledekhez. Ilyen útvonalat megerősítő biztos adat vagy utalás sajnos nem létezik.

A biblia magyar királyi birtokba kerülésének egy másik módja is lehetséges. A kódex eredetileg talán Salzburgból Admontba vándorolt és az itteni kolostorból jutott Magyarországra. Ugyanis az itteni bencés női kolostorban nevelkedett és élt Zsófia, Vak Béla leánya, először mint Babenberg Ottó menyasszonya, majd a házassági terv meghiúsulása után mint apáca. A korabeli forrásokból kiolvasható, hogy II. Gézának szándékában állt hűgát a vele adott gazdag jegyajándék maradványaival együtt hazahozni, ő azonban – nyilván a salzburgi érsek sugalmazására is – a stájer kolostorban kívánt maradni.⁴⁴ II. Géza ennek ellenére csapatot küldött Admontba testvére visszahozatala céljából.⁴⁵ Elképzelhető, hogy a király fegyveresei ez alkalommal engesztelő ajándék vagy hadizsákmány formájában hozták magukkal a kétkötetes bibliát Zsófia helyett.

A biblia csatári birtoklását a 12. század közepétől kezdve egy évszázadon át magába a bibliába bejegyzett okmányok igazolják. Ezek sorában az utolsó feltétlenül csatári eredetű bejegyzés, amely a biblia későbbi sorsát vetíti elénk, a kódex elzálogosításának tényét örökítette meg.⁴⁶ Az aktus írásba foglalásakor tehát a kódex még az apátságban volt, ezzel szemben az alig néhány hónappal későbbi, Zalaváron kelt oklevél már arról tudósít, hogy a csatári kolostor szóban forgó bibliája Farkas kereskedő kezei közül eltűnt, és ezért a veszteségért a zálogba vető különféle javadalmakkal kárpótolta a kolostort.⁴⁷ Jelenlegi adataink birtokában nem tudjuk megítélni, hogy ki a felelős a kódex elvesztéséért, kinek a kezdeményezésére vándorolt az egy kereskedő kezébe, és azt sem, hogy Csatárról merre vitt tovább a biblia útja. Nem lehetetlen, hogy „Farkas, vasvári zsidó” egyenesen a Lajta – Enns – Salzach kereskedelmi útvonalon fekvő admonti apátságnak adta el a bibliát, bár itteni birtoklása csak a 15. századtól biztos.⁴⁸

A kódex Csatárra kerülésére vonatkozóan csak hipotéziseink lehetnek. Egy évszázados itteni birtoklása bizonyos. Ezután pedig szokatlan körülmények között eltűnik. A bibliára és a sorsára vonatkozó okmányok alapján a kódex történetét nem rekonstruálhatjuk. Némi segítséget a kódex többszöri törlés és átírás nyomait viselő lapjainak technikai vizsgálata nyújthatna. Ez azonban még a jövő írástörténetészeinek feladata.

A KÓDEX FESTMÉNYEINEK STÍLUSA

Az Admonti biblia kifestésében részt vevő kezek számának és azok jellemzőinek meghatározásában a Swoboda által nyitott úton haladva, a különböző tradíciók iránti vonzalmak és a kor művészi problémái iránti érzékenység felmérésére támaszkodva, szemmel tartva a kvalitást és a biblia festményeinek létrejöttében döntő jelentőségű művészi centrum motívumkincsében való válogatást is, a bibliában dolgozó mesterek munkássága még pontosabbá tehető. A biblia képei és iniciáléi a fő mester mellett további öt kéz tevékenységét feltételezik. A vezető mesteren kívül hárman segédkeztek a képek festésében, és további két kéz készítette az iniciálékat.⁴⁹

*

Az Admonti biblia díszítésében közreműködő mesterek közül képeinek mennyisége és minősége szempontjából kiemelkedő fő mester készítette a biblia csaknem valamennyi egészoldalas festményét és néhány kisebb, de tartalmi szempontból fontos, reprezentatív kivitelezést igénylő képét. Végül ennek a mesternek a munkái közé tartozik a biblia néhány jelentéktelenebb képe is.⁵⁰ A kompozíciók genetikai szempontból két nagyobb csoportra ágaznak szét. Az első csoport képei általában az ottónikus képépítés egyes szabályait követik átlós szerkesztésükkel (Józsuá elhívása, Gedeon elhívása, Boaz és Ruth, Dávid és Abiság és az Ezékiel kompozíció felső részében. 10–12., 15., 17. kép), vagy szimmetrikus elrendezésükkel (Anna és Pennina jelenetei. 13. kép), másrészt spirális, letről felfelé lendülő kompozícióikkal (a két Mózes-jelenet, Dániel az oroszlánok között. 8., 9., 18. kép). E képek közül a kétsávosság alsó jelenetei gyakran nem a felső kép bonyolultabb rendjét követik, ehelyett inkább a közép-bizánci Octateuchus, Pentateuchus és Zsoltár-illusztrációk képtípusokban bővelkedő, ám kompozíció szempontjából igénytelenebb példáira és a nyugati művészet egyszerűbb megoldásaira támaszkodnak, miként az illuminátor egy- és kéthasábos képei. (Az első csoport ide tartozó festményei, az Izraeliták és filiszteusok harca, Ezékiel víziója, a Világ teremtése, az ehhez készített I iniciálé, Jákob történetének képei, az Aranyborjú imádása, végül a Hárfázó Dávid. 1–5., 7., 14., 17., 33. kép.)

Mivel a kétféle kompozicionális elv gyakran egy képen belül is jelen van, és mert ezek alkalmazásának időbeli egymásutánosságát feltételezni lehetetlen, és tekintetbe véve azt, hogy az egyes kompozicionális vagy stiláris megoldások, egy-egy apróbb részlet kiérlelése általában az egymást követő képeken tapasztalható, célszerű a vezető mester képeit a kódex rendjét követve számba venni.

A vezető mesternek tulajdonítható a kopottsága miatt egykori kvalitásait alig sejtető Teremtés-kompozíció. (1. kép.) A téma reprezentatív jellege eleve feltéte-

lezi azt, hogy az illusztrálás céljaira fenntartott képmezők elosztásakor a vezető festőnek juttatták az egész Írást bevezető képet. A kép nagyon egyszerű kompozicionális megoldást mutat: a rendelkezésre álló képmezőt hat négyszögletes térre osztották, ezek tengelyébe állították a Teremtő alakját. Más kódexekben a teremtés-ciklusok Krisztusainak képi megfogalmazásában, hogy hangsúlyozzák az ábrázolás jelképi fontosságát és növeljék a kompozíció ideológiai jelentéstartalmát, megsokszorozzák a Teremtő egy bizonyos típusát, mely az eljárás következtében monoton ismétlődik. Az ilyen elvből fakadó, szigorúan kötött, eseményekben szegény előkép feltehetően akadályozta a művész képességeinek kibontakoztatásában, de a szűkre szabott határokon belül az Admonti biblia e képeinek alkotója változatosságra törekedett; ezért a képmezők közepébe állított Úr alakok testtartásait finoman variálta. A mesternek a bibliában egyebütt profilba és háromnegyedes nézetbe beállított figuráival ellentétben itt frontális alakokat kellett festenie, ezért az általa kedvelt széles, zömök típusok helyett egy proporcionáltabb, nyúlankabb előképhez nyúlt. Krisztus típusának időbeli és földrajzi szomszédja a lambachi bencés apátság templom nyugati karzatának Krisztus-képe, a Krisztus ördögöt űz című freskón. (56. kép.) Közös vonás még a két képen, hogy Krisztus a sík, dekoratív háttér közepén úgy jelenik meg, mintha lebegne.⁵¹ Az Admonti biblia Krisztusainak festője a képnek ezt a sík-dekoratív tendenciából adódó jellegét a mozgás visszaadásának módjával fokozta. Az egyes testrészek mozgását ugyanis a drapériák hangsúlyos kontúrajaira bízta. A képek erősen lineáris, dekoratív jellegét a salzburgi festészetben először a biblián dolgozó kisebb mesterek hasznosították, majd a Salzburgi antifonálé mesterei bontakoztatták ki teljesen. (62. kép.) Ennek a kódexnek az egyik, rajzos stílusú mestere és a salzburgi Krisztust ábrázoló lapok készítői fejlesztik tovább Krisztus ülő típusát, mely az Admonti biblia első illusztrálójának – kölni előképekre is támaszkodó – a teremtéstörténetbe helyezett Majestas Dominijaként ölthettek formát. Ez a Krisztus-típus elsősorban a salzburgi festészet sajátja, de az európai festészet más területein is feltűnt a salzburgi megjelenéssel egyidejűleg, például a clunyi szellemű Berzé-la-Ville-i apszisfreskón és a clunyi lectionariumban (Párizs, nouv. acq. lat. 2246) – ha nem is olyan karakterisztikus formában, mint a salzburgi festészetben, és tovább eszményített formában az aszkétikus római festészet egy emléksorán, melynek csúcán a tivoli székesegyház Salvator triptychonjának Krisztust ábrázoló táblája áll.⁵² A trónoló Úrnak angyalokkal körülvett, erősen szimmetrikus, frontális beállítású csoportját a salzburgi festészet az Admonti biblia e képe alapján kedvelhette meg.⁵³ A lap kopottsága miatt kevés lehetőség kínálkozik a fejtípusok tanulmányozására. Mégis valószínűnek látszik, hogy ezen a helyen a mester az általa festett Úr-típusok legegyszerűbbjét hasznosította. A fejek elmosódottsága ellenére is jól látszanak a mester által festett jellegzetes szemek, ahol az élénk szembogarak a szemzugba kerülnek, így az arc frontális beállítások esetében szokásos merevsége feloldódik.

A Teremtés könyvének első szavához készített I iniciálé ornamentikája a kódex más növényi díszítésű betűinek festőjéhez tartozik, de az evangélistabüsztek és a betű szára közepébe helyezett medaillon Krisztusa az előző jelenetekéhez hasonló, ezért az iniciálé figurális része az első festő egyszerűbb művei közé sorolható. (2. kép.)

Jákob és József találkozása a biblia legegyszerűbb kompozíciói közé tartozik. (3. kép.) A mintaképet a 11–12. századi bizánci festészet találkozásjeleneteinek sémája (pl. Mária és Erzsébet találkozása stb.) szolgáltatta. Felhasználása ebben a bibliában nem a művész egyéni invenciójának megnyilvánulása, mert a típust a nyugati művészet már régóta több hasonló téma megjelenítésére alkalmazta. A képnek az a sajátossága, hogy az arcok variálásával az egyes életkorokat megkülönbözteti, ugyancsak egy olyan bizánci gyakorlat ismeretét jelenti, melyet például az 1100 körüli lambachi templom freskóin is használtak. Az Admonti biblia festője Jákob arcának festésekor egy nagyon gyakori bizánci aggastyántípust vett át, ezzel szemben az ifjú József feje egy olyan 11. századi salzburgi típust ismételt, mely a néhány évtizeddel korábbi Walter bibliára is jellemző. (Ez a korábban már említett kódex a salzburgi festészet egy kevésbé méltatott 12. századi emléke.⁵⁴ A szakirodalomban a Walter biblia és az Admonti biblia közti összefüggés lehetőségéről igen szélsőséges álláspontok alakultak ki. Az egyik vélemény szerint a két biblia között mesterazonosság is lehetséges, míg a másik álláspont a kapcsolatot legfeljebb egyes arcvonások és koronák egyezsére korlátozza.⁵⁵ A két kódex közti rokonság, mint ezt később még látni fogjuk, igen jelentős.)

József kissé szögletes fejét rövid, sötét haj és szakáll keretezi. Az arc kissé lapos, a homlok rövid és széles. A durva, erős ívelésű szemöldök alatt nagy, szúrós szem ül, az orr egyenes, tövéből kis bajusz ágazik kétfelé, hogy eltakarja az egy vonallal húzott száját. Itt a Walter biblia egy önálló típust alkotott, amelyet az Admonti biblia mestere átvett.

A Jákob és József találkozása kompozíció figuratípusait hasznosította a mester következő, Jákob utazását elbeszélő képe is. (4. kép.) A bizáncias kompozíció ez esetben is a bizánci sémáknak azon rétegébe tartozik, mely már a 11. században a nyugati festészetnek szerves részévé vált. Az alakok egyirányú mozgásának egyhangúságát a nyúlánk kezek változatos gesztusai lazítják fel kissé. A kéztartások variálásában rejltől lehetőséggel nemcsak a biblia fő illuminátora és segédei éltek, hanem a salzburgi festők legtöbbször is.

E képhez érve célszerű megemlékeznünk a biblia egy specifikumáról. Öltözetek tekintetében az ottónikus viseletekhez és a Walter biblia ruháihoz ragaszkodik az Admonti biblia. Csupán egy vonásban tér el ezektől, ami nem pusztán stíliser, hanem inkább ikonográfiai jelentőségű tény. Jákob fején a középkori zsidók jelvénye, a zsidó süvegnek nevezett fejfedő van. Ez a ruhadarab a 12–13. század fordulójának főként abban a francia bibliacsoportjában gyakori, amivel bibliánk többoldalú kapcsolatban áll.

A Jákob történetéhez készített harmadik kép előzménye a közép-bizánci biblia-illusztrációk körében alakult ki. A kisméretű képen az illuminátornak a fáraó előtt álló Jákobot és tizenkét gyermekét kellett valahogy elhelyeznie. (5. kép.) A fáraó és a pátriárka kettőse a Jákob és József találkozása kompozícióját ismétli, de a formák és mozzulatok harmóniájának tökéletesedése bizonyítja, hogy a kompozíció másolása a művész számára többet jelentett a pusztán reprodukálásnál. A gyermekek a képen rézsút két sorban álltak fel. A sok szereplő jelenlétéből fellépő monotóniát elkerülendő a festő változatosan állította be a többféle színnel festett, de (bizánci mintára) egyféle arcot. Ennek az újabb arcnak a jellegzetességei — a meredek homlok és ennek vonalát követő húsos orr, alatta a vaskos száj — a 11. századi

salzburgi festészetből származnak, mert a típus törékenyebb variánsa már Custos Pertold perikópakönyvéből (New York, Ms. 780) ismert (angyal arca, 47. kép)⁵⁶ – de nem volt idegen a Walter biblia festőjétől sem.

Jákob történetének utolsó kompozícióját fejlesztette tovább a festő az aranyborjú imádása képen. (7. kép.) Maga a képelrendezés, az, hogy az adorálók egy csoportja állva, a másik része pedig térdre borulva imádja a bálványt, a téma bizánci ábrázolástípusainak egyikéből ered. A művész annyiban járult hozzá az alap-típus fejlesztéséhez, hogy nyilván az előző Jákob-kép tanulságaként a korábban tömör, statikus alakok egységét – elsősorban a mozgás segítségével – megbontotta. A térdelők arctípusa a Jákob-képeken felhasználták egyike, de az állók csoportjára jellemző koncentrikus körökből képzett szakállú, széles, szögletes fej provenienciája egyelőre kérdéses, viszont a salzburgi festészet Admonti bibliát követő emlékei között gyakori.⁵⁷

A művész eddigi, képességéhez viszonyítva igénytelen, sztereotip bizánci eredetű kompozíciókat átvevő képeit két olyan követi, mely a biblia ottónikus kompozícióinak második csoportjába tartozik.

Az első ilyen típusú képen, ahol Mózes átveszi az Úr kezéből a törvénytáblát, a kompozíció fölfelé tartó főirányát a ferde talajszávok és az égicikely vonala határozzák meg. A változatos talajszínek alkalmazására a művészt egyrészt a rendelkezésre álló képmező formája, és másrészt a kinyilatkoztatás bibliai helyének leírása ihlette. Azt a módot azonban, ahogy a látványtól megriadó Mózes teste képből kifelé forduló mozdulatával a kompozíció szerves részévé vált, a festő találta meg. (8. kép.) Mózes testalkata előrehaladást jelent az eddigiekhez viszonyítva. A festő korábbi képein a merev, zömök törzsből kinyúló végtagok élénk mozdulatai szervesen gesztikulációnak tűnnek, ettől a Mózes-képtől kezdve a nyújtott, jól tagolt, plaszticitás igényével festett törzsek mozdulata a végtagokon nem törik meg, hanem továbbhullámzik. A biblia fő mesterénél a formák és a mozgás ez újabb felfogása, mely a plaszticitás megtartását helyezte előtérbe, a Salzburgi antifonálé fedőfestésű képein, a Szent Erentrud apátság perikópakönyvében (15 903) és a Passaui perikópakönyv (München, Cod. lat. 16 002) festményein élt tovább.⁵⁸

A második, ugyancsak Mózes történetét elbeszélő jelenet hasonló képi adottságokból indult ki mint az első, sőt, itt már az előző lap versoján levő, rokon tárgyú kép inspirálhatta, ugyanakkor a részletek módosítására készíthette a mestert. E kettős koncepció jegyében a kép vázát egy olyan cikcakk vonal határozza meg, mely a kép alsó sarkától kíséri végig a képet a felső jobb sarokig. A táji részleteket a – kép gazdagságát fokozva – várakozó zsidók csoportja váltja fel. (9. kép.) A biblia kétsávú képeivel szemben itt nem húzott választóvonalat a mester, hanem a várakozó tekintetének égre függesztésével a két jelenet kompozicionális közelségét érzékeltette, ahogyan ezt a több mint száz évvel idősebb Liuthar-csoport festményei is tették.⁵⁹ Mózes nyugodt alkatához ismét a zömökebb, zártabb testeiket találta megfelelőnek a festő. Ilyen típusokból állította össze a csupán mozdulatokkal és fejtartásokkal tarkított alsó csoportot is.

A biblia illusztrációinak sorát a kódex reprezentatív igénnyel és művészi tudással kialakított kétsávú képeinek a legegyszerűbbje, Józua története folytatja. (10. kép.) Józua elhivatásának képi előzménye a bizánci angyali üdvözetek, a pokol

tornácára alászálló Krisztusok hagyományos, a nyugati művészetben már a 11. századtól több téma illusztrálására alkalmas sémája volt. A biblia mesterének egyénisége itt a képi váz ottónikus művészetre jellemző érvényesítésében és a kompozíció egészének kisebb részletek segítségével igénybe vevő megváltoztatásában (pl. az Úr és Józua szokatlan képmezőbe állításában, kettőjük zászló segítségével megeremtett kapcsolatában) jelentkeznek. Az Úr alakja más ikonográfiából jól ismert, de ebben a formában sehol sem használt sémát képvisel. Az alacsony, jól proporcionált, mérsékelt mozgékony bizáncias testhez a biblia mestere által használt jellegzetes fejformának egy markánsabb változata járult. Ennek különös jellemzője a tágra nyitott szem, melynek nagy, sötét pupillája a szemzugban csillog. Józua testalkata egy már eddig is többször felhasznált formát követ. A figura érdekessége a hátrahőkölés megragadásában rejlik. Az isteni jóslat tartalmát a Walter biblia hasonló tárgyú képét követve festette az Admonti biblia illuminátora is, de átalakította a kompozíciót úgy, hogy a háttérrel jelentősen kibővítette, ezzel szemben az előkép festőjénél nagyobb gondot fordított az immár nagyméretű frigyládát szállító férfiak mozgásának ritmusára. (50. kép.) A kompozíció redukálása következtében a kép két sávja között az eddigi képeket felülmúló egyensúly jött létre.

Részben az előbbi képen felvetett problémák megoldási kísérlete folytatódik a Gedeon történetének szentelt képen. (11. kép.) Az előrehaladás legszembeűnőbb bizonyítéka a felület eddiginél gazdaságosabb kihasználása, ami lényegében az előző kép átlós szerkesztésének megfordításából adódott. Mindkét jelenet tengeletyét Gedeon ívben hajló teste képezi.⁶⁰ A középkori művészet az Úr szózatának és alakjának ó- és újtestamentumi meglátóit és meghallóit az Istennel szembeforduló, felsőtestével kissé hátradőlő, karjaival élénken gesztikuláló, arcával a hang vagy a látomás felé forduló figuraként a csodálkozás, a megdöbbenés kifejezésével ábrázolta. Az Admonti biblia festője a szokástól eltérően az alázat, az odaadás Walter bibliától örökölt arcmásával (55. kép) és ilyen jellegét megerősítő mozdulatával jelenítette meg Gedeont. Ennek a jelenetnek a forrása tartalmi és formai szempontból a következő jelenet, a Gedeon áldozatának mintát nyújtó típus lehetett, ahol a biblia vezető mestere az áldozatbemutatók hagyományos bizánci típusához nyúlt. Az Admonti biblia e jelentős alkotója nemcsak az elhivatás-jelenetek uniformizmusát számolta fel a fejlettebb képszerkesztés segítségével, hanem, miként az első téma feldolgozása bizonyítja, a szereplők formális kapcsolatán kívül érzelmi-pszichikai kontaktust is létesített. E kapcsolatot a festő nagyrészt az igen beszédes gesztusok segítségével teremtette meg. Az alsó képmező összehangolása az előző képhez viszonyítva szintén fejlettebb megoldást mutat. Ahogy a felső, úgy az alsó sáv is szerkezetileg két egységet képez. Közülük különösen a bal mező két cselekményét tudta jól összeegyeztetni és ugyanakkor szétválasztani is a festő Gedeon alakjának kétszeres használatával, amely két egymással ellentétes beállításban és mozdulatokban jelenik meg.⁶¹ A jobbfelé menekülő lovasok kis csoportja viszont szétrobbantja az egész kompozíció egységét.

Boáz és Ruth képeről szólva – mivel ez egy újabb típusú kompozíció előzményét jelenti – a Dávid és Abiság képből kívánatos kiindulni. (15. kép.) A kép szerkezete a 11. század első felében különösen Kölnben kedvelt Jézus születését bemutató jelenetekben volt használatos.⁶² Az ottónikus festészet modelljét azonban az

Admonti biblia festője két szereplőre redukálta oly módon, hogy a kép tengelyét a nézőnek csaknem merőlegesen fektetett, képmézőt átszelő király teste képezi. A szereplők összetartozását a fizikai kapcsolat szorosabbá tételével kísérli meg. A fekvő és guggoló alak képi harmóniáját nem sikerült teljes mértékben megvalósítani, de azt, hogy ez a probléma elevenen élt a salzburgi festészetben, a Walter biblia egy olyan megoldási kísérlete bizonyítja, ahol a fekvő alakot egy álló figura igyekezett kiegyenlíteni. (51. kép.) A két festmény szereplőjének képi és érzelmi közelségét egyik kép sem tudta olyan tökéletesen érzékeltetni, mint az Admonti biblia Boáz és Ruth kompozíciója. (12. kép.) A szegényesebb képzelőerejű festők e téma megfestésekor közös takaró alá bújatták volna szereplőiket,⁶³ itt pedig Boáz hívó gesztusára Ruth tartózkodó, s mégis engedelmes mozdulattal válaszol. E két gesztusból a festmény készítője egy rendkívül dinamikus, mozgalmas, magas érzelmi hőfokú jelenetet komponált. Az alsó sávok képeinek legsikerültebbje a kalászatokat gyűjtő Ruth képe. Itt a művész egyenletesen szórta szét szereplőit a kép felületén, felosztva köztük az egyes munkafolyamatokat, miközben az aratók mozdulatának láncolatával biztosította a kép ritmikus összjátékát. Ruth személyéhez érkeve meg kell emlékezni a mester női fejtípusáról. A férfifejek sokféle és különbözőképpen variált típusaival szemben a biblia e készítőjének női fejei differenciálatlanok, mert a festő csupán egy – kisméretű, kerek, hegyes állú, finom arcvonású –, Custos Pertoldnál gyakori típust ismételt. (47. kép.) A fizionómia szegénysége miatt az érzelmi és gondolati mondanivalót a felfokozott gesztusokra bízta.

A Gedeon történetében kiérlelt kompozíció e biblián belüli fejlődését az Anna történetének szánt kép zárja le. (13. kép.) Sámuel anyjának drámáját, melyet a művész négy kisebb jelenetre bontva ad elő, a kompozíció szépségén kívül a szereplők alakjaiból és mozdulataiból feltörő pátosz avatja a kódex egyik legjelentősebb lapjává.⁶⁴ A kép egyes részletei a Gedeonnak szentelt lapról kerültek ide, például a bal oldali felső jelenet Gedeon képének alsó, bal oldaláról származott, az utóbbin azonban a formák szintézise tökéletesebben jutott érvényre, az áldozatot bemutató Anna pedig mintha Gedeon e tárgyú képének hasonmása lenne. Az Élit és fiait ábrázoló képen az alsó képtérben a formák és a kompozíció összhangja kevésbé megoldott. Éli főpap széles homlokú, keskeny állú, hegyes szakállú, energikus vonásokkal felruházott frontális beállítású feje a római Santa Croce in Gerusalemme Admonti bibliával körülbelül egykorú fejének tükörképe. (65. kép.) Mindkettő a kemény, aszkétikus, hitében rendíthetetlen egyházi személy eszményképe. Éli második ábrázolása az Admonti biblia Anna történetében Mózes fejformáját ismétli. (9. kép.) Ekkor Éli a nyugalom jelképe, az aggastyán bölcsességének kifejezője. A vele szemben álló nyúlánk, ruháját szaggató, túlhajtott mozdulataiban, arcvonásaiban⁶⁵ rengeteg keserűséget hordozó Anna alakjában a főpap lehető legélesebb kontrasztját, ezáltal a biblia legmélyebb drámáját teremtette meg a festő.⁶⁶

A biblia kétsávú képei közül mozgalmasságával tűnik ki a kódex egyetlen – Saul történetéhez fűzött – csatajelenete. (14. kép.) A lap festője idegenkedett a sok alakos, zsúfolt képektől, ezért minden különös hozzáadás nélkül a szokásos román kori séma szerint állította egymással szembe a harcosok csoportjait, és helyezte el a kép alján a holttesteket.

Ezékiel vízióját főként a Maiestas típusú Ūrban jelenlevő frontalitás igénye, a felső bal oldali képtér átlós szerkezete és az egész kép régies, szimmetrikus-frontális beállítása kapcsolja e mesterhez, de idetartozását a fekvő próféta kvalitásos alakja, bonyolult elhelyezése is szavatolja. (17. kép.)⁶⁷

A spirális szerkesztési eljárás kiteljesítésére a harmadik ilyen típusú kompozíció, Dániel próféta történetének megfestésekor került sor. (18. kép.) A scriptorok által üresen hagyott felület készítette a festőt arra, hogy a lényegét tekintve bizánci kompozicionális egységeket, amelyeket a Walter biblia festője is hagyományos formában festett meg (53. kép), átalakítsa és még Dárius király jelenlétével is bővítsa. Az üresen maradt függőleges felületre helyezte a mester az angyal vezetésével érkező Habakuk prófétát, akinek Dánielhez fűződő kapcsolatát úgy hozta létre, hogy a felső képmezőt diagonálisan átvágó angyalt a lenti jelenet irányába fordította, az enyhén meghajló testű prófétát a barlang üregébe lógatta, az erősen kontraposztos tartású, élénken gesztikuláló, felfelé forduló Dánielt pedig velük szembe állította a 11. századi evangelistaábrázolások kánonja szerint. Ez az elrendezés az Admonti biblia jelen képe esetében a három szereplő kapcsolatának megteremtését eredményezte. Ezzel szemben a prófétát meglátogató király és kísérői képbe illesztésére a festőt az alapkompozíció megváltoztatásából adódó kényszerhelyzet sarkallta. Az üres felületbe behelyezett két alakot az illuminátor már nem tudta a képbe szervesen beilleszteni, ezért ezek az alakok a kompozícióban legjobb esetben a térkitöltő elemek funkcióját töltik be.

A mester zsoltározó Dávidja csaknem teljes egészében a Walter biblia hasonló tárgyú képének másolata. (33., 55. kép.) A király áhitatos, intellektuális, szubtilis feje az előképhez hasonlóan nagyon szabályos arcvonásokkal és finom kontúrokkal készült.

Összegezeként a kompozíciókról megállapítható, hogy a mester legjobb képeinek összhangját nem a bizánci, hanem az Ottó kori képszerkesztés szabályai határozzák meg. Az ottónikus művészet elveinek követését jelenti mindenekelőtt a biblia e mesterének képszerkesztés iránti fokozott igénye. Az Ottó kori tradíciókat követő kompozíciók e bibliában kétfélek: egyrészt átlósak és szimmetrikusak, vagy spirális vázra épülők. Az előbbi csoportot alkotó kompozíciók szerkezeti elvei főként a 11. századi reichenauai, kölni festészet sajátjai, de megtalálhatók már a század első felének egyik legjelentősebb emlékéen, a salzburgi Szent Péter apátságából származó evangeliáriumban is (New York, Cod. 781., 46. kép). A képnek szilárd, ugyanakkor merev vázat adó szerkezet az Ottó kor alkonyán – nagyrészt a kor kompozicionális igénytelensége miatt – feledésbe merült, majd a Walter biblia 12. század első évtizedeiben festett képein frissebb esztétikai elvek kielégítőjeként a képnek biztos, de kötetlenebb struktúrát teremtve éledt újra. Az Admonti biblia tehetségesebb és valamivel később dolgozó illuminátoránál ezek a megoldások még hajlékonyabb eszközt nyújtottak. Az ottónikus, drámai feszültséget teremtő merev kompozíció tehát román kori átköltésben jelentkezik. Ez részben a Walter biblia, részben pedig az Admonti biblia vezető művészenek a kódex festése közben elért eredménye, aminek következtében a nagyon is tudatos komponálási elvek gondosan mérlegelve, a képet gazdagító mellékes részletekkel kissé elrejtve érvényesülnek az új stílusban. A biblia e vonásaira részben már Swoboda is felhívta a figyelmet.⁶⁸

Mint korábban jeleztük, és az egyes képek elemzése is figyelmeztetett erre, a biblia kétszintes képeinek legtöbbszörénél szembevetendő a két sáv megkomponálásában mutatkozó kvalitásbeli eltérés, illetve különbség. Valószínű, hogy itt a kompozíciónak arról a középkori művészetben jellegzetes, Walter bibliában is érvényesülő felfogásáról van szó, hogy a dogmatikusabb és tartalmi szempontból is kiemelkedőbb, ezért kompozicionálisan is jobban átgondolt és kiemelt, kevesebb szereplőre épült kép fent kapott helyet, míg a kevésbé fontos, narratív, több alakos kiegészítő vagy értelmező szerepű elbeszélés az alsó képtérbe került.

A vezető mester képei között akad néhány bizáncias típusú is. Ezek azonban a biblia képeinek nem a legjavát adják. Többségükben olyan megoldások, melyek már a 11. századi európai festészetnek integráns részévé váltak, a salzburgi művészetben pedig a Walter bibliában vagy az ennél korábbi lambachi freskókon is megtalálhatók. Az eddigiekből értelemszerűen következik, hogy a bizantinizáló kompozíciók jelenléte nem lehet döntő érv azon nézet mellett, hogy az Admonti biblia képépítése alapvetően a bizáncit követi. A bizánci elem a biblia stílusában, kompozícióiban legfeljebb olyan jelentőséggel bír, mint a kor Rajnától keletre és délre eső területek művészetében általában. A bizáncias képeket a biblia festője annyiban fejlesztette tovább, hogy miként az ottónikus képekkel is tette, azokat saját kora és stílusa igényeihez idomította.

Akár az Ottó kori festészet, akár Bizánc tradíciói felől közeledünk az Admonti bibliához, e mesterénél a szerkezet fontossága mellett nyilvánvalóvá válik a monumentális összkép kialakításának szándéka, melyhez a képtér jelentős beszűkülése és a figurák méretének növekedése jelentősen hozzájárult. A szerkezet megváltozott funkciójából, valamint a képfelület és alakok viszonyának módosulásából adódhatott Buberlnek az a még ma is folyton kísértő véleménye, hogy az Admonti biblia illuminálása falfestők tevékenységének tulajdonítható.⁶⁹ A probléma felvetése valóban indokoltnak tűnik, főleg a biblia első mestere egyes kompozícióin, például az ezékieli víziót megjelenítő lap kapuívmező domborművekre, apszisfreskókra emlékeztető megoldásánál.⁷⁰ Feltételezhető, hogy az Admonti biblia esetében mégsem egy falfestészetben is járatos kézzel, hanem inkább egy monumentális műfajra jellemző kompozíció távoli hatásával számolhatunk.⁷¹

Az 1120-as éveket követően – evvel magyaráztuk a Walter biblia és az Admonti biblia közötti eltérést is – a könyvfestészetben stílusváltozásnak lehetünk tanúi. A változás legszembetűnőbb megnyilvánulási területe az emberi test ábrázolása.

Az emberi figura megjelenítését a különböző indíttatású művészi körökben eltérő eszközökkel és eredményekkel oldották meg. A bizánci művészet, például a Jacobus Kokkinobaphos homiliáit tartalmazó kézirat (Párizs, Cod. Gr. 1208) 1140 körül dolgozó festője monumentális, antikos, plasztikus figuratípusokat használt. A nemesen megmozgatott végtagok vonalát, a test kiemelkedő részeit fehér vagy az alapszín világosabb árnyalatával festett redőhátak hangsúlyozzák, illetve a domborúságot a test mértani közepe felé fokozatosan világosodó színek még jobban kiemelik.⁷² A Stuttgarteri passionale 1120–40 között festett kötetének (Stuttgart, bibl. fol. 57) kemény, a test anatómiai formáit jól követő, plaszticitást hangsúlyozó drapériájában a tömeg érzékeltetésének egy másfajta, lineáris-kallig-

rafikus megnyilvánulása érvényesül.⁷³ Burgundiában a mozgást kísérő lendületes vonalakra bízták a test idomainak kibontását. Elsősorban a cítaux-i könyvfestészetben jelentkezett ilyen tendencia.⁷⁴

Az Admonti bibliában a tömör, statikus alakoknak kellene új kifejezési módot képviselniük. A tömörszerű testeket azonban a plaszticitás helyett csak a relief-szerűség jellemzi. Ez egyrészt a drapériára festett, fény–árnyék illúzióját keltő sávok ismétlődő egymás mellé helyezéséből, az ovális, fehér csúcspfények organizmust figyelmen kívül hagyó festéséből adódik. A reliefhatást másrészt az alakok képkereten való elhelyezése, az élénken gesztikuláló, a kép tartalmában is szerepet játszó kezek képsíkon való kiterítése fokozza. Ezek a dombormű látszata felé ható eszközök — a szándék ellenére — a képek stilizált jellegét erősítik.⁷⁵

Az Admonti biblia e vezető egyénisége a középkori művészet gyakorlatában páratlan módon alkalmazta a fejtípusokat: a bizánci festészet ifjú és agg típusának használata mellett az Ottó kori és a Custos Pertold nevéhez köthető örökségben is tallózott. Az előképek közötti válogatás szempontjából azonban nem lebecsülendők a Walter biblia festőinek első lépései sem. A fejformák sokféleségével a festő nemcsak a többalakos jelenetek más illuminátornál gyakori egyhangúságát oldotta fel, hanem a változatosság igényén túl magasabb szempontok is vezérelték őt. A különböző, a bibliai szöveg lehető leghűségesebb illusztrálása céljából fogant, realitás igényével festett fejei különböző embertípusokhoz, lelkiállapotot és jellemet kifejező ideálportrékhoz vezettek, amivel a bibliában nem csupán stiláris szerepet tölthettek be, hanem az ikonográfiai jelentéstartalom kifejezésének egyik fontos elemévé váltak.

A mester festményeinek összképében nem csekély szerep jut a környezetet jelző elemeknek sem. A visszacsúsztatott tetejű sziklák, dombok, fellegek, a növények és állatok, a búzakévék és szétszórt fegyverek képi jelenlétét többnyire az illusztrálandó szöveg magyarázza. Hasonló indokok alapján festette az illuminátor a drapériákkal, lámpákkal és egyéb járulékos motívumokkal gazdagított intim enteriőrjeit is. Ezek a képeknek olyan kiegészítői, amelyek a 11. századi salzburgi festészetben is kedveltek, a Walter bibliában eléggé szórványosan jelentkeznek, bőségesebb alkalmazásukra e festőiskolának az Admonti bibliával jellemezhető korszakától akadnak példák nagyobb számban, és ez a részletgazdagság még a század végi, 11. századra nagyon intenzíven támaszkodó festészetben is feltűnik. Az Admonti biblia díszítményei nemcsak az ahhoz szorosabban kapcsolódó Szent Erentrud apátságából származó perikópakönyvnek, hanem a Salzburgi antifonálénak és az ettől a körtől már jobban eltávolodó pürggi freskóknak is gyakori kellékei.

A képeknek különféle dekoráló elemekkel való kitöltése mellett gyakori ezeknek és a kompozíció gerincét alkotó emberi alakoknak keretek vagy egymás általi lemetszése, átvágása.⁷⁶ Ezt a jelenséget nem lehet a művész megoldásbeli képességének számlájára írni, mert azon kívül, hogy ez a mester a képalkotásban nemcsak a kész sémákat tudta jól alkalmazni, hanem önállóan is tudott kompozíciókat teremteni, minden különösebb nehézség nélkül elfordított volna egy-egy lábat, vagy változtatta volna meg egy lelógó függöny redőzuhatagát azért, hogy minden jól elférjen a képen. A mai szemlélő számára kifogásolható megoldás a középkori festő kompozíció- és képkeret-értelmezéséből eredhetett.

A vezető festő képei mind keretezettek. A keretek, a román kor képszegélyfelfogása értelmében a képmezőnek csak szerény, elhatároló, nem pedig fontos képalkotó elemei.⁷⁷ Mégis, az igénytelenebb, színes sávokból álló keretek a kisebb méretű, szerényebb képekhez készültek. A nagyobb méretű, reprezentatív képek ornamentális sávokból álló szegélyt kaptak. Többségükben ismeretlen műhelyből származó motívumok tűnnek fel ebben a keretcsoporthoz, sőt a szegélydísz szempontjából olyan bőséges motívumkincsrel rendelkező salzburgi scri toriumra is alig támaszkodott a kódexnek ez a festője.

Egy Salzburgban a 11. században eléggé ritka egyszerű akantuszlevélsor két típusát (1. típus: szimmetrikus leveles, 11., 14., 18., 20. kép. 2. típus: aszimmetrikus levélsor, 12., 13., kép) ismételte a mester csekély variációkkal. Ezt a kevésbé mutató díszítőformát Salzburgban később sem igen kedvelhették, mert a bibliának ezen a festőjén kívül csak egy segéd kezén és a Regensburgi evangeliariumban (München, Cod. lat. 14 267) jelenik meg újra.⁷⁸ A mester rombuszsávjai, melyek szín és motívum tekintetében a zománcművészetet idézik, a salzburgi festészetben ugyancsak ritkák.⁷⁹ A fogazott rombuszokból álló sort (10., 17. kép) e kódexen kívül csupán a Szent Erentrud apátság perikópakönyve és a Gumbertus biblia használta fel.⁸⁰ Az egyszerű, téglalapokkal élénkített sima rombuszkeret (1. kép) az egyetlen olyan típus, mely a salzburgi festészet korábbi szakaszából is jól ismert, és biztosan a Walter biblia örökségének tekinthető. (49. kép.) Az élére állított, vonalmintás kockasort a salzburgi festészet korábban azért sem alkalmazhatta, mert ez a szegélytípus inkább a század második felének jellemzője. Ha más ilyen jellegű ornamentális díszben bővelkedik is ez az iskola, az Admonti biblia a kódex egy másik mesterének díszítőformáin kívül kizárólag a salzburgi Szent Erentrud apátság kincsét képező perikópakönyvben kapott helyet.⁸¹

A kisebb, rendszerint kétalakos képek architektonikus keretelésűek. (3., 13. kép [oltár részlet], 15., 33. kép.) A karcsú oszlopokon vagy keskeny falakon nyugvó, tornyokkal szegélyezett, fogazott falakból konstruált kis fesztávú építészeti elemek eredetükben a bajor kolostoriskola alkotásai.⁸² A 11. századi típus az Admonti bibliának e képein nehezen ismerhető fel, mert a közvetlen minta szerepét betöltő Walter biblia készítői jelentősen átdolgozták azt. A két kódex képi háttérnek is beillő architektonikus megoldásainak közelségét a Dávid képek példázzák. (33., 55. kép.)

*

A biblia többi képe több segéd vagy tanítvány között oszlik meg. Ezek a festők nem jelentkeznek olyan jellegzetes arccal és a nekik tulajdonítható képek olyan mennyiségével, hogy festményeiket a sorrendet követve lenne a legcélszerűbb tárgyalni, és mivel így a főbb jellegzetességek is jobban kidomboríthatók, a képek számbavétele a típusok szerint következik.

A biblián dolgozó második kéz feltehetően egy a vezető mesternél fiatalabb festő, segéd vagy tanítvány lehetett.⁸³ Ő a kis, szalagkeretes képek és két figurális iniciálé festője volt. Szoros kapcsolat kötötte mesterének kép- és figuratípusaihoz, sőt néha egész kompozíciókat is másolt, máskor csak részletmotívumokat használt fel annak eszközeiből. A Mózes összetöri a törvénytáblát és a biblia második Bál-

ványimadás-illusztrációja a fő mester képeinek csaknem hasonmása. (6., 7., 8., 16. kép.) Az előkép újfajta interpretációjának sajátosságai, melyek a másolat jellegéből adódnak, a következő jegyekben foghatók meg: a segéd képén a kompozíció azáltal egyszerűsödik, hogy a festő csökkenti a figurák számát, viszont jelentősen növeli azok képhez viszonyított méreteit, a részleteken hosszan elidőzik, és a kiegészítő motívumok alkalmazásában (hangszerek, oszlopfők, díszes mustrák stb.) bőkezűbb.⁸⁴ Az arcok formája, azok részletei, a zömök, kevésbé plasztikus testek, az elrajzolt, formátlan kezek mind a vezető mester hatását jelzik és azt mutatják, hogy a példaadó művészet idegen volt e festő képességétől.

Távolabb vezetnek az első mestertől a Joel és Malakiás prófétákhoz festett képek, melyek a kompozíció hasonlósága alapján köthetők egy ugyanazon mesterhez; akinek prófétái profilban rajzolt, balról jobbra lépő alakok, előttük valamilyen növény tölti ki a képmézőt. (21., 31. kép.) E növény fölött, a prófétához viszonyítva átlósan nyúlik ki az égkikkelyből az Úr mellképe. Ennek az ábrázolásnak az előzménye valamilyen a fő mestertől és annak előképeitől egyaránt távol eső közép-bizánci mű – zoltároskönyv vagy kispróféták írásait tartalmazó könyv – Urat hívó vagy Úr előtt imádkozó próféta kompozicionális megoldása lehetett. Míg a kompozíció a közel egykorú bizánci könyvfestészetből került e mester képkörébe, addig a tömörszerű, nehézkes mozgású figurák ismét a fő mesterhez nyúlnak vissza. Ezzel szemben a fejtípusok – a Joelnak megjelenő Úré kivételével – ismét máshonnan, a Walter bibliából eredtek, például Joelé Sámuel képéről (51. kép), Malakiásé pedig többször is előfordult. Joel ovális agg feje a Salzburgi antifonáléban, sőt a későbbi salzburgi művek között is megjelenik. Joel ujjai már nem olyan merevek és egymáshoz tapadók, mint a mester előbbi képeinek kezein, mert ezekre is jellemzőek azok a finoman variált mozdulatok, melyek a fő mester képeinek és a salzburgi festőiskola legkvalitásosabb műveinek (nonnbergi apátság freskói, salzburgi antifonálé kalendáriumképei, friesachi freskók) sajátjai.

Az eddigi gyenge minőségű képek mellett ennek az illuminátornak attribuíható a kódex két figurális iniciáléja, Zakariás és Aggeus próféták alakjaival. (29., 30. kép.) Ezekben a figuratípusokban a festő a vezető mestertől átvett Mózes alakját fejlesztette tovább, a képességének jobban megfelelő stílusban mely itt ténylegesen a sajátjává vált. Az alakokat már a neki tulajdonítható Mózes-figurához képest is megnyújtotta, az arc expresszivitását Aggeus esetében a végsőkig fokozta, a gesztusokat élénkebbé tette. Az iniciáléra állított figuratípust az 1095 körüli – szászfrank emlékként ismert – Stavelot-i biblia (London, Add. Ms. 28 106) szolgáltatta, és az Admonti bibliában dolgozó mester közvetítésével vette át ezt a típust egy sor salzburgi, admonti és regensburgi kézirat illusztrációja, így az oxfordi Bodleiana egy salzburgi készítésű bibliájának (Canon. bibl. lat. 76) és az egykori Szent Erent-rud apátság tulajdonát képező perikópakönyv festményeinek készítője.⁸⁵ (59. kép.) A mester kezdeményezése más téren sem maradt hatástalan a salzburgi festészetben. Az általa kialakított iniciáléforma – hogy a próféta teste maga a betű, sőt Aggeus esetében a kezében levő templomkapu is egy I betűt jelent, Zakariás pedig az írásra mutat – a 12. század második felében salzburgi befolyás alatt felélénkülő bajor scriptoriumokban honosodott meg, köztük Admontban és Regensburg-Prüfeningben.⁸⁶ Aggeus próféta alakjának, arca szaggatott vonalú formálásának

és az ebből adódó expresszivitásnak a konklúzióját a salzburgi Szent Péter apátsági templom Hora tertia freskójának a készítője vonta le teljes következetességgel. (58. kép.)

*

A harmadik kéz több ponton érintkezik a bibliát festő vezető mesterrel. A legszembetűnőbb hasonlóságot az e mesternek attribuíható egészoldalas képek mutatják, melyek Ámos vízióihoz és János apokaliptikus látomásaihoz készültek. (22., 45. kép.) Ezeknek az illusztrációknak is jellemzője az egyes képek tartalom szerinti fontosságának alárendelt elhelyezése és néha az egyes képek kettős tagolása is. A két angyal között mandorlában álló Krisztus képe Ezékiel víziójának hasonló, bár kompozicionálisan és a festés módjában elszegényedett megjelenítése. Ez jellemzi a fekvő Jánost is Ezékiel alakjához viszonyítva. Az Ezékiel-vízió jelen esetben felhasznált típusa a feltételezhető alaptípushoz közelebb állva a fő mester alkotó fantáziájáról elmondottakat erősíti meg. A harmadik festő Maiestas-típusú Krisztusához rendkívül közel áll Ámos és Sofóniás figurája (22., 28. kép), ezért lehet e három képet egyazon kéz alkotásának tekinteni.

E mester oeuvre-jét gazdagítja a biblia fiatal Náhum prófétája is (26. kép), akinek kis, kerek feje szabályosan rajzolt vonásaival Custos Pertold típusaiban lelhető fel. (47. kép.)

A festő aggastyán-típusairól – az Apokalipszis illusztráció kopottsága miatt – Mikeás próféta fejére hagyatkozva kell megállapítani, hogy a fő mestertől független, meglehetősen érdektelen bizánci típust képviselnek. (25. kép.) Habakuk próféta fejtípusa viszont a Walter biblia Ezékiel képéhez köthető. (27., 54. kép.) Ez a Walter apát kéziratában sűrűn felbukkanó, az Admonti bibliában csak ennek a mesternek sajátjaként tekinthető fejforma ismétlődik valamelyest megváltozott formában a pürggi Johanneskapelle világi donátorának arcképén. (64. kép.)

A mester emberi teste a Walter bibliáéival rokonok. Az utóbbi kézirat széles vállú, vastag derekú és alacsony törzsű figuráival együtt az Admonti biblia e segédénél megjelennek a vezető festő nyúlánkabb, keskeny vállú és karcsú figurái is, de az előképek finom kontrapoztjának elhagyásával, mereven, libegővé válva. A harmadik kéz eddig ismertett figuráit túlszárnyalja Náhum alakja, akinek feje a Custos Pertold-i örökséget csillantja fel, a figura állásának módja, statikája, proporciói a friesachi Burgkapelle freskóinak képét idézik fel, míg a virágos ágat tartó kéz a nonnbergi bencés női apátsági templom nyugati karzat alatti freskóinak pásztorbotot, zászlót tartó kezeivel vetekszik.⁸⁷

Ez a festő több alkalommal is kísérletezett a figura és az iniciálé összekapcsolásával. Az emberi alak iniciáléra állításának sikeres megoldása bizonyítja, hogy ezt a más mesternél megfogalmazott megoldást ez az illuminátor is sikerrel alkalmazta. (25., 26., 28. kép.) Az építészeti elemekkel keretelt kép és iniciálé összekapcsolásának kísérlete viszont arról árulkodik, hogy ez a mester csupán formai kérdést látott a figurális iniciáléban, nem értette meg annak iniciálétől és keretezett képtől való eltérését.

Az arc és a figuratípusok mellett még szorosabbá teszik a biblia e mesterének a Walter bibliához fűződő kapcsolatát az építészeti elemek, amiket ez a közreműködő különösen kedvelt. Jól konstruált épületei, a keskeny tornyokban végződő bástyák

mindenképpen ehhez a kódexhez vezetnek, az Admonti biblia Habakuk prófétáját körülfogó nyitott ajtó épület pedig a korábbi biblia egyik jeleneténél alkalmazott-nak szakasztott mása. (27., 54. kép.) Előzmény szempontjából egy századdal messzebbre vezetnek Ámos víziójának épülettömbjei, melyek itt a romanikában páratlan bőséggel uralják a képmezőt. (22. kép.) Az épületeknek a képfelületet ennyire átható és ilyen szerkezeti megoldást mutató felhasználására inkább a 11. századi kölni, mint a helyi vagy a bajor festészet mutatható példát.

A mester keretdíszei közül – az előbb tárgyalt épületelemeken kívül – az ornamentális sáv is jellegzetes. Főként a farkasfogra emlékeztető perspektivikus szalagot és a palmettasort kedvelte, ezek forrása is főként az ottónikus kölni festészet volt, de a közvetlen minta a 11. századi salzburgi festészetből származott.⁸⁸ A kockák-ból álló sor eredete egyelőre megfoghatatlan, a cikcakkos szegély már a vezető mester motívumai között is előfordult.

*

A biblia negyedik mesterét főként a Walter biblia és az Admonti biblia első mesterére jellemző Ottó-kori hagyományt jelző vonások fokozott jelenléte és a biblia kisebb mestereit felülmúló minőség különbözteti meg. Ez a művész az Ottó kori motívumokat alkotóan alkalmazta, és a Walter biblia kompozícióit is a példaadó mesternél magasabb szinten reprodukálta.

Tanulságos ebből a szempontból a két kódex Szervedő Jób képének összevetése. (32., 52. kép.) A Walter biblia illuminálója egy igen keskeny, hosszúra nyújtott mezőben helyezte el a három ülő barátot, megfelelőjük a szemben ülő feleség és Jób alakja. Az erősen horizontális kompozíció monotonitását az azonos test-, kéz- és lábtartások fokozzák. Nem töri meg a kép ilyen vázát a szemétdombba süppedt Jób alakja sem. Az Admonti biblia kompozíciója jelentős változáson ment keresztül. A kép méretbeli arányai módosultak: a kép keskenyebb, ám magasabb lett. Ezáltal a művésznek tömörítetnie kellett az előkép egymáshoz viszonyítva széteső alakjait. Ezt – a képformához igazodva – úgy oldotta meg a mester, hogy – a kép főszereplőjének alakját is kiemelte ezáltal – a szemétdomb tetejére fektette oly módon, hogy a képnek átlós tengelyt adjon, amit a beteg ember fejénél egy lámpa, lent pedig az egyik barát lába fejez be. A szenvedő Jób tipikus, bánkódást tolmácsoló kéztartását – az állnak kézfejjel történő alátámasztását – is bravúrosan használta ki a mester azáltal, hogy a gesztus segítségével könnyedén megemelte a felsőtestet. A kompozíció előnyére kissé megváltozott a hagyományos lábtartás is. A bal lábon átvett jobb lábszár merőlegesen metszi át a másikat, így megakadályozza a test lefelé zuhanásának látszatát, megtöri a szemétdomb egyhangúságát, és a kép közepe táján a vertikális tengely bázisát adja. Jób mögött a kép három szereplője áll. Monotonitásukat egyrészt a mozdulatok ritmusa, másrészt a sorukat megtörő ülő feleség osztja meg, akinek feje Jóbéval közel egy magasságban van. A képen minden mozog, nincs élettelen felület, mert az üres mezőket szétárt karok és lámpák töltik ki.

A Walter biblia Sámuel története kompozíciójának magasabb szintű átvételét jelenti a Hóseás próféta történetét bemutató kép. (20., 51. kép.) Erre utal a kompozíció vízszintes elrendezése, a takaróra fektetett kéz motívumának egyezése, az ágy hasonlósága.

A kompozíciókhoz hasonlóan az arctípusok is a Custos Pertold művészetéből már ismertekkel és a Walter bibliában is jelentkezőkkel rokonítják a képeket. Mindenekelőtt a határozott körvonalú, alacsony és széles homlokú, csúcsos állban végződő fejjű, nagy, mélyen ülő szemű, duzzadt és horogban végződő orrú, rövid, keskeny szájú fiatal férfialakok ismétlődnek gyakran. (20., 23., 32. kép.) Ottó korra visszavezethető vonások jellemzik a mesternek tulajdonítható Jónás alakos *lettre ornée* típusú iniciálé nyújtott, széles homlokú, kis szemű, keskeny orrú és szájú fejét. (24. kép.) Jónás fejtípusa a Walter bibliában és az Admonti bibliában is a Jób fejeként hasznosított modell kopasz változata.

A női fejek e mester képein is meglehetősen egyhangúan ismétlik a Custos Pertold képeitől a Walter biblián, az Admonti biblia vezető mesterén keresztül nyomon követhető típust.

A mester kis képeit színes sávok vagy akantusz levélsor keretezik. (20., 32. kép.) Ez utóbbi festésekor a illuminátor szokása ellenére nem elégedett meg a Walter biblia egyszerűbb díszítésével, hanem az Admonti biblia vezető mesterének gazdagabb, változatosabb díszítőformáiból válogatott.

Az Admonti bibliának ez a régies, de jó képességű, a kifejezés szépségét és harmóniáját kereső művésze a salzburgi festőiskola (fedőfestékes technikában) drámaibb hangvételű festészetében nem találhatott követőkre.

*

Kopottsága miatt le kell mondanunk arról, hogy valami megbízhatót mondjunk a kódex Saul történetének szentelt lapjáról. (42. kép.) A bibliai könyv jellege, a képmérete, a mustrák bősége igényes kompozíciót sejtet.

Nehéz véleményt formálni a biblia tollrajzairól is, melyek az Énekek éneke és az Apokalipszis prefációja kezdőbetűiként funkcionálnak. (34., 44. kép.) A két iniciálé lényeges hasonlóságot mutat, bár a jegyesek eredeti rajzát meglehetősen eldurvította az iniciálé figurális részének egészére kiterjedő későbbi átdolgozás. A rövidebb, vékony nyak, a szögletes vállak, a szélesebb, összezárt hosszú ujjú kezek és a drapéria igen közel állnak egymáshoz. Szembetűnő a fejek formájának és az arc belső részeinek hasonlósága, ugyanakkor a biblia más, fedőfestékes fejtípusaihoz viszonyított különbözősége. Mindkét betűben a fejek a homloktól az állig egyforma szélesek, és csaknem egyenes vonalban végződnek. A szemek és a szemöldökök vonala alig ívelő párhuzamos vonalaktól áll, az orrnyergék közepe táján kissé lapított formája, egyenes záródása eléggé eltér a biblia többi mesterének képein gyakoriaktól. Az I iniciáléban álló János (a biblia figuráihoz képest) zömök arányai és a test párhuzamos vonalak közé szorítása arról tanúskodnak, hogy az iniciálé készítője nem a szokásos fedőfestékes figurális iniciálék típusát akarta készíteni, ahol a betű alakját könnyen áldozták fel a test formáinak szabadabb kibontása céljából, hanem az Admonti biblia festésekor még újdonság-számba menő tollrajztechnika egy viszonylag korai példáját állította elének.⁸⁹ Azt azonban nem lehet bizonyossággal megállapítani, hogy a bibliában dolgozó segédek egyikének — talán a harmadik vagy a negyedik kéz jöhet e tekintetben leginkább számításba — művészete torkollt-e ebbe a két iniciáléba, inkább valószínű egy újabb, tollrajztechnikát ismerő művész közreműködése.

*

A biblia képeinek analízálása bizonyítja, hogy a vezető mester irányításával készített bibliában nem lehet egységes stílust feltételezni. Magának a fő festőnek a képein is többféle tradíció csapódik le, és művészetében különféle új tendenciák kezdetei jelentkeznek. A különböző hagyományok egymás melletti alkalmazása a kor archaizáló festészetének és szemléletének természetes velejárója. A múlt elemeiből való válogatás azonban ennél a mesternél nagyfokú tudatossággal párosult, a régebbi korok elemeinek felhasználása a réginek magasabb szintéziséhez vezetett. A mester munkásságának egyik fő forrása a Walter biblia vagy más azzal rokon kódex volt. Kompozíciójának rendszere, azok bizonyos részletei, rész megoldásai, figura- és arctípusai, az öltözetek és egyes motívumok innen eredeztethetők. A két illuminátor munkásságában azonban az egyezések mellett a különbözőségek is jól érezhetők. Ezek az eltérések a 12. századi salzburgi festészet két periódusát jelzik. A Walter bibliában megfogható első periódusban a természetábrázolás iránti érdeklődésnek olyan jegyei figyelhetők meg, amilyenek Rogerus von Helmarshausen plasztikájában és a Stuttgarter passionale időrendben első kötetében (Stuttgart, bibl. fol. 57) érvényesülnek. Ezek jellemzője egyfelől a természetes formák, arányok iránti érzékenység, a plasztikus modellálás kedvelése, másfelől a stilizálás, idealizálás és sematizálás eszközeinek háttérbe szorítása.⁹⁰ A Walter bibliából eredeztethető stílusjegyek mellett a többi stílusalkotó elem már kisebb, inkább módosító szerepet kap a mester egyéni stílusának kialakításában.

Problematikus a biblia e mesterénél a bizánci elem meghatározása. Az Admonti biblia, nyilván ennek a mesternek bizáncias vonásai túlértékelésével, a szakirodalomban a nyugati művészetnek egyik legfontosabb olyan emléke, amelyben a bizánci elem fokozottan, de csak áttételesen érvényesül, mivel Salzburg sohasem foglalkoztatott bizánci mestereket, és Konstantinápolytal, a keleti egyházzal való kapcsolatai is csak sporadikusak voltak. Az Admonti biblia bizáncias jellegének expressis verbis kimondása mögött rendkívüli bizonytalanság érezhető. Az ókori kultúrák hanyatlását követően a felemelkedő, majd visszasüllyedő nyugati kultúrcentrumok mellett a színvonalas művészi tevékenység csak a keleti kereszténységben, Bizáncban volt viszonylag folyamatos. Ez a művészet különböző csatornákon át folyton táplálta a nyugati művészetet is. Mivel a bizánci és a keleti művészet is eléggé szétágazó, hatása is ennek megfelelően alakul, egyik vagy másik irányának tényleges előtérbe kerülése, illetve elsődlegességének deklarálása a nyugati román kori művészetben gyakran a kutatás prekonceptiójának függvénye. Az Admonti biblia vonatkozásában Bubernél a bizánci hatás a tradíciók átvételében jelentkezik.⁹¹ Swarzenski szerint a történelmi kapcsolatokkal összefüggésben érkezik Salzburgba a bizánci művészet Velence, Aquileia szűrőjén át.⁹² Swoboda úgy gondolja, hogy az Admonti bibliában a bizánci művészet két rétegű, ezek egyikét a salzburgi művészet az 1100-as években olvasztotta magába, a másik réteg egy 1130 körüli impulzus eredménye. Ebben a felfogásban a bizánci művészet hatása az antik elemek közvetítése, a tér és a figurák viszonyának az Admonti bibliában realizált megoldását és általában a festészeti műfajok egymáshoz való közeledését jelenti.⁹³ Demus szerint a makedón reneszánsz érvényesül ebben a kódexben, de adriai áttételen keresztül. A bizánci hatás nála egy-egy figuratípus, kompozicionális megoldás jelenlétén mérhető.⁹⁴ Karlinger koncepciójában a bizánci elemeket az Admonti bibliának Róma szállította.⁹⁵ A bizánci hatás Rómából vezető út vonalát erősíti

meg Kitzinger is, csupán néhány kompozíciótípus hasonlósága alapján.⁹⁶ A bizánci impulzusnak római eredetét tételezi fel még Dodwell is, amikor az Admonti bibliában a szicíliai-bizantin művészet vonásait véli felismerni.⁹⁷ Az Admonti biblia bizánci elemeinek eredeztetése és azok meghatározása körül érezhető bizonytalanság oka részint abban rejlik, hogy a bizánci művészet beáramlása a nyugati művészetbe általában nem tisztázott, az részint abból a tényből ered, hogy a bizánci hatás nem erősebb az Admonti bibliában sem, mint a kor közvetlen bizánci hatáson kívüli területeinek művészetében. A bizánci művészet a 11. század vége felé, 1100 körül adhatott nagy lökést a salzburgi művészetnek, amint ezt például Custos Pertold művésze (főként kompozíciói) vagy a későbbi lambachi freskók bizantizmus tanúsítja. Az utóbbi stílusfokának nincs megfelelő emléke a salzburgi könyvfestészetben. A Walter biblia valamivel későbbi festményein pedig már másféle, erősen Ottó korra támaszkodó ízlés jut érvényre. Az Admonti biblia összképének meghatározói közül a legfontosabbak, amelyek a vezető mester legmegoldottabb és a biblia egésze szempontjából is legjelentősebb képein jelentkeznek, — az ottonikus és a helyi festészetből levezethető kompozíciók, figuratípusok és az utóbbiak változatos alkalmazása, beleértve a művész tipizáló szándékát, az alakok reliefszerű megformálását is — az 1130-as évek román stílusú művészetével állíthatók párhuzamba. Ezek mellett a biblia első mesterének bizánci vonásai a kompozíciók egészében csak másodlagos szerepet töltenek be. Az, hogy a figurák a képmező méretéhez viszonyítva nagyobb felületét töltik ki a képsíknak mint az Ottó kori könyvfestészetben, nem tipikus bizánci vonás, mert ez a keleti és a nyugati könyvfestészetnek egyaránt sajátja ebben a korban. A bizánci elemek csak egy-két kompozícióban, figurában, néhány a bibliában kevésbé jelentős értéket képviselő sematikus fejben és egyes, főként dekoratív motívumokban fordulnak elő, és ezek csak színvonalként érvényesülnek a nyugati román kori vonások mellett.

Az Admonti biblia vezető festőjén kívül jelentős a segédek munkássága is. Működésük jó bizonyítéka annak, hogy egy évszázados hagyományokkal rendelkező scriptoriumban hányféle ízlés és tradíció élt egymás mellett. A segédek tevékenysége azért is fontos, mert általános kvalitású festményeikkel a fő mester egyedülálló teljesítményéhez képest jobban megfogható átmenetet képeznek az Admonti biblia előzményei és a bibliát követő salzburgi művek, majd a salzburgi hatás alatt kibontakozó filiálék művésze között.

Az Admonti bibliában dolgozó negyedik kéz képei az Ottó kori, Custos Pertold-féle fejlődési vonal időleges lezáródását jelentik a salzburgi festészet történetében.⁹⁸ Az Admonti biblia és a későbbi salzburgi munkák közötti kapocs szempontjából különösen jelentős a második illuminátor, akinek alkotásmódja a biblia fő mesteréből táplálkozva alakult ki, de már azon túlmutató új tendenciákat is jelzett. Munkásságában a zárt figuratípusok felbomlása a San Marco Pünkösöd-kupolája erényalakjainak formálásánál korábbi jelenség. Ez a mester tudott leginkább függetlenné válni a helyi előzményektől, és az ő művésze az elindítója a salzburgi tollrajzos technikának és a festőiskola jellegzetes sasfejű és emberi törzsű 1 iniciáléinak, amelyeket a Szent Erentrud apátság perikópakönyve és az oxfordi bibliatöredék (Canon. bibl. lat. 76) iniciáléi képviselnek.

A biblia két legjelentősebb mesterének a munkásságában jelentkezik legélesebben a kódex egészét érintő minőségbeli egyenetlenség kérdése. Ez a két mesternél nem

egy a biblia készítése ideje alatt a mesterben végbemenő evolúció, vagy egy ellenkező irányú, elfáradást kísérő hanyatlás következménye, hanem az előkép típusának és a művészi témákban rejlő problémák és feladatok iránti érdeklődésnek az eredménye. Ugyanevvel magyarázható a – különösen az első mesterre jellemző – különböző kompozicionális és egyéb feladatok megoldásának egy képcsoporton belüli kikísérletezése és kiérlelése is.

*

Az Admonti biblia iniciálékban rendkívül gazdag. Általában minden prológus és biblián belüli könyv egy-egy díszesebb, sőt a nem illusztrált könyvek, vagy a tartalmilag fontos részek elé néha egész oldal hosszúságú iniciálé is került.⁹⁹ Az iniciálék típus és mester szempontjából két fajtára oszlanak.¹⁰⁰ Az első mesternek tulajdonítható iniciálékat az Ottó korias, indadiszt ornamentálisan felfogó csoport alkotja. Ez a típus főleg a biblia első kötetében uralkodó. Jellemzője a vastagabb, néha középujt kettéváló, majd újra összetalálkozó kettős szálú húsos törzs, mely a betű váza, s ebből bontakozik ki a bimbókkal, levelekkel és szíjpántokkal átkulcsolt inda, melynek kacsaringós ágai közé olykor madár vagy sárkány fonódik.¹⁰¹ Ezen az első fő csoporton belül több, árnyalatnyi eltérést mutatható típus különíthető el. A Teremtés kompozíció I iniciáléja nemcsak a Walter biblia ugyanazon iniciáléjának betűfelépítését, a két szalagformából képzett keretét, hanem az azoktól közrefogott terület szív- és rombuszformájú szalagok segítségével felhasználó további díszítését is magáévá tette. Sőt az egyes részletek kiképzése, így például a betű felső és alsó lezárásának módja, az előbb említett mezők kitöltése is hasonló motívumokkal történt. (2., 48. kép.) A belső terek kialakításának az előképnél magasabb szintű módját választotta az Admonti biblia festője azáltal, hogy az iniciálét Krisztus és az evangélisták büsztjeivel gazdagította.

Az Admonti bibliának a Walter biblia iniciáléival feltételezhető szoros kapcsolatában erősít meg az indás-leveles, a biblia törzsanyagát képező körkörös elrendezésű típus, ahol az indákat további kisebb körök díszítik (például a biblia E, H, O, U, V betűinek többségénél). Ezekről az iniciálékról díszítményeik motívuma, a szerkezet, az egyes komponensek egymáshoz való viszonya alapján bizonyossággal elmondható, hogy a salzburgi festészet kötelékébe vonhatók. Idetartozásukat más salzburgi kódexeken belüli megjelenésük is garantálja. Ugyanis ahogy az Admonti biblia iniciáléinak előképe nemcsak a Walter bibliában, hanem más kódexben is felbukkant, például a Dániel könyve elé tervezett nagyméretű A iniciálé már a salzburgi fejlődésre hatást gyakorló St. Floriani bibliából is jól ismert,¹⁰² úgy az Admonti bibliának ez a betűje és a világ teremtéséről szóló könyv I iniciáléjának egyes részletei is már a salzburgi festészet jellegzetes betűiként térnek vissza a Salzburgi antifonálban. (19., 61. kép.)¹⁰³

Nem lényeges az eltérés a kódex következő kisebb iniciálécsoportjában, mégis jelezniük kell azt, hogy a körkörös szerkezet mellett hasznosítottak Salzburgban egy olyan variánsot is, ahol az egymást átmetsző körök szerkezete az eddiginél fokozottabban érződik. Ez főként az O iniciálék jellemzője, de hogy ennek a szerkezetnek az alkalmazása nem csupán erre a betűre korlátozódott, azt egy ilyen típusú H betű léte is bizonyítja. (5., 26., 27., 31. kép.)

A második kötet néhány iniciáléja az első csoport koncentrikus gyűrűs típusának

körét bővíti, a változást inkább a méretek kisebbedése és az egyszerűsödés jelzi, (33., 36. kép.) Ennél messzebbre vezető változásokra e betűtípuson belül az újszövetségi könyvek kapitálisainak megfestésekor került sor. Máté evangéliumának igényesen festett kezdőszavához egy nagy méretű L betű készült. (39. kép.) Ennél a betűnél a korábbi tömör szerkezet kissé fellazult, az alapforma elmosódott azáltal, hogy a szerkezetet képező indaszár hálószerűvé vált. A szerkezetnek ezt a hatását erősíti meg a bimbók és a levelek kisebbedése, az üresen hagyott inda- és levélközök megnagyobbodása. Ennek a variánsnak hiába keresnénk az előképeit a salzburgi könyvfestészet Admonti bibliánál idősebb emlékei körében. A laza szerkezet, a vékony szárazon ülő apró levelek és virágok sokasága inkább e festőiskola művészetének a bibliánál fiatalabb emlékeire jellemző, többek között a Salzburgi antifonálé rajzos típusú iniciáléira.¹⁰⁴

Az Admonti biblia iniciáléinak indás alaptípusát a karoling előzmények után az előző század német scriptoriumaiban – főleg Reichenauban, Trierben, Echternachban, Regensburgban és Salzburgban – másolták szegényes fantáziával. Az Admonti biblia illuminálói készségesen vették át ezt a típust – valószínű a Walter bibliától – az előképektől legfeljebb az időbeli távolság választja el őket. Használatuk a bibliában konzervatív ízlés bizonyítéka.¹⁰⁵

A biblia első iniciálécsoportjának készítőjétől származhatnak a növényekkel, madarakkal díszített kánonívek is.¹⁰⁶ (37., 38. kép.) E feltételezés mellett fel kell hívni a figyelmet a növények és az állatok Mózes jelenetének ilyen részeivel kimutatható hasonlóságára is. Míg ezek a részletek a biblia egészéhez jól illeszkednek, addig a kánonívek szerkezete nemcsak a salzburgi és a bajor kolostoriskola architekturális, oszlopos-orumzatos kánontáblái között áll idegenül, megfelelői az európai festészet más területein sem találhatók meg könnyen. Az Admonti biblia kánontábláinak eredete Bizáncon kívüli keleti kapcsolatokat sejtet.

Az Admonti biblia másik iniciálétípusát a második kötet betűin dolgozó festő készítette. Iniciáléi rendszerint egy húsos szárba csavarodó vagy azon átbújtatott stilizált állatfejből vagy sárkányból állnak. Ennek a mesternek a biblia iniciáléi számához képest kis mennyiségű betűi nem azt jelentik, hogy ez a művész csak segéd minőségében működhetett közre a biblia díszítésében, mert a festő, jól tudjuk, reprezentatív feladatot teljesített akkor, amikor például a Márk és János evangéliumok vagy más fontosabb ó- és újtestamentumi könyvek kezdőbetűit készítette. (35/a, 35/b, 40., 41. kép.) A betű őstípusa a bajor kolostoriskolában alakult ki, majd bajor hatásra jelent meg a hirsau reformban a bajor kezdetekhez visszanyúló Zwiefaltenben. A Stuttgarter passionale időrendben első, 1120 körül illuminált kötetben (bibl. fol. 57) található meg e betűnek azok az érett típusai, amelyek a legközelebbi rokonságot mutatják az Admonti biblia fenti betűcsoportjával. (66. kép.)¹⁰⁷ Ez az iniciálé a sváb kolostorból egy onnan Salzburgba áttelepülő szerzetes vagy egy kézirat révén jutott el.¹⁰⁸

Ehhez a csoporthoz kötődik a biblia egy I iniciáléja is, mely első pillantásra inkább karoling elődöket sejtet. (43. kép.) A betű belsejét egy tritonszerű, emberfejű, haltestű lény tölti ki. A szörny alakok szent iratokban való alkalmazása a 12. századi zwiefalteni készítésű kódexek jellegzetessége,¹⁰⁹ ezért nem lehet véletlen, hogy ennek a kapitálisnak legközelebbi analógiája az itteni kódexek egyikében (Stuttgart, Cod. theol. et. philos., szám nélkül) található.¹¹⁰

A biblia illusztrálása a szöveg elkészültét követte. A képeket először minimummal rajzolták meg, majd tojásfehérje alapon színezték. A keretezetlen képek háttereként a fehér pergamen szolgált, a keretezettek arany háttérrel kaptak. A festett arany háttér alá világoszöld alapozást tettek. Az aranyalap előkészítésének ez a módja bizánci gyakorlatra utal, de a zöld alapozás és az arany háttér használata a bibliában a későottonikus festésmód továbbélését jelenti.

Ez a háttér az Admonti biblia készítése idejében jelenlegi ismereteink szerint ritka. A vele egykorú bizánci könyvfestmények háttére kék vagy szcenikus, a nyugati kódexfestészet ekkor inkább egyszínű felületeket vagy többszínű, kék – vörös-zöld sávokat használt. A bizánci és a nyugati ízléssel szemben az arany háttér a biblia keletkezési helyének festészetében rendkívül kedvelt lehetett, mert például az Admonti bibliával majdnem egykorú Walter biblia és a későbbi Salzburgi antifonálé képeinek háttére is aranyozott volt. A salzburgi provenienciájú kódexekhez közeledve azt is megemlíthetjük, hogy az európai festészet történetében páratlan módon, az 1167-es égés után újjáépített Szent Rupert bazilika belseje is aranytól ragyogott. Kérdéses, hogy a templomot mozaikképek vagy freskók díszítették-e.¹¹¹ Az aranyozás a salzburgi–regensburgi festészettel kapcsolatban álló cluny-i festészetnek is példát nyújtott.¹¹²

A 12. század első felének művészetében szokatlan igényességgel festették meg a biblia emberalakjait.

Az arcok alapszíne fehérrel és kevés olajzölddel kevert okkersárga, melyet először az orr belső vonala mentén, a homlok ráncáiban, az arc körvonalain belül és a nyak mélyebben fekvő részein az alapszín sötétebb tónusú, zöldes árnyalatával modelláltak. Ezután az orrnyereg, a homlokráncok, a szemhéj és az ajkak fölötti részek fehér színét tették fel. Végül fehérrel kevert cinóbervörössel élénkítették az orcákat és a felső ajkakát, valamint a nyakráncokat. A fehér iriszekben csillogó szembogarak, az arc külső kontúrja mindig és néha a belső vonalak is feketék. Az előbbi vonalak kiemelése azonban nem ritkán barna vagy vörös. Az arcok Admonti bibliában tapasztalt színgazdagsága a 12. századi festészetben szokatlan. Ugyancsak ritka e korban a bibliának az az elsősorban fő mesterre jellemző sajátossága is, hogy egy képen belül is változatosak az arcok. Ezt a sötétebb vagy világosabb tónusok válogatásával érte el az illuminátor. Evvel a módszerrel hozzájárult ahhoz is, hogy egy képen belül életkorokat vagy típusokat, jellemeket különböztessen meg. Jó példa e törekvésre Anna története képe. (13. kép.) A festő így oldotta fel sokalakos képeinek egyhangúságát is. Az egyforma arcokat a gazdag színek által tette változatossá, ennek egyik legjobb példája a

biblia Jákob fiaival a fáraó előtt című képe, ahol ez a módszer a különböző etnikumok jelzésének eszközévé is vált. (5. kép.)

Az arcok színekkel történő modellálása, a színek változatosságában rejlő, tipizálásra alkalmas sajátosságainak felismerése, a nagy, tágra nyílt, csillogó szemboгарak, a fehér fények használata az ottónikus festészeti gyakorlat tudatos, annak értékeit felismerő alkalmazására jellemző. A test színeinek zöldes modellálása bizáncias, ebben a biblia illuminátorainak a 11. század végi lambachi freskók szolgálhattak előképül.¹¹³

A kéz- és lábfejek alapszíne az arcokénál alkalmazottak sötétebb változata, melyet a kézfejekben a középső ujjtól a csukló felé húzott, oldajzölddel tompított okkersárga és egy fehér pászta modellál. Fehér vonalakkal élénkítették az ujjakat is. A kéz- és a lábfejek kontúrjai feketék.

Az öltözetek rendszerint két ruhadarabból állnak. Ezek mindegyikét egy alapszínnel festették be, majd ennek sötétebb tónusával jelezték a redők vájatait, amiket néha fekete vonalakkal erősítettek meg. A redőhákat az alapszínnel fehérrel kevert középtónusú árnyalata, vagy fedőfehér jelzi. A fehér sávok és koncentrikus körökből formált redők egy a 11. század végéig meghonosodott – Lambachra is jellemző – bizantinizáló festésmód ismétlését jelentik. A ruhák kontrasztos színösszeállításai a képek fontos kompozíciós eleme. A kódex leggyakrabban használt szín párosításai: kék–zöld, rózsaszín–kék, vörös–zöld. Ezek mellett a fehér–arany, fehér–rózsaszín és fehér–kék színsoportoknak csupán élénkítő szerepük van. A képek általában középtónusúak, összehatásukra a kék–zöld–arany–rózsaszín dekoratív harmóniája jellemző. A dekoratív színhatást a mustárak és az ornamentális szegélyek még inkább fokozzák. Az Admonti biblia középtónusú színei, a textíliák pompáját fokozó, a zománcművészetből átvett mustárak, a képkeretek díszítése, az arany háttér zöldes ragyogása az illusztrációk összképét a zománctesthez közelítik. A zománctest színeinek a könyvfestészetben való érvényesülése a kor művészetének általános tendenciájával magyarázható. Éspedig avval a jellegzetességgel, hogy ebben a korban gyakori a különböző műfajok egymáshoz való közeledése, főleg a kisművészeteken belül. A zománctestnek könyvfestészetre gyakorolt hatása ismert a kölni művészetben is. Ennek alapja Kölnben az ötvösség ottani vezető szerepe volt. Valószínű, hogy Salzburgban is a helyi ötvösség hatott a könyvfestészetre.¹¹⁴

A bibliában dolgozó kisebb mesterek palettája nem mutat lényeges eltérést a főmesterétől. Legfeljebb annyit, hogy a fehér pergamen alapozásra a segédek kereketlen képei kerültek, így a képek valamivel élénkebbnek, világosabbnak tűnnek. Ezen kívül a bibliában dolgozó második mester képeire jellemző, hogy a finom színtónusok, átmenetek egyforma intenzitású színkontrasztokká élesednek. Ezáltal a testek veszítenek plaszticitásukból, és a mester technikájában a rajzosság válik uralkodóvá. Az Admonti bibliának ezt a mesterét technikai szempontból nem tudni, hogy pontosan ki előzte meg, lehetséges, hogy a művész saját fejlődése vezetett el ide, az viszont bizonyos, hogy a salzburgi Szent Erentrud tiszteletére szentelt kolostorból származó perikópakönyv festője követte. Ebben a kódexben azonban a színhatás harmonikus összképe a középtónusok elhagyása miatt elveszett, mert az árnyalás gazdagságát a világos és a sötét színek kontrasztja helyettesíti. (60. kép.)

A képekhez hasonlóan az iniciálék is gazdagon színezettek. Az első csoport iniciáléinak indái zöld alapozás fölött aranyozottak, díszei ezüstözöttek, a szegélyeket vörös míniummal erősítették meg. Az indák közeit egy betűn belül általában két, néha három szín tölti ki. A leggyakoribb együttes a kék – rózsaszín, a rózsaszínt néha zöld vagy vörös szín váltja fel. A második kötet első csoportba tartozó iniciáléi a szegényesebb kivitelezés mellett a színek változatosságában is elszegényedést mutatnak. Az aranyozás gyakran elmaradt, az indaközök rózsaszínjei helyébe az igénytelenebb kivitelezésre válló zöld lépett, és megjelent a sárga is. Az Admonti biblia iniciáléinak színezése a Walter bibliáét követi, és így festik ki később a Gumbertus biblia iniciáléit is, azzal az eltéréssel, hogy ezekben a kéziratokban a bimbók és a levelek színezése nem ezüst, hanem a növények természetes színeire emlékeztető vörös és kék. Az indaközök színei viszont igénytelenebbek, keveretlen vörösek és kékek. Az Admonti biblia iniciáléinak második csoportja főleg arany és ezüst színű.¹¹⁵

A kánontáblák ívmezőinek festésmódja – az alap vörös, a díszítményekben pedig sok az arany és az ezüst – a provinciális keleti kódexek kifestésének hatását mutatja.

Az Admonti biblia mesterei a színekkel – a román kori festői gyakorlattal ellentétben – meglehetősen szabadon bántak. A biblia színezése a késő-otthonikus festésmóddhoz hasonlóan a kor naturalisztikus festészetével szemben gyakran absztrakt, dekoratív hatásokra törő. Ennek a hatásnak fontos eszköze az arany és a fehér szín.

A KÓDEX IKONOGRÁFIAI VIZSGÁLATA

Az Admonti bibliában megfogalmazott ószövetségi programhoz hasonló, monumentális bibliaciklus a 12. század első felének művészetében ritka. A teljes bibliát illusztráló kézirat típusa a keresztény ikonográfiának késői terméke.

A bizánci művészet a talán későantik eredetű, egyes bibliai személyek életére koncentrálódó rotulusok tradícióját folytatva alakította ki az egyes bibliai könyveket (például Wiener Genesis, Józua rotulus) díszítő ciklusokat. Az ószövetségi írások közül legtöbbit a Zsoltárok könyvét illusztrálták, egyrészt ezekben összegződött az egész Írás, másrészt a zsoltárokra a liturgiában is szükség volt. A bizánci művészetben többféle illusztrációs rendszer hagyománya élt egymás mellett, ennek eredményeképpen nem ritkák az egymást keresztező ciklusok, sőt a tradíciók keveredései sem. A bizánci illusztráció jellege narratív és szavakat megjelenítő.

A nyugati művészetben főleg a szerkönyvek kialakulása előtt készültek bibliák. Ezek a teljes szöveget tartalmazták, de illusztrálásukra már a szöveg óriási terjedelme miatt sem volt lehetőség.¹¹⁶ A nyugati művészetben az Ótestamentum festményekkel való díszítésének jelentősége csekély. A katakombák művészetének hanyatlása után az ószövetségi témák feledésbe merültek, csupán a keleti művészettel kontaktusban álló Rómában és környékén éltek még századokon át.¹¹⁷

A karoling uralkodók környezetében felvirágzó scriptoriumokban készültek impozáns, fejedelmi reprezentációhoz illő bibliák. Ezek értékét a néhány gazdagon díszített kép mellett maga az Írás jelentette. Az egészoldalas képek azonban nem a bibliai szöveg illusztrálói, hanem a karoling udvar teológiai-politikai gondolkodásának vetületei voltak.

A bibliaillesztés nyugati fogalmi és keleti narratív típusának ötvözeteként jelent meg a bőségesen, ám szerényen illusztrált katalán biblia és apokalipszis kézirat típusa.¹¹⁸

A 11. század második felében az egyházi mozgalmakkal kapcsolatban kialakult óriás bibliák az Ószövetség első könyveit és az Apokalipszist kísérték képekkel, a biblia többi könyvét csupán figurális iniciálékkal, illetve auktor portrékkal díszítették. Ezek a kódexek magukon viselik a gyors munka és a mennyiségi igény jegyeit; többségük szegényes, gyenge kivitelezésű.

Összegezve az Ószövetség illusztrálásáról elmondottakat, nyilvánvaló, hogy az Admonti bibliában vagy a korábbi Walter bibliában már részben megfogalmazott programú, monumentális bibliaciklus a 12. század első felének művészetében egyedülálló.

Az Admonti biblia illusztrációinak nagy része az ótestamentumi könyvekhez készült. A bibliát a Teremtés illusztrációja mint az egész Szentírás címképe nyitja meg. Ezután egy a Genesis könyvének kezdőszavához készített I iniciálé következik.

Ezt a betűt a János evangélium kezdőszavát illusztráló könyvek többségéhez hasonlóan evangélista szimbólumok és Krisztus-fej díszítik, a két testamentum konkordanciáját jelente.

Az Admonti bibliában a biblia első öt könyvének mindegyikéhez – meglehetősen egyenletlenül – egy, néha több illusztráció készült. A következő három könyv csak egy-egy képet kapott. A sriptor a szöveg másolásakor az Ótestamentumnak csaknem minden további, kisebb könyve előtt hagyott helyet festmény számára, ezek egy része üresen maradt, nyilván a kódexek középkorban gyakori befejezetlensége miatt. Az Újtestamentum illusztrálására már a kézirat másolásakor sem gondolhattak, mert az egyes könyvek előtt nem maradtak üres mezők. A bibliának ehhez a részéhez az Ószövetség első könyve előtt álló I iniciálé tartozik, és Pál apostol levelei élén áll egy teljes oldalt betöltő festmény, mely az egész Újszövetség nyitóképe is lehet, mivel Pál apostol írásainak gyűjteményét a középkori teológia olyan műnek tartotta, amely magában foglalja az egész Újtestamentumot. A biblia illusztrációinak sorát a világtörténet záróakkordjának, az Apokalipszisnek egy eseménye zárja le.

A biblia képrendszerének kialakításában feltehetőleg a történetiség, a történeti korok ábrázolásának igénye érvényesült, ezért a ciklusban helyet kapott az „ante legem” egy képben, a „sub lege” egy sorozatban és a „sub gratia” egy szimbolikus képben összegeződött, a világ végét ugyancsak egy képben ábrázolták. Történeti szempontból ebben a bibliában egy önálló bibliaciklus prototípusát teremtették meg.

Az Admonti biblia programadója egységes előkép hiányában illusztrációs rendszere kialakításához különböző forrásokhoz nyúlt. Felhasználta a keleti, elsősorban a szír, jeruzsálemi és kappadóciai tradíciókat (ezek talán a katalán kéziratok közvetítésével érkeztek el Salzburgba, de az sincs kizárva, hogy a keleti zarándoklatok vagy a keresztes hadjárat is érintkezési szerepet játszottak), továbbá a bizánci császárság művészetét reprezentáló konstantinápolyi képciklusokat és végül a korabeli nyugati kezdeményezéseket is.

Az Admonti biblia kialakulását megelőzte a Walter biblia ciklusa. Ennek a bibliának a század elején még létező töredékei alapján is feltételezhető, hogy a két kódex illusztrációs módja hasonló lehetett, bár a Walter biblia képeinek száma kevesebb volt az Admonti bibliáénál.¹¹⁹

*

A kódex nyugati illusztrációinak sorát a Genesis elején álló, reprezentatív bibliaciklusokra jellemző, egész oldalt betöltő, hat mezőre tagoló Teremtés-ábrázolás nyitja meg. (1. kép.)

A jelenetsor a biblia egyes helyein megírt, a kozmosz teremtését megelőző eseménnyel, Lucifer bukásával (Zakariás, III, 1. k., Ézsaiás, XIV, 12. k., Zsoltárok, 8, 145, Apokalipszis, XII, 7. kk.) indul. A szívárványon trónoló, keresztnimbuszos Úr jobbra áldó, baljában az evangéliumot tartja. Két oldalán angyalok állnak, jobbra a felfuvalkodott, a hatalomban a Teremtővel versengni kívánó, bizánci papok szertartáskor viselt öltözetébe bújtatott, signaculum dei-t tartó Lucifer, baloldalt a tunikás-pallios, a most már Sátán formájú Lucifert pokolra taszító Szent

Mihály arkangyal. A teremtésábrázolások alaptípusai körében ez a jelenet szokatlan. Ezek egyike ugyanis, a bizánci Cotton genesis (London, Cotton, Otho B. VI) és csoportja az angyalok karával mint a szellemi világ teremtésével kezdődik, míg a másik, nyugati művészetre jellemző típus a karoling bibliatradícióhoz híven az Abyssusszal.¹²⁰ Az Admonti bibliának ez a képe a bizánci teremtésciklusok hetedik napjának Pantokrátorát ötvözte a lázadó Lucifer történetével. A nyugati ikonográfiában Lucifer bukásának megjelenítése a 11. század végén írt és díszített Goderannus bibliából (Tournai, Ms. 1) ismert, mégpedig annak százsz-frank előképeket sejtető rétegébe tartozó, In principiohoz szánt I iniciáléjából.¹²¹ Ez a képtípus minden valószínűség szerint bizánci előképek segítségével a 11. századi hildesheimi művészetben alakult ki. Innen került át a Maas-vidéki művészetbe, és végül a Goderannus biblia körének közvetítésével terjedt el Salzburgban, ahol az Admonti bibliával kontaktusban álló, Ószövetséget feldolgozó kódex-csoport legtöbb tagja, így a müncheni Ambrosius Hexameron kézirat (Cod. lat. 14 933), a Gumbertus biblia, a salzburgi Szent Péter bencés apátság bibliájának eleje (Salzburg, Cod. a. XII. 18) és a Millstatti genesis (Klagenfurt, Ms. 6/19) ismétli,¹²² a tipikus salzburgi Pantokrátor-ábrázolással összekötve. Ez a képtípus jellegzetesen salzburgi maradt, illetve mint ahogy a felsorolt példák is bizonyították, a salzburgi centrum köré fonnódó scriptoriumok ezt szívesen ábrázolták, de nem jutott el innen ez a típus a nyugati könyvfestészet más főbb területeinek képkörébe. A 12. század második felétől egy másik kézirat, Herrad von Landsberg Hortus Deliciarum-a hatására vált közkinccsé Lucifer bukásának témája a nyugati művészetben, de a trónoló Úr speciálisan salzburgi ikonográfiája nélkül.

A bibliai teremtés első aktusa a sötétség és a világosság szétválasztása (Genesis, I, 4). Az Úr szivárványszínű körlap előtt áll, jobbját áldó, balját beszélő gesztusra emelve. A mögötte levő korongot négy angyal tartja. Ez a képtípus az Admonti bibliával összefüggésben álló kódexek közül kizárólag az előbb említett Ambrosius-féle Teremtés-kommentárban ismétlődik. A csoport többi tagja ehelyett a Cotton genesisben megformált típust alkalmazta, ahol a profilban álló Úr megáldja a világ aznap teremtett részeit. Az áldásmotívumban az Admonti biblia is a Cotton genesis tradícióját követi. Ettől a hagyománytól azonban több vonása miatt el is távolodik. Az Admonti biblia e képének néhány jellegzetessége, a napi teremtmény medaillonba illesztése, az Úr korongon belüli, „interior omni re” elhelyezése, és a korongot körülvevő négy angyalbüsztt alkalmazása a könyvfestészetnek egy más emlékkörével kapcsolja össze a bibliát. Ez az emlékcsoport a párizsi Arsenal egy Akkónban a 13. század harmadik negyedében készített bibliája (ms. 5211) köré csoportosítható. Ennek a csoportnak egyik korábbi, 1220 körül készített tagjának, egy angol psalteriumnak (München, Cod. lat. 835) a teremtésképevel mutat kapcsolatot az Admonti biblia hasonló tárgyú kompozíciója.¹²³

A föld és a víz különválasztása (Genesis, I, 9) a teremtés harmadik napjának eseménye. Az ezt megjelenítő kompozíció közepén az Úr áll, kifelé fordított tenyérrel. Két oldalán szimmetrikus elrendezésben az elemek perszoniifikációi foglalnak helyet. Jobbján Terra, aki földet imitáló halmon ül, melleivel egy-egy kígyót táplál, balján a vizet jelölő hullámok fölött egy delfinen lovagoló, halat és szigonyt tartó férfialak, Mare kapott helyet.

A víz és a föld szétválasztásának ilyen formájú feldolgozása szokatlan a vizsgált

biblia elemeket medaillonokba helyező ciklusában, de a teremtés-illusztrációk bizánci vagy római típusaiban is idegenül hatna. Nem fordul elő az akkóni biblia csoportjánál sem. Ezek az elemek más ikonográfiai rendszerekből szivárogtak át a teremtésábrázolásokba. Terra alakjában az antik Magna Maternek és Ceres-Proserpinának az emberiség örömeire szolgáló tulajdonságai fonódtak össze. Megjelentői a római és bizánci császárok győzelmeinek következtében elért boldogság, bőség hordozói, a gyermeket vagy kígyókat tápláló, gyümölcscsel, búzával dúsan megrakott nőalakok. Kísérőik többnyire a cselekmények helyét jelző antik folyamistenek attribútumaival ellátott Mare-k. Ezeket az antik perszifikációkat a keresztény művészet is beépítette képeibe. A karoling elefántcsont kötéstáblákon Krisztus kereszthalálának derűs kozmikus szemléltői, akik a jelen fájdalmas eseményében a jövőbeli megváltást látják. A perszifikációk apokaliptikus tartalmának erősödésével Mare figurájának antikban alvilágot, bűnt, feneketlen mélységet jelentő formája domborodik ki, és a tengeri isten ennek megfelelően alakul Leviátánon lovagló, szarvakkal ellátott démonná.¹²⁴ Az Exultet tekercesk illusztrálásában továbbélő antikos tartalmú, pogány életörömet sugárzó Terrák mellett ismert Luxuria, a kígyókat szoptató nőalak, akinek jelenléte az eredendő bűnre emlékeztet.¹²⁵ Ez a perszifikáció Hildesheimi Bernward Evangeliáriumának (Hildesheim, Hs. 18) János evangéliumához készült, bűnbeesés, kereszthalál, megváltás interpretációt is megengedő képén keresztül vonult be az In principio illusztrációk témavilágába.¹²⁶ A halon lovagoló Víz és a kígyókat szoptató, cserjék között ülő Föld megszemélyesítőinek képi formája tehát a 11. század eleji száz művészetben alakult ki, és itt épült be a teremtés gondolkörébe is. A képtípus teremtés illusztráción belüli felhasználására a Goderannus biblia az első példa. Ez az ikonográfia Salzburgban az Admonti bibliában jelent meg először. A későbbiekben csak a müncheni Ambrosius kéziratban (57. kép) és a Gumbertus bibliában ismétlődött változtatás nélkül.¹²⁷ Ez az ábrázolás a későbbi nyugati művészetben elenyészett.

A negyedik nap eseménye az égitestek teremtése (Genesis, I, 16), melynek kompozíciója az első napéhoz hasonló. Az Úr mögött a kék korongon elszórva a teremtmények, az arany ragyogású nap, az ezüsthényű hold és a csillagok jelennek meg.

A bolygók korongon való szokványos bizánci elhelyezésével szemben az Admonti biblia képe ismétlődik a Walter és a Gumbertus bibliákban, valamint a müncheni Ambrosius kézirat egy lapján. Ez a kompozíció is abban a kéziratcsoportban (például a párizsi Arsenal bibliájában, ms. 5211, vagy a müncheni Cod. lat. 835 jelzetű psalteriumban) tűnik fel még egyszer, melyet Buchthal a Szentföldről behozott kódexekkel hoz kapcsolatba.¹²⁸

A teremtéstörténet ötödik napjának aktusa a halak és a madarak teremtése (Genesis, I, 20. kk.). A kép közepén álló áldó, rotuluszos Úr mögött szimmetrikus elrendezésben halak és madarak népesítik be a teret. Ennek a jelenetnek a helyét a Walter és a Gumbertus bibliában egy konvencionális, bizáncias tárgyú jelenet foglalja el, az Ambrosius kéziratban pedig ezt a témát nem illusztrálták. Az Admonti biblia e kompozíciójának megfelelője ismét az akkóni biblia csoportjában bukkan fel.¹²⁹

Az Admonti biblia Genesis-illusztrációja Éva teremtésével zárul (Genesis, II, 18.

kk.). Az őszanya története a biblia szövegében a teremtés hatodik napja után következik, így a téma nem is tartozik a szorosan vett teremtés-illusztrációkba. Ezért a karoling, a katalán bibliákban és a bizánci séma szerinti Genesishez fűzött képekben ez az esemény a teremtéstörténet után következik, az ősszüők történetének nyitóképe szokott lenni, vagy egyes ciklusokban Ádám teremtése után kap helyet. Az Admonti biblia előtt a Goderannus biblia szolgáltatott példát arra az elrendezésre, mely szerint az elemek teremtése, a föld növényekkel és állatokkal való benépesítése után ez a jelenet következik. Típusában az Admonti biblia is a bizánci sémát követi. Ádám a bizáncias, bibliában többször ismétlődő visszacsúsztatott tetejű sziklaháton fekszik, a lábainál álló Úr oldalából húzza ki Évát. A Teremtő háta mögött paradicsomi környezetet jelző – és a világ teremtése hatodik napjára is emlékeztetni akaró – négy lábúak szoronganak. A jelenet szépen felépített átlós kompozíciója nemcsak megtöri a lap szimmetrikus rendjét, hanem előző képeinek az Úr szerepét tekintve ikonográfiailag is nehezen illeszhető be a képbe. A „jett” és „legyen” parancsokra testet öltő elemek, élőlények között új megoldást jelent a kezeivel munkálkodó Krisztus.¹³⁰

Az Admonti biblia teremtés-kompozíciójának meghatározásakor semmiképpen sem elegendő a salzburgi kéziratokkal kimutatható hasonlóság megállapítása, mert ez önmagában, a kör összetartozóságán kívül egyebet nem bizonyít. A Walter biblia hasonló tárgyú képe több ponton is előzménye a későbbi salzburgi teremtésképeknek, de az Admonti biblia teremtésjelenetének sajátos témái, a Lucifer bukása, a Föld és a Víz szétválasztása, és az Éva teremtése kompozíciók hiánya, éppen ezeknek a kompozícióknak a Cotton genesishez való kapcsolódása bizonyítja azt, hogy a Walter biblia az önálló teremtés ikonográfia kialakítását célzó kísérlet előtti mű. Az Admonti biblia illuminátora előtt két teremtés alaptípus állhatott. Ezek egyike az ókeresztény emlékeket továbbvivő narratív bizánci Cotton genesis és derivátumai által képviselt csoport volt, ahol a teremtés történetének elbeszélése a fontos, a teremtés napjait megelőző őszállapotot jelző sötétség és világosság képet a kozmosz, a növény- és állatvilág, végül az ember teremtése követik, Éva világra jövetelével kezdődik az első emberpár földi életének története. A másik teremtéstípus római eredetű, ez Augustinus koncepciójára épült. Az augustinusi világképben a teremtés nem történés, hanem egyetlen isteni aktus, reveláció.¹³¹ Ennek megfelelően az eseményes ábrázolást egy spekulatív, szimbolikus kép helyettesíti, ahol a Teremtőt, mint princípiumot veszik körül a kozmosz elemei, mintegy láttatva a teremtést. Az elemek rendje, elhelyezése, száma, megint újabb teológiai spekulációk eredménye, aminek bizonyítéka a lényegében közös forrásra visszavezethető ravennai titulus, a karoling bibliák, a római és a Róma környéki freskók, a katalán illusztrációk sokfélesége.¹³²

Az Admonti biblia e képeinek jelenetekre tagolódása szoros kapcsolatot mutat a párizsi Arsenálban őrzött bibliával (ms. 5211) fémjelezhető kéziratcsoport in principio illusztrációjával, de a négyszögű képmezők kialakításában, a napi teremtmények kiválogatásában, a jelenetek sorrendjében a dél-itáliai elefántcsont antependiumokkal és a koblenzi bibliával is összefügg. A berlini elefántcsont antependium és az Admonti biblia képeinek elrendezésében ugyanaz a rendszer érvényesül. A berlini antependium felső sávjában a kozmosz teremtését és a föld benépesítését, az alsóban pedig az ősszüők történetét helyezték el. Az Admonti

bibliában az eredetileg vízszintes kompozíció függőlegesbe való transzpozíciója még nem teljesen megoldott, a vízszintes kompozíció harmadik kockája a második alá került. A függőleges elrendezés tökéletes megoldására a salzburgi festészetben a Gumbertus biblia az első példa, ahol a jelenetek főnről lefelé, két függőleges sorban rendeződtek el.¹³³

Nyugati, feltehetően Maas-vidéki előképekre vezethető vissza a nyitókép, a teremtés napjai közül a föld és a víz szétválasztása, az illusztrálásnak elemeket kiemelő jellege, a teremtés-kompozíciónak apokaliptikus elemekkel való átszövése. Maas-vidéki vagy hildesheimi inspirációra kerülhettek a biblia miniálójának eszköztárába a regensburgi karoling művészet örökségeként más ikonográfiai együttesekben szereplő antikos elemek is.

A biblia e kompozícióján néhány nyugati művészetben elterjedt bizánci vonás is fellelhető. Ezek egy része a Cotton genesisből származó emlékkörben jelentkezik, köztük az Úr egész alakos, keresztnimbuszos, rotulust tartó típusa.¹³⁴ A biblia bizánci jegyeinek nagyobb része a fentebb említett italo bizantin elefántcsontokkal rokon tárgyakból eredeztethető. A kompozíció egésze azonban feltételezni engedi azt is, hogy a bizantinizáló elemek a francia könyvfestészet közvetítésével érkeztek el Salzburgba. A képmező felosztása hat részre, a korongok elé állított Teremtő, a medaillonokat mandorlát szegélyező angyalok módjára körülvevő négyes angyalcsoportok, a teremtés egyes momentumainak kiemelése vagy elhagyása lényeges egyezéseket mutat azzal a 13. századi illusztrációcsoporttal, melynek mintapéldányai Buchthal szerint a 12. század első felében, keleti hatásra kialakított francia kéziratok voltak.

A francia mintapéldányokat a Jeruzsálemi Királyság könyvfestő műhelyeiben, elsősorban Akkónban dolgozó dél-itáliai és francia művészek sokszorosították, és ezek a standard jellegű másolatok Franciaországba és Angliába kerülve újabb kéziratok előképévé váltak.¹³⁵ Az Admonti biblia Teremtés képének háttérében valószínű, hogy egy ilyen, 12. század első felében kialakult francia kompozíció állhat. A francia előképet Salzburgban más, hildesheimi és Goderannus által kialakított elemekkel bővítették, és a különböző előképek alapján egy a salzburgi scriptoriumra jellemző teremtésábrázolást alakítottak ki. Ennek a típusnak egyik késői, 13. század eleji emléke a Gumbertus biblia illusztrációja.¹³⁶

A Teremtés kompozíción kívül van a bibliában még néhány nyugati művészetben gyakori, de a keleti ikonográfiában teljesen ismeretlen képtípus.

Ilyen a Zsoltárok könyvéhez készített Hárfázó Dávid király. (33. kép.) A bizánci művészet a zsoltárok történeteit illusztrálta, a nyugati művészetben Dávid király uralkodó vagy auktor mivolta hangsúlyozódott.¹³⁷ Az Admonti bibliában Dávidot zsoltárszerzőként ábrázolták, az illusztráció közvetlen előképeként a Walter biblia hasonló kompozíciója szolgált. (55. kép.)

Az Énekek Énekéhez az Admonti bibliában egy figurális iniciálé készült, az ölelkező és egymásnak csókot adó nimbuszos Sponsus és Sponsa mellképével. (34. kép.) A keleti művészet nem illusztrálta a Szentírás Salamonnak tulajdonított könyveit. A Cantica canticorum szövegének kommentálása és evvel párhuzamos ábrázolása a nyugati művészet sajátja. A különféle kommentárokon nyugvó szórványos, kiforratlan ábrázolások¹³⁸ után a 11. század utolsó negyedében került az irodalmi-teológiai gondolkodás fókuszába ez az ószövetségi írás, az iránta tanúsított érdek-

lődés a 12. század harmincas éveiben tetőzött.¹³⁹ A salamoni írás egymást gyengéden szerető jegyesei ekkor alakulnak Krisztus és Mária alakjává először az irodalomban,¹⁴⁰ majd ennek hatására a képzőművészet intimebb, személyesebb jellegű ágában, a könyvfestészetben is.¹⁴¹ A salzburgi scriptoriumban rendkívül rövid időn belül népszerű lett ez a téma, ennek bizonyítéka egyfelől a különböző kommentárok nagy számban fennmaradt másolata,¹⁴² másfelől az ölelkezők Salzburghoz közel eső területekről származó különbözőképpen feldolgozott emléke.¹⁴³ Az Admonti bibliában is felhasznált, az indaornamentikába ágyazott mellképes megoldás, amelyet a salzburgi alaptípus képvisel, nem erről a területről, hanem a Maas-vidéki könyvillusztrációból származhatott.¹⁴⁴

Valószínű, hogy ikonográfiailag a nyugatias típusú képek sorába tartozik Náhum próféta illusztrációja is. (26. kép.) A fülkében álló nimbuszos ifjú a kezében leveles ágat tart. Ez a próféta könyvének Ninive pusztulására vonatkozó jóslatára utal (Náhum, I, 10). A prófétának ezeket a sorait az Admonti biblia után elsőnek a 13. századi francia művészet illusztrálta.¹⁴⁵

Aggeus könyvéhez egy lettre ornée formájú figurális iniciálé készült, mely az agg, szekercéjével templomajtót faragó prófétát ábrázolta Jeromos prológusa alapján. (PL. XXII. col. 546.) (29. kép.)¹⁴⁶ Az auktorportrének itt felhasznált típusát a 11. század második felének itáliai könyvművészete fogalmazta meg az óriásbibliákban, ahol a kispróféták könyvei elé rendszerint egy iniciáléval kombinált, írásszalagot tartó próféta került. Ebben a művészi környezetben talált példát az Admonti biblia festője arra, hogy a bibliai könyv elejére állított próféta szerző voltát feloldja azáltal, hogy az ószövetségi látnokot megfosztva író jellegétől, az auktorok szokásos írásszalagja vagy könyve helyébe valamilyen, a szöveg mondanivalóját megvilágító tárgyat adott, mely ennek a személynek attributumává vált.¹⁴⁷ Az iniciálének azt a sajátosságát, hogy a kispróféta maga a betű, sőt, a szöveggel való kapcsolatát még jobban megerősítendő, ujjával az írásra mutat, a 11. századi francia könyvfestészet olyan alkotásaitól tanulhatta az Admonti biblia festője, mint a stavelot-i biblia.¹⁴⁸ Ez a képtípus eltér a biblia egyéb, narratívabb illusztrációitól, viszont jóval közelebb került a későbbi francia könyvillusztráció azon kompozíciós karakteréhez, melyben a szöveg, tartalom és az ábrázolás hármas egysége tökéletesebben valósul meg. Az Admonti biblia Aggeus motívumának eredete ismeretlen, a templomkaput ácsoló próféta képe csak a későbbi, Salzburggal inkább más típusú témák kapcsán összefüggő Sucha bibliában (Krakkó, Nr. 2459) ismétlődik.¹⁴⁹

A biblia nyugati előképeket feltételező illusztrációinak sorát a János Apokalipszishez készített egészoldalas, kétsávós kép zárja le. (45. kép.) A felső jelenet Szent János patmosi teofánikus vízióját ábrázolja (Apokalipszis, X, 8.) a majestas kompozíciók analógiájára. Krisztus mandorlában áll, kezében rotulust tart. Mandorláját angyalok tartják, János könyökére támaszkodva fekszik a mandorla alatt. Az alsó sávban a két tanú, Enoch és Illés mártírúma (Apokalipszis, XI, 7.) kapott helyet. Az ókeresztény művészetben kialakított szimbolikus apokalipszis ábrázolás formájával szemben az Admonti biblia festője egy narratívabb előképhez nyúlt. Az eseménydúsabb apokalipszis illusztrációk forrásai a Beatus kéziratok voltak. A katalán apokalipszisek másolatai a clunyi reform hatására készültek a 12. század elején a Loire és a Rajna közti területen.¹⁵⁰ Az Admonti biblia illusztrációja leginkább ezek egyikéhez, a párizsi Saint-Séveri apokalipszis (Nov. acq. lat.

1366) jelenetéhez kapcsolódik, ebben is a koronás Antikrisztus karddal vágja le az egyik tanú fejét, mialatt a másik hasonló sorsát várja.¹⁵¹

Ez utóbbi illusztráció – feltételezett őse miatt – már átvezet az Admonti bibliának a következő, keleti elemeket tartalmazó képcsoportjába.

*

Ezékiel könyve előtt a prófétai írások Admonti bibliában szokásos ábrázolásától eltérően egy egészoldalas kép áll. (17. kép.) A festmény felső mezőjét a próféta szövegéből adódó (Ezékiel, I, 28.), apszisok és kapuívmezők programjába illő teofánikus vízió tölti ki. A vízió tárgya a mandorlában, szivárványon trónoló, keresztnimbuszos, áldó és csukott könyvet tartó Krisztus-típusú Űi. Mandorlájá ivéhez egy angyal alakja hajol. Ennek típusa a Maiestas-képek mandorlát tartó angyalaiéhoz hasonló. Az angyal funkciója e képen a János Apokalipszis isteni utasítást közvetítő angyaléival azonos. Az angyal lábainál Ezékiel fekszik. Fiatal, szakállas típus. A fej- és kéztartás, a nyitott szemek kontemplációra és az isteni kinyilatkoztatás megértő befogadására utalnak.

Az alsó képmező tárgya a próféta apokaliptikus víziója, a quadriga domini (Ezékiel, I, 5. kk.). Négy evangélista kerub helyezkedik el egy sorban. A kerubok két szárnya fölfelé áll, kettő testüket takarja, kettővel pedig egymásba fonódnak. Emberkezük és ökör lábuk van. Lábuk mögött a nyolcküllős kereké abroncsa egymásba kapcsolódik. Az evangélista szimbólumokat is jelentő kerubok szájába paradicsomi folyókra utaló vízöntő ifjak öntik korsóikat.

Ezékiel próféta teofánikus-apokaliptikus víziójának Maiestas Dominival és kerubokkal, evangélistákkal való ábrázolása egyiptomi, kappadóciai szentélyek programja keretében keletkezett az 5. században. Az itt kialakított típus juthatott el egyrészt az itáliai Civitate, Aquileia, Burgusio, Concordia Sagittaria apszisaiba, másrészt a katalán kéziratokba, melyek a szoros tartalmi összefüggés miatt Dánielt és Ezékielt is illusztrálták a János-apokalipszisekben.¹⁵² Az apszisok elvontabb programja mellett a részben Cosmas Topográfia típusát követő Beatus kéziratok – könyvfestészetben belül is beszédes jellegének megfelelően – a quadriga dominit jelenetsorrá bővítették ki. Az ilyen típusú kéziratok egyike, a geronai kódex (Nr. 975) Ezékiel vízióját ábrázoló lapja az Admonti biblia festményének előképe lehet.¹⁵³ E kézirat vízió ábrázolásában a mandorlában trónoló Maiestas Dominit quadrigaként vontatja a négy, könyvet tartó, kerekéken álló zoomorf evangélista. A kép alsó sávjában a vízió súlya alatt földre bukó prófétát egy angyal emeli fel. A keruboknak és a zoomorf evangélistáknak az Admonti bibliához hasonló összekapcsolását a bibliát megelőzően a Rodai biblia (III. köt.) mestere végezte el. Ebben a kódexben fonódnak egymásba a kereké is.¹⁵⁴

Az Admonti biblia Ezékiel víziójának illuminálója a kép keleti típusú apokaliptikus tartalmú kompozíciójába nyugati elemeket is szőtt. Ezek egyike az evangélistákat megillető, kerubok feje mögötti nimbusz. A biblia Ezékiel víziója e jelenetének másik nyugati eleme a négy vízöntő figura. Ezek megjelenésének alapja Ezékiel víziójának Honorius Augustodunensis-féle interpretációja, amelyben Krisztus négy titkát – születését, halálát, feltámadását és mennybemenetelét – a paradicsomi folyók jelzik.¹⁵⁵ A négy folyó antik hagyományokat közvetítő vízöntő ifjakkal való helyettesítése az Admonti bibliában regensburgi előképek mintájára történt, és ezt a típust más későbbi, salzburgi művészettel kapcsolatban álló freskó

és könyvillusztrációk is – a Gumbertus biblia,¹⁵⁶ a gurki templom freskói¹⁵⁷ és a Sponnheimi evangeliarium (St. Paul im Lavanthal, XXIX/2. 5) – felhasználták.¹⁵⁸ Ezek közül a Gumbertus biblia követi legpontosabban az Admonti biblia illusztrációját, mert a vízöntő figura itt is egy kerub szájába tölti a korsóját. Az evangélista kerub különös ikonográfiája és ennek vízöntő figurával való összekapcsolása a salzburgi festészet sajátos témája maradt.

Dániel könyve előtt egy két képre tagolódo, háromnegyed oldalas címkép áll. (18. kép.) Az alsó kép tárgya a próféta könyve alapján: Dániel az oroszlánbarlangban (Dániel, VI, 16.) és Nabukodonozor látogatása a prófétánál (Dániel, 19. kk.). A felső ké. egy apokrif elbeszélésre visszamenő, gyakran ábrázolt jelenet: az angyal az enivalót hozó Habakukot Dániel barlangjához vezeti.

Dániel próféta gazdag szimbolikát és sokféle interpretáció lehetőségét kínáló szövege a középkori művészet egyik legtöbbször illusztrált ószövetségi írása. Az Admonti bibliában felhasznált képtípus legközelebbi előzménye a Walter biblia képén ismerhető fel. (53. kép.) A két ábrázolás közös kiindulópontja egy egyiptomi, kopt sémára visszavezethető kompozíció, melynek későbbi leszármazottai a katalán Beatus apokalipszisek és a katalán bibliák. A salzburgi festők ezekből a narratívabb, előbbi kézirattípusban alkalmazott megoldást választották a Beatus kéziratok apokaliptikusabb felfogása helyett. A salzburgi kompozíciók a Habakuk melléktéma ábrázolása és az oroszlánok hetes száma, valamint a próféta csodáját megtekintő király ábrázolása miatt a Rodai bibliához, a téma katalán felfogásához állnak közel.¹⁵⁹ Az Admonti biblia képeinek struktúrája, beszédes előadásmódja a katalán bibliákat követi, de a katalán művészetben keresztül beszivárgó afrikai keleti elemeken kívül a bizánci monasztikus kódex illusztrációk nyomai is érvényesültek az oroszlánok vermének barlang formájában,¹⁶⁰ Habakuk és az angyal együttes jelenletében.¹⁶¹ A katalán és a bizánci megoldáson kívül a korabeli nyugati művészet is jelentkezik e képeken, a próféta ülő típusában és öltözetében. A Walter biblia szakállas, nimbuszos, Krisztus-típusú prófétája Dániel maiestas értelmezéséből ered, és formájában az előző század második felében Rajna – Maas körzetében kialakult típust veszi át. Az Admonti biblia Dániel alakja kissé eltávolodott az előkép maiestas értelmezésétől, mert a próféta típusa a 11. századi, isteni kinyilatkoztatást befogadó auktorokét követi.¹⁶² A két salzburgi bibliában közös motívum Habakuk próféta kendővel letakart, kenyérkosarat és paténát tartó keze. Az ókeresztény áldozatbemutatás ikonográfiája a 12. század első felétől kedvelt, sokféle összefüggésben alkalmazzák. A két salzburgi biblia esetében Habakuk látogatásának áldozatbemutatás formája Dániel maiestas értelmezésével függ össze.¹⁶³

Hóseás könyvét a próféta élettörténetének epizódjaival illusztrálta illuminátora (Hóseás, I, 3., I, 8. kk.). (20. kép.) A Hóseást szerelmével és a nőt karján kettejük gyermekével ábrázoló kép a Rodai biblia azonos tárgyú jeleneteihez hasonlít.¹⁶⁴

Joel könyvének prologusa előtt helyezkedik el a próféta sorainak (Joel, I, 4. 7.) vagy Jeromos-féle prologusának illusztrációja. (21. kép.) A prófétának tulajdonított írás megjelenítésre alkalmas témákban szegény, ezért a keleti és a nyugati művészetben egyaránt a ritkán illusztrált szövegek közé tartozik, a próféta alakja legfeljebb a kispróféták együttesében jelenik meg, sajátos egyéni karakter nélkül.¹⁶⁵ Joel élettörténetének és víziójának legkorábbi ábrázolása a katalán bibliákból

ismert, például a Rodai bibliában látható egy olyan szöcske- és sáskaeső,¹⁶⁶ mely az Admonti bibliához hasonló. A salzburgi biblia képe a katalán ciklusénál tömörebben, a vízió apokaliptikus vonásait kiemelve jelenítette meg ezeket a bibliai történeteket.

Ámos könyve előtt egy egész oldalt betöltő festmény áll a próféta apokaliptikus víziójának adva helyet. (22. kép.) Ennek a próféta könyvnek a képi megjelenítése ugyancsak a középkori festészet ritkaságainak egyike. Ámos is leginkább a kispróféta sorozatokban kapott helyet. Elbeszélését és életét csak a Rodai bibliában ültették át olyan gazdag és beszédes képekbe, mint az Admonti bibliában.¹⁶⁷

A salzburgi kódex kétszintes kompozíciójának felső terében baloldalt az aggastyán típusú próféta áll. Az Ámos életére vonatkozó, a próféta könyvből (Ámos, VIII, 2.) és Jeromos prologusából kiolvasható utalások alapján a látnok pásztor foglalkozását jelenítették meg. Erre utal az Admonti bibliában is a próféta kezébe adott tárgy, ami leginkább tömlőre hasonlít, de duda lehet. Emellett szól a próféta ilyen formájú ábrázolásának a későbbi művészetben való gyakorisága.¹⁶⁸ A hangszerből kiözoenlani látszó sáskák a próféta látomásából származnak. (Ámos, IV, 9. vagy VII, 1.) Ezeket a rovarokat képekre nemigen festették, az Admonti biblia előtt a Rodai biblia említett képén szerepelnek.

Mindkét kódexnek következő jelenete a próféta első víziója: a függőleges falon megjelenő Úr. (Ámos, VII, 7.) A Rodai biblia festője szó szerint értelmezte a Vulgata leírását, az Admonti bibliáé kissé eltávolodik attól, mert az Úr nem mérőzsinórt tart, hanem mérőzsinór egyenességű falon áll. Baljával ezt az ítélet helyét jelentő falat fogja.¹⁶⁹ Jobbját bizánci áldó gesztusra emeli.

A felső sáv egyetemesebb jellegű ítéletei után az alsóban egy konkrét város vagy nép gonoszságának büntetése következik. A festménynek ezt a részét két fallal körülvett városrészlet tölti be. Egy-egy épülettömb az ókeresztény művészetben kialakult gyakorlat óta jelenthetett valamely várost, például Jeruzsálemet, Betlehemet, Babilont stb. Város önálló jelentéssel próféta apokaliptikus látomásban az Admonti biblia előtt a katalán Rodai bibliában szerepelt, ahol Mikeás Samaria pusztulását hirdeti. Hasonló ebben a képciklusban Hóseás Samaria felőli jóslata is.¹⁷⁰ Az Admonti biblia két nyitott kapujú épülettömbje az ellenség előtt szabaddá tett Damaszkuszt, illetve Izraelt jelentheti. (Ámos, I, 5., II, 15.)

Az Admonti biblia Ámos prófétának szentelt képe a katalán Rodai bibliához áll legközelebb, csupán annyiban tér el egymástól a két kompozíció, hogy az utóbbiban az elbeszélő jelleg csökken az apokaliptikus jóslat rovására, az ítéletre utaló vonások hangsúlyosabbak.

Zakariás próféta álló alakja a biblia kevés figurális iniciáléinak egyike, a próféta szövegének I kezdőbetűje. (30. kép.) Zakariás iniciálé formájú ábrázolása nem egyedülálló, a típus a Ranshofeni bibliából (München, Cod. lat. 14 159) is jól ismert.¹⁷¹ Szokatlan viszont a próféta baljában levő korong, melynek felületét hét arany közepű és ezüst szirmú csillag díszíti. A korong kékje alatt jól látható, hogy a festő eredetileg a körlap felső részéhez hasonlóan az alsóba is függőleges – vízszintes beállítású csillagokat tervezett, ugyanis a bal szélső csillag alatt látszik egy ilyen elhelyezésű csillag vörös rajza is. Mivel a csillagok ebben az elrendezésben mégsem értek volna el a korong mezejében, az illuminátor változtatott szándékán, és a kör alsó felének csillagait átlósan helyezte el.¹⁷² A próféta attributumos ábrá-

zolásának megfejtéséhez sem a próféta szövege, sem az egyéb, Zakariás illusztrálásakor használatos ószövetségi könyvek, sem ezek kommentárjai nem nyújtanak konkrét előképet. Ezért az attributumszerű csillagos korongból kiindulva kísérlendő meg a kép értelmezése.

Az Admonti biblia csillagos korongjának interpretálásakor a próféta szövegében említett hét kő és ugyanennyi szem (Zakariás, III, 9.) ábrázolása képzelhető el. Neuss a Rodai bibliában naturalisztikusan ábrázolt hét szem kapcsán ír arról, hogy az Admonti biblia csillagai is az Úr világmindenséget áttekintő szemei lennének.¹⁷³ Ezt a feltételezést a próféta könyvének egy sora is megerősíti.¹⁷⁴ (Zakariás, IV, 10.) A Rodai bibliához hasonlóan a nyugati művészetben is előfordult az Úr szemeinek Zakariás könyvére támaszkodó megjelenítése. A hildesheimi dóm 1130 körüli freskótöredékein apokaliptikus ciklus keretében szerepel Zakariás próféta is. A kezében levő írásszalag a próféta körül elhelyezett hétágú gyertyatartóra, zöld fácskára és a szegletköre utaló sorait tartalmazza. (Zakariás, IV, 1. kk.) A képen a próféta álló alakja közelében hét naturalisztikusan ábrázolt szem látható.¹⁷⁵ A katalán és a nyugati művészet valóságosat utánzó festett szeme nem nyújthatott példát az Úr szemeinek csillagkénti ábrázolásához.

A hétszillagos korong János első teofánikus látomásából (Apokalipszis, I, 16.) kiinduló apokaliptikus Krisztussal összefüggésben tűnik fel olyan egyiptomi vagy szír ókeresztény előképekre visszavezethető katalán kéziratokban, mint a párizsi Beatus apokalipszis (Nov. acq. lat. 1366) és a Rodai biblia (IV. köt.).¹⁷⁶ Ezek képeinek Krisztusa szájában kardot, kezében hétszillagos korongot tart, a kompozíció esetenként még más apokaliptikus jelvényekkel is bővült. Ez a képtípus Mâle klasszikus hipotézise szerint a katalán kéziratok vándorlásának eredményeként a monumentális plasztika ikonográfiájának része lett. Már 1095 körül megjelent a gironde-i La Lande-de-Cubzac templomának kapuívmező domborművén.¹⁷⁷ A víziót képi átvitelének nehézsége miatt a nyugati művészetben ritkán használták fel, de az ikonográfia ismeretét a bourges-i Saint-Étienne székesegyház 13. század elejére datálható üvegablaka kétségtelenné teszi.¹⁷⁸

A Zakariás próféta víziójának ábrázolásakor rendszerint emberi szemet utánzó formának az Admonti bibliában történt csillaggá változásában minden valószínűség szerint a Zakariásnál jóval többet forgatott és illusztrált János-Apokalipszisnek lehetett szerepe. A patmosi látnok víziójában felmerülő hét csillaghoz értelemszerűen kapcsolódik az Úr hét szeme és hét lelke, ezért itt is lehetséges a hét csillagnak a világot áttekintő Úr szemeiként való interpretálása.¹⁷⁹ Valószínű tehát, hogy az Admonti biblia Zakariás attributumát János víziójának ábrázolása hozta létre – a szír, palesztinai területeken kialakult és a bibliai szöveg alapján az Úr kezébe adott csillagos korong került Zakariáséba – a két szöveg tartalmi és formai hasonlósága alapján. A sokáig ismeretlen Zakariás attributum ilyen értelmezését megerősítik Omont kutatásai is, ő ugyanis az Úr egy másik apokaliptikus jelvényéről, a sarlóról bizonyította be, hogy az Zakariásé lett.¹⁸⁰

Jób könyve elején egy kisméretű, keretezett kép áll. A sebekkel borított Jób egy salakdombon fekszik. Körülötte három barátja és felesége ül, gesztusaik alapján feddik Jóbot.¹⁸¹ (Jób, II, 7. kk., II, 11. kk. és kommentárok.) (32. kép.) A kompozíció legközelebbi előképét a Walter biblia hasonló tárgyú miniatúrája jelenti. (52. kép.)

Jób könyvét a 12. században gyakran illusztrálják, főleg Nagy Szent Gergely *Moralia in librum Job* című munkája alapján, ahol a dramatikus párbeszéd moralizációs tartalma domborodik ki. Ebben a kommentárban Jób szenvedése, meditációja által a szenvedő és megkísértett Krisztus prefigurációja.¹⁸²

Az Ószövetségnek ez a könyve a keleti kereszténység körében aszkétikus, meditációs tartalma miatt rendkívül kedvelt, így ábrázolása a képrombolás előtt és után is igen gyakori. A Jób-ciklusok alapredakciói a 10. században Kisázsiaiban, Kappadóciában születtek meg. Prototípusukat a patmosi Cod. 171 kézirat jelenti, mely a 11. században Itáliába jutva másolatok forrása lett.¹⁸³ Szempontunkból lényegtelen, hogy ez a kézirat esetleg egy távolabbi keleti előzmény után már Itáliában is készülhetett,¹⁸⁴ a lényeges az, hogy ez az alaptípus a konstantinápolyi udvari művészettel szemben egy puritánabb irányt képviselt. Eredményei eljutottak a hasonló jellegű katalán könyvfestészetbe, valószínűleg egy ilyen ciklus hathatott a Gumbertus biblia nyugati művészetben társtalán gazdag Jób története megkomponálásakor.¹⁸⁵

Pál apostol levelei előtt egy egészoldalas címkép áll. (42. kép.) A kétsávós elrendezésű képen szent Pál életét ábrázolta készítője az Apostolok cselekedeteinek elbeszélését követve, abból a két legfontosabb eseményt kiragadva: Saul megtérést (fent) (Apostolok cselekedetei, IX, 3.), valamint (lent, kiegészítő jelenetként) Saul és kísérői Damaszkuszba vonulását (Apostolok cselekedetei, IX, 11).¹⁸⁶

Az Apostolok cselekedeteinek szövege a Karoling korban, a bizánci művészetben sőt, általában az egész középkori teológiában az érdeklődés középpontjában állt. Egyike volt az Újszövetség legtöbbet interpretált és vitatott könyveinek. Illusztrálandó témáit leggyakrabban az apostolok életének eseményeiből merítették. Az életrajzból egy dogmatikus redukált és egy narratívabb, teljesebb ciklus bontakozott ki. Az előbbit a bizánci ciklus testesíti meg. Ez egy elbeszélő részletekben szegényes, de nagyon intellektuális ábrázolás sémát alakított ki. Emlékein Saul az auctorok portréihoz hasonlóan a szózat felé fordulva fogadja az isteni ígét, mely égicikkelyből vagy abból kinyúló Krisztus-mellképből száll az apostol felé, majd Saul megértő és parancsot elfogadó proskinesis tartásban borul le. Az utóbbi, a karoling illusztráció sémája szerint a két társával vonuló Saul az égicikkelyből kiáramló sugarak látásától megvakulva a földre omlik, a mennydörgő szózatától megriadva kezét a füléhez emeli.¹⁸⁷

Az Admonti biblia Pál apostol megtéréseinek szentelt jelenete közvetlenül ezek egyikéhez sem kapcsolódik, és magából a textusból sem (Apostolok cselekedetei, IV., XXII., XXVI.) adódik. Az Admonti biblia e képe ugyanis a korábbiakban szokatlan módon lovasjelenetként alakult. A képmező felső részét lángnyelvekkel körbefogott égicikkely íveli át, ebből az áldó és írásszalagot tartó Krisztus félalakja hajlik ki. Az írásszalag a 12. század első felében Krisztus kezében ritka, ekkor inkább a próféták és a szentek tartják kezükben. Viszont az Admonti bibliához hasonlóan Krisztus kezébe adva egy korábbi, evvel a kódexszel más vonatkozásban összefüggő Goderannus-féle kéziratokban gyakoriak.¹⁸⁸ Az Admonti biblia e képen az írásszalag a Saulnak szóló isteni szózat számára készült, mint ahogy ugyanígy történt ez az 1310-es évek elejére datált Aich biblia (Kremsmünster, 354) hasonló, minden bizonnyal az Admonti biblia e képe hatására mutatott jelenete írásszalagjának felirata esetében.¹⁸⁹ Az Admonti bibliában ugyanígy a

Krisztust körülvevő dicsfényből három sugárnyaláb ömlik a képtér alsó felének lovasai felé, akik közül az egyik, Saul, fejfelé a földre zuhan, a két társ egyike szintén lebukik lováról, míg a másik csak a fénycsóva felé fordított fejével és fel-emelt kezével jelzi a csoda meglátását.

A jelenet ikonográfiai előképei szerteágaznak. Az istentől kiinduló három sugár a bizánci képtisztelet visszaállítása után kialakult Krisztus színeváltozása kompozíció eleme, ahol a sugarak Szent Péterre, Szent Andrásra és Szent Jakabra ömlenek, s azok a három intellektusnak megfelelően a reakció három fokozatával viselkednek.¹⁹⁰ Az Apostolok cselekedeteinek szövegű ábrázolásain a szózat és a fénycsóva kizárólag a leendő apostolt éri, az Admonti bibliában valószínűleg a Transfiguráció képi hatásának eredményeként terjed ki a misztériumban való a részvétel az úti-társakra is.

A képrombolást követően elsősorban a Konstantinápolyon kívüli keleti művészetben a vándorló, a védő és a harcos szentek tűnnek fel lovasszentekként.¹⁹¹ A harcos szentek életében nagy jelentőségű a csodalátás, amelynek során a kiválasztott isteni büntetéstől önkívületbe esik, de a büntetés után megtér és keresztény lesz. Ilyenformán a büntetés isteni kegyelem.¹⁹² A keleti szentek képrombolást követő életének és ennek nyomán kialakuló ikonográfiájának hatása érvényesülhetett a Szent Pál ábrázolás Admonti bibliában realizált formájában is. A képtípust olyan a keresztshadjáratok során beszívárgott lovasszent-képek és történetek formálhatták, mint például a sínai lovasszenteket ábrázoló ikon. Ilyen típus követésére utal a lovak és lovasaik zsúfolt, tolongást érzékeltető elrendezése. Az Admonti bibliának ez a kompozíciója a keleties részletek ellenére nyugatias felfogásban készült. Mindenekelőtt a bizánci ábrázolásokra jellemző intellektuális reakció hiányzik az apostol részéről, ami keleten a megértés, az alárendeltség gesztusában szokott kifejeződni.

Szent Pál megtérésének legkorábbi lovasábrázolását az Admonti biblia példázza. Ezen a biblián kívül a 12. század második felétől lesz ismertebb ez az ikonográfiai típus, mely a salzburgi scriptoriummal összeköttetésben álló Gumbertus bibliában (67. kép), a Veronai bibliában (Vat. lat. 39) tűnik fel, majd a 14. századi bibliáknak egy olyan csoportjában ismétlődik, mely a salzburgi kéziratok illusztrációival több témában érintkezik, például az Aich bibliában és egy ebből táplálkozó 14. századi kéziratban, a St. Katharinenthalból származó graduáléban (Zürich, szám nélkül).¹⁹³

*

Az Admonti bibliának Octateuchushoz, Királyok könyveihez tartozó részei többnyire bizánci, konstantinápolyi, képrombolás előtti és utáni előképek felhasználásával készülhettek. A kódexnek ebbe a képcsoportjába tartozó festményei a legkevésbé problematikusak. Ezeknek az ószövetségi írásoknak bőséges bizánci képanyaga a 12. századi könyvfestészetnek még ritkán nyújtott példát. Sokkal gyakrabban kamatoztatták ezeket a 13. századi *Bible historiée* és a *Bible moralisée* típusú kéziratok, végül ezekre épült a 14. századi képes iniciáléjú bibliák törzsanyaga is.

Az Admonti bibliában a Teremtés könyvének a világ keletkezésére vonatkozó sorain kívül Jákob és József történetét is megfestették a Cotton genesisist követő,

leginkább a velencei San Marco típusával fémjelzett illusztrációk felhasználásával. A salzburgi festő egy előtte fekvő kézirat jelenetsorából emelhetette ki a Jákob és József találkozása, Jákob utazása Egyiptomba és Jákob fiaival a fáraó előtt című jeleneteit (Genesis, XLVI, 1. kk., XLVI, 29., XLVII, 1. kk.). (3 – 5. kép.) Az Admonti biblián kívül még a Millstatti genesisben illusztrálták ilyen terjedelmes ciklusban a fenti bibliai személyek történeteit. A Genesis illusztrációknak a nyugati művészetben szórványos előfordulása mellett szembetűnő azoknak salzburgi kedveltsége.¹⁹⁴

Az Exodus díszítésére két üres felület maradt. Ezek egyikét az Izrael fiainak isteni törvényt szerző, ám a nép hamis bálványának látványától haragra gerjedt, törvénytáblát összezúzó Mózes kapta (Exodus, XXXII, 19), a másik mező a bálványimádásban vétkeseké (Exodus, XXXII, 1. kk.). Az előbbi jelenet a biblia egy távolabbi lapján a zsidók hasonló bűne miatt (Királyok IV. X, 18. kk.) még egyszer megismétlődött. (6., 7., 16. kép.) Mivel az Ószövetségnek ezeket a könyveit illusztráló képek alaptípusa Bizáncban (a képrombolás idején és után) alakult ki, az eredet nem lehet kétséges.¹⁹⁵ A törvénytáblát megsemmisítő Mózes alakja azonban nem-hogy a nyugati, de a keleti művészetben is sporadikus lehetett.¹⁹⁶

A Deuteronomiumnak Mózes átveszi a törvénytáblát és a Mózes a törvénytáblával című jelenetei (Exodus, XXXIV, 1. kk. és Deuteronomium címkepe) szintén bizánci eredetűek, de ezek a szűkebben vett konstantinápolyi és görög művészetben kívül mind a keleti, mind a nyugati egyház művészetében gyakoriak voltak.¹⁹⁷ (8., 9. kép.)

Az Admonti biblia Mózes jeleneteinek legszembetűnőbb sajátossága talán az, hogy Mózes mindig aggastyánként jelenik meg. A festő tehát nem a szokásos, népének új hazát kereső lánglelkű ifjú vezért találta megfestésre méltónak, mert eszményképe az öreg, megfontolt, bölcs aszkéta volt. Ez a típus kimondottan szerzetesi környezetre utal. Valószínű, hogy Mózesnek ez a típusa valamelyik Sínai hegyi monostorban alakult ki. Mózes próféta és szent kultusza ugyanis ezen a területen élt a legerősebben, mivel Mózes életének eseményei is nagyrészt ehhez a vidékhez fűződtek, a Sínai hegyen állt a Mózes tiszteletére szentelt kolostor is.¹⁹⁸

Józsuá könyvének illusztrációja egy elhivatás- (Józsuá, I, 1. kk.) és egy ostromjelenetre (Józsuá, VI, 1. kk.) tagolódik. (10. kép.) A biblia e festményének őse a képtisztelet visszaállítása után a görög psalteriumok illusztrálása közben kialakult séma volt. Az ostromjelenet helyett az Admonti biblia illuminátora a Walter biblia az ugyancsak bizánci zsoltárillusztrációk képkörébe tartozó Józsuá átvezeti a zsidókat a Jordánon című jelenetének típusát használta fel. (50. kép.) Erre a megoldásra az ostromot megelőző bibliai esemény elbeszélése adott alkalmat,¹⁹⁹ és a 12. századi művészetnek a sajátossága, hogy lehetőleg ritkán ábrázolt csatajelenetet.

A Bírák könyvének reprezentatív, egész oldalas képen elhelyezett Gedeon elhivatása (Bírák, VI, 12. kk.), Gedeon gyapja (Bírák, VI, 37. kk.), valamint Gedeon győzelme a midianiták felett (Bírák, VII, 1. kk.) című jelenetei az Admonti biblia e rétegét alkotó képeinek többségéhez hasonlóan szintén egy viszonylag késői, képkultusz visszaállítása utáni bizánci művészetben gyakori képtípus felhasználásával készültek.²⁰⁰ (11. kép.) A kész ikonográfiai típus, mint ezt a kép korábbi stílusanalízise is jelezte, a biblia mesterének kezén a stílus eszközeivel jelentős változáson ment keresztül: a győztes hadvezér ájtatos, hívő, áldozatot bemutató pappá szelídült.

Ruth könyvének egy egész oldalt díszítő Ruth a szántóföldön (Ruth, II, 1. kk.) és Ruth meglátogatja Boazt (Ruth, IV, 1. kk.) jelenetei a 9–12. századi bizánci művészetből kerültek át a keleti művészet Bizáncon kívüli anyagába, majd tovább a katalán és a nyugati művészetbe.²⁰¹ (12. kép.) A keleti kompozíció ottónikus átköltése az előképet az eddigieket felülmúló szintézisre vezette, Ruth alakja a bibliában az engedelmesség, az odaadás, az áldozatvállalás jelképévé magasztosult.

A Királyok I. könyvéhez tartozó, Anna történetét megjelenítő illusztráció jeleneteinek – Anna és Pennina (Királyok I. I, 1. kk.), Anna áldozata (Királyok I. I, 5.), Éli főpap fiaival (Királyok I. II, 12. ?) és Éli részegséggel vádolja Annát (Királyok I. I, 13. kk.) – előképei a ma ismert legkorábbi formájukban a csoport előbbi tagjaihoz hasonlóan a későbbi, 11–12. századi bizánci művészetben gyakoriak.²⁰² (13. kép.) Ebben az esetben is mérőföldek választják el a salzburgi művészt e kép festésekor a kompozíció továbbfejlesztése és a stíluselemek megválogatása segítségével megtett útja révén a drámai hangvételű, érzelmekben gazdag kompozíciót a bibliai cselekményt éppen csak lerajzoló bizánci elődjétől.

A Királyok II. könyvéhez szintén egy egészoldalas kép készült, az Izraeliták és filiszteusok harca (Királyok I. XXXI, 1.), Saul és Jonatán halála (Királyok I. XXXI, 2. 4.) jeleneteivel. (14. kép.) A nyugati, főleg a karoling bibliaék az Ószövetségnek ehhez a könyvéhez rendszerint egy terjedelmes Dávid története ciklust festettek. Az ószövetségi királyok legnagyobbika, Jézus Krisztus őse a biblia-típusok legtöbbször tudott eszményképet adni. Valamilyen okból elfordult ettől az élettörténetől az Admonti biblia első számú mestere, aki pedig az ő alkotára jellemző stílus, kompozíció és ikonográfia nagyszerű szintézisét valósíthatta volna meg a Dávid-témák bármelyikének kapcsán. Ezt a lehetőséget elmulasztva a festő két tőle teljesen idegen, sok alakos csatajelenetet festett egymás fölé, márpedig az ilyen kompozíció a vereség és a halál regisztrálásánál többet nem mondhatott a festészet eszközeivel. A könyv illusztrálásának az Admonti biblia által is képviselt módja a 10–12. század folyamán Bizáncon alakult ki,²⁰³ de a nyugati művészetnek is sokat ismételt sémája volt.²⁰⁴

A Királyok III. könyvének az Admonti bibliához felhasznált festménye egy bizánci, képrombolás után kialakított zsánerjelenet, amit a nyugati könyvművészet is átvett és különös előszeretettel alkalmazott, Dávid életének azt az epizódját ábrázolja, amikor a fiatal Abiság az agg király lábait melengeti (Királyok III. I, 3. kk.). (15. kép.)²⁰⁵

Abdiás próféta könyve az ószövetségi írárok legzavarosabbjainak, tartalmilag legérthetlenebbjeinek egyike, ezért illusztrálói a próféta szövege helyett inkább a Királyok I. könyvéhez (I, 18.) vagy a prólógusok valamelyikéhez fordultak.²⁰⁶ Az Admonti biblia képen egy idősebb, a Genesis-illusztráció Luciferéhez hasonló hajkoronás alak egy kardot tart, vele szemben egy ifjú áll. (23. kép.) A könyvfestő képeinek témáját a Jeromos-féle prólógus soraiból (PL. XXII. col. 546.) választotta.²⁰⁷ Az ifjú esetleg a próféta, a kép másik alakja a vérengző Edom népének megtestesítője avagy az irigy Ézsau lehet.

Jónás próféta könyvének prólógusa elé egy *lettre ornée* típusú I iniciálé került. A hal és a szájából kiemelkedő próféta alkotja a betűt. (24. kép.) Jónás kopaszfejsége az ókeresztény és a bizánci zsoltárillusztrációk ikonográfiai tradícióját követi.²⁰⁸

Mikeás próféta könyve előtt egy emberi figura áll. (25. kép.) A kis nimbuszos aggastyán a próféta lehet, kezében a betlehem-i templom modelljét tartja. (Mikeás, IV, 2.)²⁰⁹ Így ez a kép az Admonti biblia kisszámú tipologikus jelentésű képeinek egyike.

Habakuk próféta könyvéhez egy kisméretű illusztráció készült. A kép a szokásostól eltérően a próféta könyvének szövege után következik. (27. kép.) Az illusztráció Jeromos prológusa alapján készült (PL. XXII. col. 546.), a prófétának Krisztus keresztje előtti imáját ábrázolja.²¹⁰ A Gumbertus bibliában is hasonló megoldás látható, ahol a Jeromos-féle prológus egy részletét az írásszalagot tartó próféta mellett a keresztre feszített Krisztus áll.²¹¹ Habakuk könyvét a katalán bibliák és a bizánci psalteriumok is illusztrálták, mindig a próféta szövegéből kiindulva, az Úr vagy az Úr maiestas típusú képe előtt imádkozó prófétát ábrázolva. Ez a kép esetleg a Dánielnek ennivalót hozó Habakuk témával, vagy az imádság és mise összekapcsolása következtében manus velata-val gazdagodott.²¹² A salzburgi egyezések alapján megkockáztatható az a hipotézis, hogy a kereszt és Krisztus keresztthalálának ábrázolása a salzburgi ikonográfiában a reformmozgalommal való szimpatizálás következtében nyert különös hangsúlyt.²¹³

Sofóniás könyve előtt építészeti elemekből álló keretben egy salzburgi scriptoriumra jellemző Krisztus-típusú, nimbuszos ifjú áll. (28. kép.) Személyének meghatározásához semmiféle támpont nincs. Ámos víziójában ilyen formában jelenik meg a prófétának az Úr, ezért az utóbbi könyvhöz készített nimbuszos alak is lehet a prófétikus vízió tárgya, Krisztus. Ezt a meghatározást támasztaná alá a próféta könyvének apokaliptikus részletekben gazdag tartalma. Más oldalról tekintve, az ábrázoltban a prófétát kell látni, mert az Admonti bibliában az Ószövetség valamennyi kisprófétáját ábrázolták.²¹⁴ Eszerint a biblia Sofóniásának bizánci előképe lehet, ugyanis, itt ábrázolták nimbuszal a prófétákat, mert a keleti egyházban alakult ki a próféták szenteket megillető kultusza.

Malakiás próféta könyvéhez egy áldozatbemutatás-jelenet készült. (31. kép.) A kép forrása a próféta könyvének I. vagy II. fejezete lehet, ugyanis általában ezek szólnak az áldozatokról. Igaz, hogy többnyire a hamis áldozatokat ostorozzák. Mivel Malakiás könyve nem bővelkedett ábrázolható tartalmakban, a próféta illusztrálása elég későn alakult ki. Az Admonti biblia képeinek forrása is egy 11. század végi egyszerűbb kivitelezésű konstantinápolyi zoltárillusztráció kis, keretezett, fákkal és madarakkal kitöltött képe lehetett. Ez azonban nem feltétlenül Malakiáshoz készült, valószínűbb, hogy egy standard áldozatbemutatás képet használt fel a biblia festője.²¹⁵

*

Az Admonti biblia programja — mint erre már korábban is utaltunk és az egyes képek ikonográfiája is tanúsította — a korábbi, illuminált bibliák vagy azok egyes illusztrált könyveinek felhasználásával jött létre. Az előképeket nagy következetességgel választották ki. A biblia első harmadát képező történeti könyvek görög, konstantinápolyi Octateuchus, Királyok könyve és Psalterium többnyire egy képrombolás utáni, monasztikus vagy császári udvartól független műhely szerényebb kézirat típus ábrázolásait másolták. A kézirat második harmada, nagyrészt a próféták könyvei keleti — kopt, palesztinai és kappadóciai — tradíciókat dolgozott fel.

E művészeti irány egy része közvetlenül keletről érkezett, és az ott a 7–8. században kialakított, a 12. századig szinte változtatás nélkül fenntartott ikonográfiai típusokat nyújthatta. A keleti művészet másik része a 11. századi katalán bibliák és a Beatus kéziratok közvetítő szerepével érkezhettek el a 12. századi salzburgi kódexfestészet képkörébe.

A biblia ikonográfiájának harmadik egységét a nyugati típusok képezik. Ezek nem olyan egységes tömbben jelentkeznek a bibliában, mint a keleti és a görög művészet. Ennek az lehet az oka, hogy a nyugati művészethez akkor fordultak a biblia festői, amikor a bibliának a bizánci művészetben nem illusztrált könyvéhez kerestek mintaképeket. Másrészt az Admonti biblia festői ismerték és fel is használták a szász (főleg hildesheimi) és a rajnai területek 11. század elejétől készülő ószövetségi kéziratai ikonográfiai újításait, főként a 11. század végi szász-frank művészetből táplálkozó, Goderannus nevéhez fűződő kezdeményezéseket. Ismerhettek végül a biblia programadói olyan 12. század eleji francia bibliákat is, amik részben az 1100 körüli bizánci hullám eredményeként és részben a keresztes hadjáratok során beözönlő műtárgyak ikonográfiáját is beépítve képkörükbe alakultak ki, és a 12–13. század fordulóján elkezdett kéziratok prototípusaivá váltak. A Walter biblia kivételével sem az Ottó kori bajor kolostoriskola, sem a regensburgi és salzburgi művészet ismert alkotásainak ikonográfiája önmagában nem nyújthatott követendő példát az Admonti biblia teljes ikonográfiai programjának kialakulásához, mert ezeken a területeken ez idő tájt egyáltalán nem magyarázták képekkel az ószövetségi könyveket. Ebben a művészi körben csak az Apokalipszis könyvének illusztrálásához találhattak megoldást, továbbá néhány motívumot vehettek át onnan. A kézirat festése közben is született kompozíció vagy egyéni invenció alapján néhány típus (In principio illusztráció, Saul megtérése, evangélistakerub). Ezek később a salzburgi művészet ikonográfiai jellegzetességei maradtak, sőt Salzburgból ki is áramlottak a környező területek művészetébe. Nyugatnak tekintendő végül az Admonti biblia díszítőrendszerének kialakítása, a képek elosztása.

Az Admonti biblia képeinek többsége egy-egy bibliai személy történetét tartalmazza. Előadásmódja narratív, a képek hűen követik a bibliai sorok szavait. Ez az előadásmód a bizánci kódex-illusztráció jellemzője. A biblia néhány – bizánci zsoltár-illusztrációra visszavezethető – képeinek tipologikus jelentése is van. Ez véletlenszerű lehet, mert az Admonti bibliában nem az egyes jelenetek bírtak tipologikus jelentéssel, hanem a biblia egésze. A 12. század első felének nyugati teológiájában még az Ó- és Újszövetség konkordanciája lehetett a fontos. A bonyolult teológiai spekulációkon nyugvó tipologikus ciklusok inkább a század második felében terjedtek el, és nem is annyira a kódexfestészetben, mint inkább az ötvösségben lettek gyakoriak. Az sem látszik valószínűnek, hogy az Admonti biblia festői ismerhették volna a bizánci művészet tipológiáját, aminek értelmében az ószövetségi képek önmagukban állva az újszövetségit is jelenthették volna.

Az Admonti biblia illuminálói a bibliáénál részletesebben illusztrált, de kisebb szövegterjedelmű ciklusokból válogatták képeiket vagy redukálták azok jelenet-sorait. A témák kiválasztása mögött tudatos koncepció állhatott. A bibliai témákból azok voltak a fontosak, amelyek az élettörténet eseményein túl mélyebb jelentést is hordoztak. Az ótestamentumi jelenetekből ezért egyrészt azok kerültek be a

bibliai képkörbe, amelyeknek dogmatikus tartalmuk volt, ezáltal a kor teológiai problémáit érinthették a festészet eszközeivel. Az Ószövetségben választ találhattak a kor különböző hitélettel, egyházi harcaival kapcsolatos problémáira (bálványimádás, apokaliptikus víziók sokasága). Ezen belül különös hangsúlyt nyert a hit kérdése (hit ereje, ami főleg az ószövetségi csodákban jelentkezik), a liturgia (áldozatbemutatás) is. Másrészt fontosak a bibliában az elhivatottság körébe tartozó jelenetek (víziók, elhívás, üzenetkapás, üzenet megértése, isteni utasítás teljesítése). Ahhoz, hogy a történelmi tárgyú elbeszélésekből ez a mondanivaló egyértelműen domborodjék ki, elhívott, látnok, aszkéta, szolgálattelvő, engedelmes típusokra és alázatos, szilárd, önmegtartóztató stb. jellemekre volt szükség. A biblia készítői az előző századok, főleg az Ottó kori művészetből merítették típusaikat. A különböző embertípusok az Admonti bibliában a saját, keletkezési korukat meghaladó szintézisben keltek életre. Az ebbe a két csoportba tartozó, tartalmilag nagyon konkrét ábrázolások mellett igen elenyésző a különösebb értelemmel nem bíró jelenetek (csata, találkozás stb.) száma. Hiányoznak ebből a kódexből a más bibliákban reprezentatív igénnyel festett ószövetségi királyok, hőszok portréi és történetei, továbbá az auktorok és a biblia interpretálóinak szerzőportréi is. Legfeljebb Mózes, Dávid és Szent Pál jelenlétének lehet ilyesféle értelme, de típusuk nagyon távol áll az auktorok írásszalagot tartó vagy éppen író szerzőitől. Az auktoroknak, királyoknak, hőszoknak nem jutott szerep ebben a bibliában, mert itt Isten és Krisztus alakját és szolgálit kívánták előtérbe állítani.

A BIBLIA KELETKEZÉSÉNEK KORA ÉS KÖRÜLMÉNYEI

Az Admonti biblia datálása – tekintettel a biztos történelmi adatok, az ikonográfiai fogódzók hiányára, valamint a kor salzburgi, továbbá európai és bizánci művészete stílusának értékelésében, meghatározásában mutatkozó bizonytalanságra – csak hozzávetőleges lehet. A biblia stílusfoka és a közel egykorú salzburgi festészeti emlékek sorában a Walter biblia után, a Szent Erentrud apátság tulajdonát képező perikópakönyv és a salzburgi Szent Péter apátsági templom kórusfreskója elé helyezhető, a román kori művészet 1125–1140 közti periódusának második felére.²¹⁶

Ezt a keltekezést valószínűsíti a Burgundiában, Rómában, Bizáncban és a német területek közül Salzburggal ez időben párhuzamos fejlődést mutató sváb, rajnai területek művészetének hasonlósága is.

*

Az Admonti biblia keletkezése körül felvetődik végül a kérdés, milyen környezetben, milyen okokból jöhetett létre a 12. század második negyedében ez a monumentális kézirat.

Salzburg, a kódex keletkezési helye a 11. század utolsó harmadától elsősorban érsekeinek személye, másodsorban a salzburgi érsekség investitúraharcban vállalt szerepe következtében kiemelkedett a környező érsekségek, püspökségek közül. Salzburg érsekei a német klérussal szemben az egyház és a császárság közti harcok idején végig a pápai oldalon álltak. Ezek sorába tartozott I. Konrád (1107–1147) is, aki a biblia keletkezése körül töltötte be a salzburgi hercegségi hivatalát. Konrád érsek, aki IV. Henrik feleségének testvére volt, V. Henrik császár uralkodásakor az udvari papok közé tartozott, és a hildesheimi főpát hivatalát töltötte be. Így mint a császár bizalmasa nyerhette el a salzburgi érsekség igazgatásának feladatát. Konrád azonban, elfoglalva érseki trónját, szakított a császári orientációval és a gregoriánus oldalra állt. Amikor a császári párt megerősödése miatt menekülni kényszerült, egy ideig Hirsauban tartózkodott, majd a pápai politika egyik fontos mozgatója, Toscanai Matild segítségével egy időre Ferrarában nyert menedéket, ahonnan csak 1122-ben, a wormszi konkordátum megkötése után térhetett vissza érsekségébe.²¹⁷ Evvel a dátummal kezdődik Salzburg politikai és kulturális fellendülése, amiben I. Konrád ambícióin kívül nagy szerepe lehetett a pápa és nem utolsósorban a Welfek politikájának. Salzburg felemelkedése ugyanis Regensburg elsüllyedésével párhuzamos. Regensburg a Welfek ellenlábásának, a Frank dinasztíának kedvelt székhelye és művészeti centruma volt. Ezért művészetének, egyházi pozíciójának letörése a pápai párt érdekeivel egyezett.

I. Konrád érsek száműzetése idején Hirsauban, Ferrarában vagy korábbi római útjai valamelyikén a pápai udvarban ismerhette meg az itáliai reformbibliákat. Ezeket a kéziratokat a clunyi reform szellemében sokszorosították. Az egykori clunyi szerzetes, Hildebrand pápává választása (VII. Gergely néven) után ezeknek a bibliáknak a másolása és terjesztése az egyházi reformmozgalom egyik fő feladatává vált. Ezek a – szakirodalomban atlanti vagy óriásbibliaként ismert – kéziratok kezdetben Itáliában készültek. Készítési helyük Róma, Milánó, esetleg Polirone lehetett.²¹⁸ A reformbibliákat először az itáliai székesegyházakban, kolostorokban használták, de ezek már a 11. század fordulóján eljutottak az Alpokon túlra. Egy-két mintapéldány megjelenése valamelyik scriptoriumban újabb bibliák kiindulópontja lett. Jó példa erre a Hirsai biblia (München, Cod. lat. 1301), amit a császári–pápai küzdelmek során Toscanai Matild ajándékozott IV. Henrik császárnak. Ez a biblia nagyon hamar követőkre talált a clunyi reformban Hirsaut követő kolostorokban, amint ezt a zwiefalteni készítésű Stuttgarter passionale (Stuttgart, bibl. fol. 56–58) legkorábbi kötetének iniciáléi esetében Boeckler bizonyította.²¹⁹ Ilyen mintapéldány lehetett a St. Floriani biblia (Cod. XI) is, amely S. Benedetto da Polironében készülhetett és onnan kerülhetett Salzburgba, ahol a kódexek hosszú sorát indította el.²²⁰ Ez időben más ilyen típusú kézirat is juthatott Salzburgba, köztük az az Admonti biblia is, amit a 14. századi könyvjegyzékek egyikének készítője – régisége és keletkezési kora alapján – Gebhard salzburgi érsek adományának tekinthetett.²²¹ A jegyzékek későbbi értelmezői pedig tévesen a jelen tanulmány tárgyát képező bibliára vonatkoztatták e jegyzék kétkötetes bibliáját.

*

Kérdés, hogy a zsidó nép történetét tartalmazó, a nyugati teológia számára meglehetősen problematikus bibliai szöveg miért lett fontos az egyházi reformban azon túl, hogy a középkorban minden vallási mozgalom a biblia revideálása útján akart visszatalálni az ősi, tiszta egyházhoz. A gregoriánus mozgalomban, illetve a wormsi konkordátumot követő konszolidáció korában a biblia más szempontból is jelentős volt. Az augustinusi világrendben a pápának és az egyháznak a világiak feletti hatalma vitathatatlan volt. Az investitúráért folyó keserves harc során a pápák és a kor teológusai – az első Karolingok által éreztetett világi hatalmi fölény után először és barátságtalan formában – azt a szomorú tapasztalatot szerezték, hogy az egyháznak világiak feletti hegemoniája nagyon is ingatag, sőt véges. A pápaságnak a wormsi konkordátumban rögzített győzelme már a kortársak szemében is csak látszólagos volt. Nem szilárdította meg az egyháznak világi feletti feljebbvalóságát, hanem annak csak az illúzióját adta.

Egy újabb katasztrófa rémképe készítette az egyházat arra, hogy megkezdje a régi, az eszményi világ, az ószövetségi istenbirodalom visszaállítását. Az új világ megszervezését a régi, ószövetségi világ átértelmezésével próbálták megoldani a kor teológusai. A világ megújítását egy „novus ordo”-tól várták. Ez Hugo de Sancto Victore szerint a keleti szerzetesség köréből jön majd nyugatra.²²² Ezért a nyugati egyház, azon belül főleg a szerzetesi ideál, a keleti szerzetes – az askéta, az önmegtartóztató, a próféta – típusa lesz. Az ordók többségében, különösképpen a

Consuetudines hirsaugiensisben ezért szerepel nyomatékosan a prófétai könyvek olvasásának kötelezettsége.²²³ A keresztes hadjáratok következtében kelet felé megnyílt kapcsolatok során a politikai okokon kívül ezért sokasodik meg az európai országok által keleten alapított kolostorok száma.

*

A clunyi reform teoretikusainak, művészeinek fő feladata a dogma képi megjelenítésére irányult. A nagyon propagandisztikus clunyi művészetben a dogmákon kívül fontos volt a pápaság fölényének történelmi példákon való bemutatása, a közelmúlt eseményeinek olyan reprezentatív megörökítése, mint a lateráni Szent Miklós kápolna és az ülésterem Kallixtus-kori, II. Ince pápasága idején (1134-ben) befejezett freskói voltak.²²⁴ Az ünnepélyes és triumfális gondolatok mellett a clunyi mozgalom teoretikusait már az ószövetségi isteni birodalom újjáépítésének feladata is foglalkoztatta.²²⁵ A clunyi művészet ezért az új világ jövőbeli felépítőihez, az egyházi férfiakhoz és szerzetesekhez is fordult. Ezeknek a kemény harcosoknak a típusát a római Santa Croce in Gerusalemme és a Berzé-la-Ville-i freskók mellképei testesítették meg.²²⁶ Ennek az ideáltípusnak a kialakításához és terjesztéséhez rendkívüli lehetőségeket kínált az elsősorban egyháziak körében népszerűsített biblia. A klerikusok, különösen a szerzetesek felé irányuló propagandának, mivel a pápaság alsóbb rétegeiben kívánt gyökeret eresztetni, egyszerű, közérthető nyelven kellett beszélnie. Ezért kerültek el a szimbólumokat és az allegóriákat, és lehetőleg narratív stílusban szóltak. A bibliából az elérendő és követendő – az Admonti bibliában is testet öltő – típusokat és jellemeket választották ki.

A clunyi művészet programadóinak figyelme keleti (de nem bizánci) orientációjú volt. Ezt a művészetet részben a katalán bibliák és a Beatus kéziratok közvetítették a clunyi jellegű művészet számára. Ezért itatja át az Admonti biblia ikonográfiáját is olyan erősen a keleti és a katalán művészet.²²⁷ A clunyi művészet programja kialakításakor beérte a hagyományos képtípusok közötti válogatással, ebből a szemléletből adódik az Admonti biblia ikonográfiai előképeinek sokfélesége.

A clunyi művészet ikonográfiájához hasonlóan formanyelvét is a hagyományok fenntartásával alakította ki. Ennek eredménye a clunyi művészet viszonylag egységes, archaizálónak, eklektikusnak vagy klasszicizálónak nevezett stílusa. Az Admonti biblia sokoldalúan illeszkedik be ebbe a művészetszemléletbe. Gazdag kivitelezése sem mond ellent a szerzetesi használat lehetőségének, mert a clunyi kéziratok monasztikus jellegük ellenére sem idegenkedtek a pompától. Még a szerény itáliai óriásbibliák között sem ritka az aranyozott iniciálé és a purpur képmező.²²⁸

*

Az Admonti biblia – stílusa, ikonográfiai sajátosságai, valamint Salzburg 1130 körüli politikai állása alapján valószínű, hogy a salzburgi scriptorium clunyi reform szellemében írt és festett kódexeinek egyike. Léte annak bizonyítéka, hogy a clunyi jellegű festészet már I. Konrád idején virágzott Salzburgban. Ezért az I. Eberhard kori nonnbergi freskók és az e szellemben fogant kéziratok ebben a festőműhelyben nem előzmény nélküliek. Az Admonti biblia így stílusa, ikonográ-

fiája és keletkezési háttere tekintetében szervesen illeszkedik be a salzburgi festészetbe. Egyes mestereinek kezén tovább él a biblia stílusa. Ikonográfiája azonban — bár az Admonti bibliához hasonló volumenű biblia a későbbiekben is ritka — néhány Salzburghoz szorosabban kapcsolódó kéziraton kívül a St. Florian-i apát-ság 14. század közepe előtti bibliáiban is érvényesült.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az Admonti biblia történetére, típusára, stílusára, ikonográfiájára és a kódex keletkezési körülményeire irányuló kutatásaink eredményeit az alábbiakban összegezzük.

Az Admonti biblia a Vulgata kéziratoknak azon csoportjába tartozik, melyet a 11. századi egyházi mozgalmak idején revideált „a tiszta”, „az igazi”, „a hiteles” szövegű kiadásnak tartottak és terjesztettek, a szakirodalom pedig Atlanti vagy óriásbibliaként tart számon.

Hazai irodalmunk a bibliát közel negyven éve a magyarországi román kori művészet keretébe sorolta. Ebben az elhelyezésnek a lehetőségét kutatásaink sajnos nem igazolták, így a magyar szakirodalomnak be kell érnie azzal a lehetőséggel, hogy a biblia közel százéves magyarországi birtoklását pusztán kultúrtörténeti tényként értékelheti.

A biblia stílárís analógiáit az európai művészet egy egyéni arculatú centrumának, a salzburgi festőműhelynek az emlékei között találtuk meg. A bibliának e festőkörön belüli elhelyezését az a körülmény segítette elő számunkra, és az elhelyezés helyességét az igazolta, hogy a bibliában dolgozó különböző képességű illuminátorok munkásságában részben a salzburgi festészet Admonti bibliát megelőző tradíciói találkoztak össze, részben ennek a festészetnek későbbi főbb jellemvonásait embrionálisan már magában hordta.

Az Admonti biblia stílusának eredőit a kutatás a különböző művészeti központokban, illetve impulzusokban keresi. Felmerült ez ideig a bizánci művészet meghatározó szerepe és a római vagy lombard hatás kérdése is. Természetesen helyet kapott — bár nem a tényleges jelentőségnek megfelelően — a bajor és a helyi Ottó kori előzmény is. Az utóbbi tradícióknak a mérlegelése valószínűleg azért volt hiányos, mert nehéz volt megérteni a salzburgi festészetnek a román periódusba való átlendülését, amit valószínűleg egy 1100 körüli bizánci hullám segített elő, de ennek hatása a bibliában már csak másodlagosan érvényesülhetett. Ezért hangsúlyoztuk többször, hogy a bizantizmust nem érezzük olyan meghatározónak ebben a kódexben. Az itáliai hatás lehetősége — megfelelő itáliai emlékek hiányában — elvethető.

Az Admonti biblia stílusának számomra leglényegesebb előzménye és legfontosabb komponense a bajor kolostoriskola tradícióinak összessége, továbbá a 11. századi salzburgi művészet, beleértve a salzburgi—regensburgi festészetet és a Custos Pertold-i örökséget. Ezeket az előzményeket olyan emlékek közvetíthették az Admonti bibliának, mint az ottonikus és román kori festészet mezsgyéjén álló Walter biblia (1120—1130), melynek kompozíciói, képfelület kialakítása, figurái, típusai valamivel később (a 12. század második negyedének második felében) az

Admonti bibliában román kori átköltésben, térnek vissza. Az előképek szintéziséről nem minden esetben beszélhetünk. Ennek két oka lehetséges. Az egyik talán a kor archaizáló, eklektikus művészetszemlélete lehet, a másik ok a biblián dolgozó illuminátorok alkotó- és befogadóképességének színvonala, illetve különbözősége.

Az Admonti biblián dolgozó mesterek közül kimagaslik képességeivel a fő mester. Az ő képein valósul meg leginkább az előképek legtökéletesebb összegezése. Önálló alkotókészség tekintetében is messze társai fölé emelkedik. Ennek a művészetnek az eredményeit fejlesztette tovább a későbbi salzburgi festészet néhány, a technikában is az Admonti bibliát követő emlék, többek közt a Szent Erentrud apátságából származó perikópakönyv, mely, úgy érezzük, kronológiailag is igen közel áll kódexünkhöz, vagy a Salzburgi antifonálé egyik festménycsoportja, melyben már bizonyos klasszicizáló tendenciát is felismerhetünk.

Az Admonti bibliából kiinduló másik út a salzburgi festészetben tipikus tollrajz-technikába torkolt. A technikával együttjáró stílusváltozás az Admonti biblia fő mesterének egyes képein már felsejlik, de a másodíknak nevezett kéz szaggatott vonalritmusú, világosabb színezésű képei már jobban érzékelhető hidat képeznek a salzburgi Szent Péter-templom Hora tertia freskójához. A salzburgi festészetnek ez az iránya, mire a stílus és a technika összeforrt, lineáris, sík-dekoratív jellegűvé vált, miként ezt a Salzburgi antifonálé és e festőiskola egyéb tollrajzai tanúsítják.

Úgy érezzük, a biblia stílusa előzményeinek és utóéletének ismeretében beilleszthető a salzburgi festészetbe. Ez a kódex azonban az öt Salzburghoz fűző szoros szálak ellenére sem áll elszigetelten az európai fejlődésben. Stílusa általában véve a bajor festészettel ez időben hasonló utat járó sváb művészetéhez hasonlít. A biblia jellegzetes, Salzburgban ritkaságszámba menő iniciáléinak rokonai is ebben a művészi környezetben találhatóak. Az Admonti biblia maiestas típusának római és clunyi emlékek körében való feltűnése sem véletlenszerű.

A stíluséhoz képest nagyobb nehézséget támasztott a biblia ikonográfiai előképeinek kibogozása.

A salzburgi emlékek köréből egyedül a Walter biblia századunk elején még meglevő, az Admonti bibliáéival is nagyrészt egyező lapjaira támaszkodhattunk. Egyébként sem a korábbi keleti vagy nyugati, sem a későbbi festészetben nem akadtunk kódexre, melynek ciklusa csak megközelítőleg is hasonlított volna az Admonti bibliában levőre. A biblia ikonográfiailag többféle forrásból táplálkozott. Körülbelül a kódex első harmadának képei középbizánci, képrombolás után kialakult monasztikus vagy legalábbis a császári udvartól független Octateuchus, Királyok könyve és Psalterium kéziratokat használtak fel. A biblia festményeinek második egysége nyugati, 11. század végi hildesheimi és Maasvidéki kezdeményezéseket dolgozott fel. A nyugati ikonográfiai típusok nem jelentkeznek egységes tömbben a bibliában. Az utolsó harmadot azok a képek alkotják, melyeknek előzményeit a palesztinai, kappadóciai és kopt művészet jórészt katalán kéziratok közvetítésével juttathatta el nyugatra, illetve e képek az Admonti biblián kívül még ezekben a kéziratokban jelentkeznek. Ezeknek a képeknek egy része azokhoz a későbbi, francia és angol kódexekben levőkhöz hasonlít, melyek eredetüket tekintve a kereszteshadjáratok idején keletről hozott, illetve Akkónban másolt kódexekhez kapcsolhatók. Sajnos ezeknek a kódexeknek sem ismertek a konkrét előképei, sőt 12. század eleji típusai sem. Lehetséges és történelmileg sem elképzelhetetlen, hogy

az Admonti biblia illusztrálói is ismertek és talán birtokolhattak is ilyen keletről behozott kéziratot.

Valószínű, hogy az Admonti biblia gazdag ciklusa mögött határozott ikonográfiai program áll. A kódex egyes jellegzetes témáinak későbbi salzburgi kódexekben való megjelenése (például Millstatti genesis, Gumbertus biblia, Aich biblia, Sucha biblia stb.) ahhoz a következtetéshez vezetnek, hogy Salzburgban egy sajátos, gazdagon illusztrált reprezentatív bibliatípust kívántak kialakítani. Ennek a törekvésnek egy emlékét láthatjuk az Admonti bibliában.

Arra nézve, hogy a biblia milyen környezetben, milyen céllal és miért éppen Salzburgban jött létre, a keletkezés kora és a salzburgi érsekség helyzetének ismerete elegendő bizonyítékkal szolgálnak.

A gregoriánus reformban a pápai oldalon álló érsekség tehette magáévá a reformált bibliák másolásának és terjesztésének gondját. Ebben a prosperáló kulturális centrumban gondolhattak olyan impozáns biblia készítésére, mint amelyet az Admonti biblia képvisel. Ebben a szellemi atmoszférában vált lehetővé és igénnyé a keleti művészet ismerete és felhasználása. Ebben az érsekségben lehetett szükséges a clunyi és római gondolatkörben fogant típusok és eszmények megfestése.

A biblia stílusa, ikonográfiája és keletkezési körülményei ismeretében biztosra vehető, hogy a salzburgi festészet egyik korai, clunyi szellemben festett emléke.

RÖVIDÍTÉSEK

- Berkovits I., 1942 Berkovits I., A magyarországi miniatúrafestészet kezdetei. Az Árpádkor. Magyarságtudomány (1942). Klny.
- Berkovits I., 1965 Berkovits I., Magyar kódexek a XI—XVI. században. Bp. 1965
- Boeckler, A., 1923 Boeckler, A., Das Stuttgarter Passionale. Augsburg 1923
- Boeckler, A., 1943 Boeckler, A., Die romanischen Fenster des Augsburger Domes und die Stilwende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft 10 (1943) 153. kk.
- Buberl, P., 1909 Buberl, P., Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst. Kunstgeschichtliche Jahrbuch der kaiserliche und königliche Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler. III. Wien 1909, 25. kk.
- Buberl, P., 1911 Buberl, P., Die Stiftsbibliothek zu Admont und Vorau. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. IV. 1. Leipzig 1911
- Buberl, P., 1937 Buberl, P., Die Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Ginhart, Die bildende Kunst in Österreich. II. Vorromanische und romanische Zeit. Baden bei Wien 1937, 145. kk.
- Buchthal, H., 1957 Buchthal, H., Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957
- CD Fejér, G., Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. I—XII. Budae 1829—1844
- Demus, O., 1959 Demus, O., Salzburg, Venedig und Aquileia. Festschrift K. M. Swoboda. Wien—Wiesbaden 1959, 75. kk.
- Demus, O., 1968 Demus, O., Romanische Wandmalerei. München 1968
- Demus, O., 1970 Demus, O., Byzantin Art and the West. New York 1970
- Grabar, A., 1972 Grabar, A., Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e—XI^e siècles). Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VIII. Paris 1972
- Györffy Gy., 1959 Györffy Gy., Tanulmányok a magyar állam eredetéről és a honfoglalásról. Bp. 1959
- Györffy Gy., 1966 Györffy Gy., Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. A—Cs. Bp. 1966
- Karácsonyi J., 1901 A magyar nemzetségek története a XIV. század közepéig. I—III. Bp. 1900—1901; II. 1901
- Karlinger, H., 1921 Karlinger, H., Das Sechstagerwerk. Regensburger Federzeichnungen des zwölften Jahrhunderts. München 1921

- MGH SS Monumenta Germaniae historica. Scriptores. Hannover—Berlin 1826
- Neuss, W., 1912 Neuss, W., Das Buch Ezechiel in der Kunst. Münster in Westfalen 1912
- Neuss, W., 1922 Neuss, W., Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Bonn—Leipzig 1922
- Neuss, W., 1931 Neuss, W., Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration. 1—2. Münster 1931
- PL Migne, J. P., Patrologia latina. 1844—
- Rhein und Maas, 1972 Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800—1400. Katalógus. I. Köln 1972
- Romanische Kunst, 1964 Romanische Kunst in Österreich. Katalógus. Krems an der Donau 1964
- Swarzenski, H., 1954 Swarzenski, H., Monuments of Romanesque Art. London 1954
- Swarzenski, H., 1956 Swarzenski, H., Two Illuminated Leaves from the Admont Bible. Scriptorium X (1956) 94. kk.
- Swoboda, K. M., 1935 Swoboda, K. M., Die Bilder der Admonter Bibel des 12. Jahrhunderts. In: Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. Brünn—Prag—Leipzig—Wien 1935, 45. kk.
- Swoboda, K. M., 1953 Swoboda, K. M., Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde. Alte und Neue Kunst III (1953) 81. kk.

¹ A kódex 1937-ben, vétel útján került az admonti bencés apátságból jelenlegi őrzési helyére. A biblia egykori admonti jelzete: Cod. I, 1. 2.

² Tanulmányunkban a közismertebb és a biblia tulajdonosát is jobban érzékeltető Admonti biblia nevet használjuk. Itt kívánjuk megemlíteni, hogy a köznapi szóhasználatból hiányzó bibliai neveket a Károlyi Gáspár-féle biblia budapesti 1933-as kiadásából vettük át, a latin idézeteket pedig a Biblia Sacra velencei, Nicolaus Pezzana-féle 1742-es kiadásból.

³ A biblia részletes leírásai: *Buberl, P.*, 1911, 17. kk., *Swarzenski, G.*, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Textband. Leipzig 1913, 72. kk., *Mazal, O.*—*Unterkircher, F.*, Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, S. N., 2/1. Wien 1963, 359. kk., a biblia Párizsban lappangó lapjait a közelmúltban tették közzé, illetve ítélték az Admonti biblia töredékeinek: *Swarzenski, H.*, 1956, 94. kk. A bibliában olvasható bejegyzések kiadásait a II. Appendixben ismertetjük, ugyanitt adjuk a biblia teljes leírását is. A képek méreteit is ebben a függelékben jelöljük: az egészoldalast: 1, a féoldalast: $\frac{1}{2}$, a negyed oldalast: $\frac{1}{4}$, az egyhatod oldalast $\frac{1}{6}$, a háromnegyed oldalast: $\frac{3}{4}$, az egynyolcadost: $\frac{1}{8}$ törtekkel. Az iniciálék első csoportját nem jelöljük külön, csak a második csoportot alkotókat II. csop. rövidítéssel.

⁴ *Swoboda* szerint a kódex eredetileg egykötetes volt és csak a 13. századi átkötéskor bontották két részre. (1935. 47.) Bár ezt a feltételezést a kódex 13. században eléggé kusza története is valószínűsíti, mégis inkább arra kell gondolni, hogy a bibliát már a készítéskor kétkötetesnek tervezték. A biblia állagában jelentős változás csak a 18. századi átkötéskor, restaurálásakor történhetett. Valószínű, hogy ez a művelet meghaladta az ilyenkor szokásos, bibliofil indíttatású kisebb-nagyobb javításokat, több helyen sötét tollvonásokkal húzták meg az erősen rongálódott rajzokat. Az admonti kolostornak a biblia iránti 18. századi érdeklődése egyrészt a talán még akkor is élő Gebhard tradícióból adódhatott, másrészt a korabeli francia hatásra Admontban is kibontakozó szövegkiadó tevékenységhez kapcsolódhatott. Bizonyára ekkor keveredtek össze a kódex egyes lapjai, és ekkor tűnhettek el a ma is hiányzó, illetve a meglévő párizsiak. Arra vonatkozóan semmiféle adattal nem rendelkezünk, hogy hogyan keveredtek el az Admonti biblia ma hiányzó, illetve párizsi lapjai. Ezért meg sem kísérelhetjük az utóbbi lapok történetének felvázolását.

⁵ Pertz útjegyzeitet I. Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichte. X. é. n. 631. Kiadta: Wattenbach. Az admonti kolostor 1370-ből és 1380-ból fennmaradt könyvjegyzékeit Wichner adta ki, és ő azonosította elsőnek az azokban szereplő bibliák egyikét az Admonti bibliával (*Wichner, P. J.*, Zwei Bücherverzeichnisse des Admonter Klosterbibliotheks aus dem XIV. Jahrhunderts. Zentralblatt für Bibliothekswesen, 4. I. Leipzig 1899, 11., 13.). A kódexet első paleográfiai vizsgálója, *Chroust* (Monumenta paleografica, 8. Lieferung, Nr. 6., 7.) az 1100 körüli időkre datálta. Ezt a véleményt Berger textológiailag is megerősítette, és a bibliát egy olyan csoportba helyezte, melynek tagjai az itáliai óriásbibliák közül kerülnek ki: Parmai biblia (Parma, Cod. 386), Hirsauai biblia (München, Cod. lat. 13 001), a római Cod. Vat. lat. 10 405, az Ambrosiana egy bibliája (Milánó, Cod. B. 47 inf.) és a genovai biblia (Genova, MS. L. 59) stb. (*Berger, S.*, Histoire de la Vulgate. Nancy 1893, 138. kk., 142.) Ezt a véleményt *Swarzenski* is magáévá teszi. (I. m. 64. 1. jegyzet.) A párizsi lapokat Mme Bouleau-Rabant vizsgálta. Őt semmiképpen sem befolyásolhatták az Admonti bibliára vonatkozó vélemények, mert nem tudott a lapok és a bécsi kódex közötti összefüggésről, mégis viszonylag korainak, a 11–12. század fordulójára jellemzőnek tartja a biblia textusát. Ezt a véleményt *H. Swarzenski* publikációja ismerteti. (1956, 95.)

⁶ *Buberl* csak hozzátétőlegesen határozza meg a képek témáját: 1911, 18. kk.

⁷ *Buberl, P.*, 1909, 25. kk., főleg 50., *Buberl, P.*, 1911, 17. kk.

⁸ *Buberl, P.*, 1911, 18. kk. és I. Appendix. — Ebben a függelékben a képeknek a mesterek közti felosztását ismertetjük, a bibliával foglalkozó szerzők által megkísérelt módon. A szerzők az egyes mestereket római, illetve arab számokkal jelölték. A táblázatban e számok egymás mellé helyezésével ismertetjük a meghatározásokat. A táblázat végén a saját, e fejezetben részletesen kifejtett mester-megkülönböztetéseinket összegezzük.

⁹ *Swarzenski, G.* i. m. 72. kk. *Swarzenski* azonban a képek témájának leírásakor mechanikusan követi *Buberl* meghatározásait.

¹⁰ *Swarzenski, G.* i. m. 79. kk. és I. Appendix.

¹¹ *Swoboda, K. M.*, 1935, 45. kk.

¹² *Swoboda, K. M.*, 1935, 51. kk. E jelentős kísérlet írása és értékelése helyett csupán közöljük *Swoboda* képfelosztását az I. Appendixben. Mivel *Swobodánál* a képek mesterek közti elosztásában a kép mérete is szempont, ebben a függelékben is jelöljük a képek méreteit. Az egyes képek elemzésekor azonban figyelembe vesszük *Swoboda* analíziseit is.

¹³ Ezúton szeretnék köszönetet mondani egyetemi tanárainknak, dr. Zádor Anna és dr. Vayer Lajos professzoroknak azért, hogy figyelmemet a középkori kódexek felé irányították, és munkám közben szakmai tanácsaikkal segítettek.

¹⁴ *Fejérpataky L.*, *A Gutkeled biblia*. Magyar Könyvszemle (1892–1893) 5. kk.

¹⁵ *Fejérpataky L.* i. m. 21. kk.

¹⁶ Nem kívántam dolgozatomban részletesen analizálni a biblia magyarországi kapcsolatait kereső és a biblia esetleges magyarországi hatását vizsgáló irodalmat. Úgy gondoltam, hogy a mai hazai művészettörténet-tudomány a kódexre vonatkozó bőséges külföldi irodalom ismeretében és a jelen tanulmány argumentumai hatására végleg lemond arról a nézetéről, hogy ebben a kódexben magyar munkát lásson és beéri avval, hogy csupán 12–13. századi kultúrtörténetünk egy jeles emlékét lássa benne. Mivel egyik lektorom, dr. Csapódi Csabáné úgy érezte, hogy a kódexszel foglalkozó magyar szakirodalmat igen sommásan bírálom, és ez számára tanulmányom objektivitását is kétségessé teszi, kénytelen vagyok a kérdéssel bővebben foglalkozni a másik lektorom, Dr. Székely György által helyeselt kritikai szellemben. Csapódi Csabáné és dr. Székely György lektori jelentését az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja Adattára örzi.

¹⁷ *Gerevich T.*, *Magyarország románkori emlékei*. Bp. 1938, 232. kk.

¹⁸ *Berkovits, I.*, 1942, 503. kk.

¹⁹ *Berkovits, I.*, 1942, 505.

²⁰ *Berkovits, I.*, 1942, 504.

²¹ *Berkovits, I.*, 1965, 17. kk.

²² *A magyarországi művészet története*. Szerkesztette *Dercsényi D.*—*Zádor A.* Bp. 1970, IV. kiadás, 46. kk.

²³ A biblia és az esztergomi kartámla feltételezett viszonyáról bőven kielégít: *Dercsényi D.*, *Az esztergomi porta speciosa*. Bp. 1947, 9. Feldebrőt Tóth Melinda helyezte legutóbb új megvilágításba. Megállapította, hogy a töredékeiben ismert magyarországi ciklus ikonográfiailag leginkább a 11. századi észak-itáliai, lombardiai és piemonti emlékekhez kötődik. Lehetségesnek tartja, hogy az itáliai típusok a 12. század közepi dél-bajor, salzburgi művészet közvetítésével jutottak el — többszörös szűrőn át és néhány évtizedes késéssel — a feldebrői templomba. A salzburgi festőiskola stílussajátosságai, részmegoldásai felismerhetők a kevésbé kvalitatív freskókon is, többek közt az Admonti biblia egyes fejein. Ebből az észrevételből azonban Tóth Melinda sem vonja le azt a következtetést, hogy a két emlék között közelebbi összefüggéssel számolhatnánk: *Tóth, M.*, *Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebrö*. *Acta Historiae Artium XVII* (1971) 141. kk., különösen a 168. oldal 119. jegyzet és uő., *Árpád-kori falfestészet*. Művészettörténeti füzetek 9. Bp. 1974, 27., 31., 36. kk. és 194. jegyzet.

²⁴ *Berkovits, I.*, 1942, 1., 2., 4., 5. és 7. kép.

²⁵ *Falvy, Z.*—*Mezey, L.*, *Codex Albensis*. Budapest—Graz 1963, 19.

²⁶ *Fichtenau, H.*, *Neues zum Problem der italienischen „Riesenbibeln“*. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* (1959) 57., 60.

²⁷ *Berkovits, I.*, 1942, 507., *Esztergom műemlékei*. I. Múzeumok, kincstárak, könyvtár. Magyarország műemléki topográfiája. Szerkesztette *Gerevich T.*, összeállította *Genthon I.*,

a könyvtári fejezetet *Berkovits Ilona* írta. Bp. 1948, 291. kk., 296. oldalon levő kép és uő., 1965. 18.

²⁸ *Hoffmann E.*, A Széchényi Könyvtár illuminált kéziratai. Bp. 1928. Hoffmann Edit lazábban kapcsolja a Pray-kódexet a kérdéses bibliához, Salzburg és Regensburg hatását inkább általában keresi abban. Berkovits a két kódex között szorosabb összefüggést lát. (1942, 508. és 1965, 18.)

²⁹ Ezzel a kérdéssel *Wehli T.*, Perugiai Bernát kódexe és a Pray-kódex helye a középkori magyar könyvfestészetben c. tanulmány foglalkozik bővebben: *Ars Hungarica* (1975) 2. 197. kk.

³⁰ A képeket l. *Berkovits I.*, 1965, I–IV. tábla. A kódex újabb meghatározását a szerző előző jegyzetben említett tanulmánya adja.

³¹ *Buberl, P.*, 1909, *Buberl, P.*, 1937, *Demus, O.*, 1968, 1970, *Swarzenski, G.* i. m, *Swoboda, K. M.*, 1935, 1953 című művében találunk a bizánciasságra vonatkozó megállapításokat.

³² A kódex fol. 52 rectójára jegyzet, a kolostor alapításáról és a kolostornak az alapító özvegye általi további donációjáról tájékoztató oklevélmásolatok kiadásait I. II. Appendix. A korai hiányos és hibás kiadásokkal szemben pontosabb az okmányok Fejérpataky-féle kiadása, ő ugyanis a helyszínen, Admontban olvasta azokat (i. m. 14. kk.). A bejegyzéseket 1141 utániaknak tartja. (Uo.) Hasonlóan vélekedik ezekről *Karácsonyi is.* (*Karácsonyi J.*, A hamis, hibáskeletű és kelteztelen oklevelek jegyzéke 1400-ig. Bp. 1902, 11.)

³³ *Simonis de Keza Gesta Ungarorum*. No 83. *Scriptores rerum Hungaricarum*. Kiad. *Szentpétery E. I.* Budapestini 1937. A nemzetség genealógiájáról összefoglalóan: *Pauler Gy.*, A magyar nemzet története az árpád-házi királyok alatt. I. Bp. 1893, 626. old. 455. jegyz. Főlétesleges lenne felsorolni a nemzetség tagjainak pozícióit, csaknem mind országos méltóságok viselői a Dunántúlon és Tiszántúlon, Szlavónia kormányzói. *Karácsonyi J.*, 1901, 66.

³⁴ *Györffy Gy.*, 1966, 523., 614., *Fejérpataky L.* i. m. 9., 21., *Karácsonyi J.*, 1901, II. 20., Árpád-kori új okmánytár. Codex diplom. Arpadianus continuatus. Közzé teszi *Wenzel G.* Monumenta Hungariae Historica. I. Diplomataria. VII. Budapest 1948, 44., *Györffy Gy.*, 1959, 94., *Bunyitay V.*, Az egyedi apátság története. Nagyvárad 1880, 17. kk.

³⁵ Gut pusztáról: Hazai Oklevéltár. VII. Szerkeszti *Nagy Imre, Deák Farkas és Nagy Gyula*. Bp. 1879, 39. kk., 43. kk., *Pauler Gy.* i. m. I. 122. 546. old. 194. jegyz., *Karácsonyi J.*, 1901, 66. *Györffy Gy.*, 1959, 94., Egyedi kolostorról: *Bunyitay V.* i. m. 20., *Györffy Gy.* 1966, 614. kk., Adonyról: *Karácsonyi J.*, 1901, II. 20., *Németh P.*, Szabolcs és Szatmár megyék Árpád-kori földvárjai és monostorai. A Szegedi Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1966–1967, 129., Sárovarról: *Németh P.* i. m. 132., Csatárról: *Fejérpataky L.* i. m. 21. old. 1. jegyzet.

³⁶ Magyarországra településükkor ők is somogyi, vasi birtokokat kaphattak. Birtokaik és méltóságai a 12. században főként ezen az országrészen ismeretesek. (Vö.: A Gutkeled nemzetség Apay alágának hivatalai: *Karácsonyi J.*, 1901, 58.)

³⁷ Az oklevelekben egyre sokasodnak a bihari, szabolcsi és beregi birtokügyekről szóló tudósítások. A nemzetség fő ága is erre birtokol.

³⁸ 1284-ben Gutkeled nembeli II. István bán védelmébe veszi egy birtokát: CD. V/3. 261., 1330 körül Gutkeled nembeli III. István unokái osztozkodásakor Csatár neve is felmerül. (L. *Karácsonyi J.*, 1901, 69.)

³⁹ Vö.: 32. jegyzet.

⁴⁰ Az elzálogosításról szóló, biblia fol. 3 rectóján fennmaradt bejegyzést közli: CD. V/3. 179., *Fuxhoffer, D.*—*Czinár, M.* i. m. I. 239., *Fejérpataky L.* i. m. 8. kk., *Buberl, P.*, 1911, 18. Ezen oklevél alapján azonosította a kódex adományozóját a zálogba vető családdal *Fejérpataky.* (I. m. 8.)

⁴¹ MGH SS. XI. 74., és *Pauler Gy.* i. m. I. 309. kk.

⁴² A salzburgi székesegyház 1127-es égésekor a magyar király ajándékokkal igyekszik enyhíteni az érsek fájdalmát és nyújt segítséget az újjáépítéshez. (*Pauler Gy.* i. m. I. 303., 335.)

⁴³ Salzburg Nagy Károly kori érseki rangra emelése, és Salzburg német egyházszerkezeten belüli sajátos helyzete a Német—Római Birodalom keleti terjeszkedési politikájával függött össze. A salzburgi hercegérsekség 12. századi — később tárgyalandó — fellendülése, az érsekek magyar királlyal és klérussal szövődő kapcsolatai arra engednek következtetni, hogy Salzburg igyekezett hatáskörébe vonni a magyar államot.

⁴⁴ Zsófia a regensburgi királyi udvarból, a „babiloni, egyiptomi” fogságból Salzburgba vágyott, a híres admonti kolostorba, mely a salzburgi érsekséghez tartozott, és melynek érseke szüleiivel igen jó barátságban volt. III. Konrád császár nem ellenezte Zsófia kolostorba vonulásának tervét, talán még kapóra is jött neki a királylány távozása. Szembeszökő viszont, hogy Salzburgi Konrád érsek milyen buzgón támogatja Zsófia lépéseit. Otthon semmit sem tudnak a történetekről, és megrökönyödve értesülnek Zsófia lépéséről. Zsófia a salzburgi érseket kéri meg arra, hogy járjon közbe érte a magyar királynál, II. Gézánál, bírja rá arra, hogy törődjék bele a választásába. (Vö.: *Pauler Gy.* i. m. I. 334. kk. és az erre vonatkozó levelezés legutóbbi kiadását: Árpád-kori és Anjou-kori levelek. Kiadja: *Makkai L. — Mezey L.* Bp. 1960, No 23—26.)

⁴⁵ II. Gézának nem tetszett húga eljárása, mert III. Konráddal békében kívánt élni, és a tervezett házassággal rokoni kapcsolatot akart teremteni, márpedig Zsófia távozása Regensburgból — ami, mint korábban mondtuk, III. Konrád érkeivel egyezett — a német veszély fokozódását jelentette Magyarországon. (Vö.: *Pauler Gy.* i. m. I. 337.) Azáltal, hogy Zsófia Admontban lelt otthonra, II. Géza a pápai-salzburgi érdekek oldalára kényszerült. Nyilván főként a német veszély felismerése kényszerítette őt arra a lépésre, hogy fegyvereseket küldjön a stájer kolostor elé, húga hazahozatala céljából. (Vö.: *Pauler Gy.* i. m. 336.)

⁴⁶ A kódex történetét tovább bonyolítja Fejérpataknak az az észrevétele, hogy az elzalogosításról szóló bejegyzés (1. kötet, fol. 3v. istum librum kezdetű szövege. Kiadásait I. II. Appendix) egy korábbi, kivakart szövegrész helyére került. Azt is észrevette Fejérpatak, hogy a csatári kolostor utáni új birtokos próbálkozott ennek a bejegyzésnek az eltüntetésével, de szerencsénkre eredménytelenül. (*Fejérpatak L.* i. m. 9.)

⁴⁷ CD. IV/3. 179., *Fejérpatak L.* i. m. 9.

⁴⁸ A fol. 1r — versójára és a fol. 2 versóra bevezetett admonti apátok és salzburgi püspökök névsorai bizonyítják, hogy a biblia a 15. században Admontban volt.

⁴⁹ Az I. Appendixben adjuk közre saját felosztásunkat is. A képek kezek szerinti felosztása a következő: 1. fő mester, 2. első segéd, 3. második segéd, 4. harmadik segéd. Néhány esetben az erős kopottság miatt le kellett mondani a képek mesterkéhez kötéséről.

⁵⁰ I. Appendix.

⁵¹ Erre a jelenségre a pürggi Johanneskapelle freskóinak elemzésekor E. Wiess figyelt fel, és a salzburgi centrummal összefüggő művészetszférára tartotta jellemzőnek, és emlékeit egy az Admonti biblia Ámos víziójától kezdődő, Pürggön (63. kép), velencei San Marcon, Salzburgi antifonálán át vezető láncra fűzte: *Weiss, E.*, Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII/1969 (16. old., 13., 15., 47. kép). A sajátos testtartás és képi beállítás kezdetét — Weiss-szel ellentétben nem az Admonti biblia Ámos illusztrációja jelenti, mert ez a típus már jól kitapintható a lambachi freskón, a biblia Teremtés kompozícióján, és a típus a cikkben jelzethetnél is nagyobb területre sugárzott ki (pl. Passau, Regensburg).

⁵² A felsorolt képek lelőhelye: *Dodwell, R. C.*, Painting in Europe. 800 to 1200. Pelican History of Art. Harmondsworth 1971, 201., 202. és 199. kép. Az utolsó kép archetípusáról és a képtípusról legutóbb: *Demus, O.*, 1968, 12., 125. (62.—63. kép.)

⁵³ Ez a Krisztus-típus előfordul a müncheni Ambrosius Hexameron kézirat Lucifer letaszítását ábrázoló lapján: *Karlinger, H.*, 1921, I. tábla. Ezt a kompozíciós megoldást követi többek között a Szent Erentrud apátság perikópakönyve Krisztus prédikál az apostoloknak c. jelente, valamint a Krisztust két apostol között bemutató lap is: *Swarzenski, G.* i. m. 178., 182. kép.

⁵⁴ A Walter biblia részletes leírását és ma ismert képei alapján a kezek meghatározását *I. Swarzenski, G.* i. m. 67. kk. A kódex század elején még ismert festményei: 6v: Teremtés, 24r: Átkelés a Vörös tengeren, 74r: Józsuá átvezeti a zsidókat a Jordánon, 94r: Sámuel, Éli és az angyal, 138r: Ézsaiás története, 174r: Ezékiel története, 191r: Dániel az oroszlánok között, 198v: Kíspróféták (ma is meglevő lap), 214r: Szenvedő Jób a barátaival és feleségével (ma is meglevő lap), 224v: Dávid.

⁵⁵ Az első nézet képviselői a két kódexben közös, 11. századra visszavezethető sajátosságokat nagyítják fel. (Pl. *Swarzenski, G.* i. m. 71.) A második, Otto Demus nevéhez fűződő állásfoglalás eltelt attól, hogy a két kódex keletkezése között eltelt időben mind az európai, mind a salzburgi festészetben stílusváltással kell számolnunk, és noha a Walter biblia ma ismert képei alapján ténylegesen nem is tartozik a könyvfestészet legszínvonalasabb alkotásai közé,

a két kódex közti differenciát nem lehet a kvalitásbeli különbség számlájára írni. (*Demus, O.*, 1959, 76.)

⁵⁶ Kiemelendők ebből a szempontból a Custos Pertold kódex Kánai mennyegző c. képének férfifejei. Ugyanitt találunk példát az Admonti biblia tipikus, fej és törzs között anorganikus összeköttetést biztosító hosszú és merev, előrenyúló nyakára is: *Baldass—Buchowiecki—Mrazek*, *Romanische Kunst in Österreich*. Wien—Hannover—Bern 1962, 38b. kép.

⁵⁷ Az előzményt talán a salzburgi Szent Péter apátság 11. század első felében készített New York-i evangeliáriuma (Cod. 781) hasonló felépítésű, de keskenyebb arcú fejében találhatjuk meg. (46. kép, *Swarzenski, G. i. m.* 56. kép.) Az arctípus megjelenése körüli homályossággal ellentétben bőségesen kárpótol a típus salzburgi festészetbeni gyakoriságát tanúsító, a típus Admonti bibliát követő fejlődési vonalát képviselő, sőt modorossá válását bizonyító emlékek sora: Szent Erentrud apátság perikópakönyve, passai evangéliumskönyv (München, Cod. lat. 16 003) és perikópakönyv (München, Cod. lat. 16002). (*Swarzenski, G. i. m.* 168., 206., 295. kép.)

⁵⁸ A mester első — rajzos — figuratípusának a Teremtés lapon megjelenőket nevezhetjük. Ez a második statikusabb, zömökebb, a térbeliség látszatát jobban kifejezni kívánó alak a salzburgi festőiskola fedőfestéke technikájú képeinek lett jellemzője.

⁵⁹ *Swoboda* bizáncinak ítéli ezt a szerkesztési megoldást. (1935, 56.) Igaz, hogy a bizánci művészet is kedvelte a képfelületnek két egymás fölött álló mezőre való tagolását, a két kompozicionális egység közti kontaktusteremtés igénye mégis inkább a Liuthar csoport festményeinek jellemzője. (Pl. III. Ottó evangeliáriuma. München, Cod. Lat. 4453 l. *Dodwell, R. C. i. m.* 62., 68. kép.)

⁶⁰ Tehát *Swobodával* szemben, aki az elrendezést bizánciasnak véli, és a részletformákat az ottonikus, illetve a helyi fejlődésből levezethetőnek tartja (1935, 56.), mi a kép egészében az előbbi kép hatását tartjuk meghatározónak. Nehéz azt elképzelni, hogy egy 12. századi festő a korábbi művészetet olyan stílusanalízisnek vetette volna alá, aminek eredményeképpen egy ottónikus kép különböző rétegeit látta volna maga előtt.

⁶¹ Az alakoknak ilyen elrendezésében az Admonti biblia egy olyan kétségkívül bizáncias megoldását kell látnunk, melyre eddig senki sem figyelt fel, márpedig ez a nyugati művészetben egyáltalán nem terjedt el, és a salzburgi festészetnek is kizárólag ezen az emléken jelenik meg. Az alakok csoportosításának és beállításának legközelebbi párhuzamai Jacobus Kokkinobaphos homiliáinak másolataiban találhatók meg: Párizs, Ms. gr. 1162 és Vatikán, Vat. gr. 1208, Áron virágzó vesszeje és a vesszők szétosztása jelenetei. L. *Weiss, E. i. m.* 53. kép, és *Stornajolo, C.*, *Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco* (Cod. Vat. gr. 1162) e dell' *Evangeliario greco urbinato* (Cod. Vat. Urbin. 2). Róma 1910, 58. oldalon levő kép.

⁶² Pl. a bizánci elemeket is feldolgozó kölni St. Gereonból származó sacramentariumban (Párizs, Ms. lat. 817), a Jézus születése képen Mária egy vese-formájú ágyon fekszik, átlós elhelyezésben. Mária lábától valamivel távolabb József ül, fölöttük Jézus fekszik a jászolban, és különféle dekoratív elemek töltik ki a képmező üresen maradt felületeit. (L. *Dodwell, R. C. i. m.* 67., 79. kép.) Míg Salzburgban ismerték és fel is használták ezt a Jézus születése kompozíciót különböző témák megfestésére, addig szembetűnő, hogy a valamivel későbbi Jézus születése kompozíciók, pl. Püregg, Johanneskapelle és a Salzburgi antifonálé festésekor egy bizáncias, de másfajta, klassziczálóbb előképet fejlesztettek tovább. (*Baldass, P. i. m.* 42. kép., *Swarzenski, G. i. m.* 329. kép.)

⁶³ Pl. a biblia negyedik festője, aki Hóseás prófétát fektette felesége mellé. (20. kép.)

⁶⁴ Vö.: *Swoboda, K. M.*, 1935, 57.

⁶⁵ Anna feje nem az arc típusában tér el a mester eddigi fejeitől, hanem inkább a színek mélységében és a vonalak hangsúlyosságában.

⁶⁶ Tehát ebben a fejfórmában egy kor esztétikai ideálját látjuk testet ölteni. Ez az ideál azonban jóval több rokonságot mutat a római freskók kevésbé merev, vitalitással teli ótestamentumi atyái fejeivel, mint a tőle típusban és eszményben egyaránt távolabbi, más előképeket feldolgozó nonnbergi szentek mellképeivel. A nonnbergi egyházatyák és szentek koncentrikus körökre épülő fejei (*Swoboda, K. M.*, 1953, 84.) sematikusabbak és élettelenebbek az Admonti biblia főpapjáénál. Ezek előképe a hasonló, bár kevésbé következetes kompozíciós elvek szerint készített 11. század eleji Hosios Lucas és a daphni freskók. (Ezekről az előképekről: *Buberl, P.*, 1909, 50., 78. kk.) Anna alakjáról: *Swoboda, K. M.*, 1935, 57.

⁶⁷ A 11. század első felében kialakult — szerintünk inkább Kölnben keresendő — Krisztus-típus salzburgi előképét *Swoboda* találta meg (1935, 65). Az angyal alakját és képen belüli elhelyezését sem találok az Anna története kompozíciójához olyan közelinek, mint *Swoboda* (uo.). Az angyal beállítását — ha már a biblián belüli társát keressük — a Habakukot vezető angyaléhoz közeleli. (18. kép.) Mivel a kép kompozíciója — a biblia többi képénél fokozottabban — a tartalom függvénye, a lap részletezőbb elemzése inkább az ikonográfiával foglalkozó fejezet keretébe tartozik.

⁶⁸ Lényegében ennek a bemutatására szentelte az egész 1935-ben írt tanulmányt, és ezt a szemléletet viszi tovább az 1953-ban írt is. Az előbbi írásban jól érződik az a törekvés is, hogy az Admonti bibliát a Salzburgra olyannyira jellemző geometrikus szerkesztéssel jellemezhető (uo. 92) csoporttól leválassza, bár nem a kompozíció, hanem a figuraideál alapján (uo. 96).

⁶⁹ *Buberl, P.*, 1909, 52. (itt konkrétan a nonnbergi festők tevékenységére gondol); 1937, 140.

⁷⁰ Bár az Admonti bibliánál több esetben hangsúlyoztuk azt, hogy típusait tekintve inkább a kisművészetekkel rokon, mintsem a monumentális műfajokkal, ez esetben a kompozíciót mégis inkább a monumentális műfajokhoz tartjuk közelebb állónak, mint a típusnak eredetileg példát nyújtó ámpolnákhöz (a Szentföldről behozott olajtartó edényké). (Az ámpolnák és a monumentális művészet ikonográfiai kapcsolatához l. *Grabar, A.*, *Les ampoules de Terre Sainte*. Paris 1958.)

⁷¹ Megjegyzendő, hogy a két műfaj kölcsönös egymásra hatására több példa adódik a 11–12. századból. A középbizánci művészetben a miniatúra és a freskó műfaji keveredése hasonló összképhez vezetett (*Swoboda, K. M.*, 1935, 48.), a 11. századi reichenauai könyvfestészet előmozdítója a helyi falfestészet volt. A 12. század első felére datált Saint-Savin-sur-Gartempe freskóiban gyakran felnagyított miniatúrát látnak. Winchesterben és Regensburgban a két műfaj fejlődése párhuzamos volt. Az Admonti biblia egy másik mesterének tulajdonítható a Jónás könyve illusztrációja (24. kép), mely a lazúros festésmód miatt murális előképet sejtethet. Ebben a festésmódban is inkább ottonikus reminiscenciák érződnek, mint a két műfaj egymáshoz közeledése, márcsak azért is, mert az Admonti biblia keletkezése idejében a falfestészetre is az átlátszatlan, fémes színfoltok jellemzők.

⁷² Vö.: 61. jegyzet képei. A bizánci művészetnek ezt a klasszicizáló formáját véli felismerni Sas-Zaloziecky és Voss az Admonti bibliában. (*Sas-Zaloziecky, Monuments de l'art byzantin en Autriche. Actes du VI^e Congrès Byzantin. II. 1948. Paris 1951, 368., Voss, H.*, *Studien zur illustrierten Millstätter Genesis. München 1962, 101.*) A biblia e mesterének figurái korántsem olyan körplasztikára emlékeztető, tömören fogalmazott alakok, kiterjedésük sem háromdimenziós, a fénykezelés és a figuratípus is eltérő.

⁷³ A típust jól reprezentáló Madonna-képet l. *Boeckler, A.*, 1923, 70. kép. A sváb művészet 1130 körüli periódusának hasonló jellemzéséről az augsburgi dóm festett üvegablakainak stílusa kapcsán: *Boeckler, A.*, 1943, 153. kk.

⁷⁴ A burgundiai, főként a cíteaui folyamatról, annak canterburyi és clunyi kapcsolatairól: *Dodwell, R. C.* i. m. 91. kk., 176. kk. Szempontunkból leglényegesebb talán a cíteaui lectionarium (Dijon, MSS. 641) említése. (Vö.: *Swoboda, K. M.*, 1935, 50., *Dodwell, R. C.* i. m. 91. kk. és uo. 204., 206. kép.)

⁷⁵ *Demus* szerint ezek az eszközök a bibliában a törzseket a körplasztika látszatához segítik, és csak a végtagok reliefhatásúak. A testformálást főleg a velencei San Marco Pütkösd-kupolájához véli közelállónak. (1959, 75. kk., 78.) A reichenauai Gero-kódexre (Darmstadt, Hs. 1948) hivatkozhatunk az Admonti biblia ábrázolásainak keresése közben. Ebben a kódexben hasonló a törzsek formálása, aránytalanok a csukló felé keskenyedő karok. Ugyanitt lehető fel a biblia nyújtott, kibicsakló nyakainak előképe is. Képeket l. *Suevia Sacra. Katalógus. Augsburg, 1973. 149. kép.*

⁷⁶ Azért kell ez esetben kitérni erre a szerintünk a romanikában különösnek egyáltalán nem tekinthető megoldásbeli problémára, mert — eléggé érthetetlenül — az utóbbi évek Admonti bibliával foglalkozó irodalma ezt arra használja fel, hogy a bibliát másodrangú művé degradálja. Vö.: *Swoboda, K. M.*, 1935, 57.

⁷⁷ *Messerer* a román kori kép keretéről írva egészen máshogy fogalmazza meg a keret képi szerepét az Admonti biblia Dániel az oroslánok barlangjában című jelenete kapcsán. A keret tagoló szerepét túlhangsúlyozza, és a két különálló kompozíció összefűzéséből adódó tartalmi

és formai sűrűsödést említ. (*Messerer, W.*, Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte. 1962/II. 170.) Szerintünk ezen a képen egy a salzburgi festészetre jellemző, kissé a rövidülést érzékeltetni akaró lábtartás megoldásról lehet szó, a keret áttörése pedig a keret jelenlétének figyelmen kívül hagyását jelenti. A jobbról balfelé mozduló angyal lábával előre lép, míg a másikat a festő elrejt. Ez az ábrázolásforma a 11–12. századi bizánci művészet sajátja. (Vö.: *Ainalov, D.*, The Hellenistic Origins of Byzantine Art. Brunswick—New Jersey 1961, 126.)

⁷⁸ *Swarzenski, G.* i. m. 210. kép.

⁷⁹ Mivel a bibliában csupán egy helyen akad erre példa, mintegy zárójelben kívánjuk megjegyezni, hogy a biblia vezető mesterének Ezékiel képén a trónoló Úr szivárványa nem irizáló vagy egyszínű sáv, hanem egy arany sáv, mégpedig ötvöstárgyakon gyakori indaornamentikával. (17. kép.)

⁸⁰ *Swarzenski, G.* i. m. 147., 167. kép.

⁸¹ Uo. 163. kép.

⁸² *Bange, E.*, Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München 1923, 116.

⁸³ L. I. Appendix.

⁸⁴ Vö.: *Swoboda, K. M.*, 1935. 60. A kompozíció egyszerűsödése itt nem olyan folyamatot jelent, mint azt a Walter és az Admonti biblia relációjában értékeltük, mert itt szimplifikációról van szó.

⁸⁵ Vö.: *Swarzenski, G.* i. m. 83., *Pächt—Alexander*, Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools. Oxford 1969, nr. 74., VI. tábla. Hasonló megoldású a salzburgi cod. 727 kódex is. (*Gutbrod, J.*, Die Initiale. Stuttgart 1965, 82. kk. és képe is ugyanott.)

⁸⁶ München, Cod. lat. 3901, Salzburg, cod. 727, Admont, cod. 22, cod. 16, cod. 36, továbbá *Gutbrod, J.* i. m. 33., 36., 38., 40., 41. kép.

⁸⁷ Szent Ágoston kezei a nonnbergi nyugati karzaton: *Romanische Kunst*, 1964. 3. tábla.

⁸⁸ Pl. a prágai piarista rendház evangeliariuma, melyet Merell feltételeesen salzburgi munkaként fogad el és tévesen datál a 12. század utolsó negyedére (*Merell, J.*, Bible v českých zemích. Praha 1956, 71. old., 19–21. kép). Egy Admontban őrzött, Custos Pertoldnak tulajdonított kódexben (Cod. 511) is megjelenik. (*Buberl, P.*, 1911, No 3. 2., 3., 5. kép.) Ma a New York-i Morgan Libraryban.

⁸⁹ Az iniciálé talán a regensburg—prüfeningi scriptoriumnak tulajdonított, az Admonti bibliánál valamivel későbbi bibliája (München, Cod. lat. 3901) Ruth alakjával rokonítható. (Vö.: *Gutbrod, J.* i. m. 33. kép.)

⁹⁰ *Meyer, E.*, Neue Beiträge zur Kunst des Roger von Helmarshausen. Zeitschrift Westfalen (1940) 13. Salzburgban is jelentkező fejlődési vonalat vázol fel a hirsauai szellemben készített Stuttgarter passionale köteteinek időbeli egymásutániségában *Boeckler is.* (1943, 160.)

⁹¹ A bizánci előképek észak-itáliai előzményeiről: *Buberl, P.*, 1937, 150. 1909-ben még más utat rajzol. (Vö.: 66. jegyzet.)

⁹² Lombardia és Emilia is fontos közvetítő: *Swarzenski, G.* i. m. 80. kk.

⁹³ *Swoboda, K. M.*, 1935, 35.

⁹⁴ *Demus, O.*, 1959, 75. kk. A Demustól felvetett aquileiai hatás és pürggi kapcsolat lehetőségét a legutóbbi kutatások tisztázták. Az aquileiai kriptafreskóit a 12. század végére datálta: *Kugler, J.*, Byzantinisches und westliches in der Kryptafresken von Aquileia. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI (1973) 18. A pürggi freskókat I. Gottfrid admonti apáttal összefüggésben 1170-re keltezi: *Weiss, E.* i. m. 30. Ezt a datálást újabban *Demus* is elfogadta. (1968, 206. kk.)

⁹⁵ *Karlinger, H.*, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. München—Berlin—Leipzig 1920, 63.

⁹⁶ *Kitzinger, E.*, Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century. Byzantine Art and European Art Lectures. Athens 1966, 133.

⁹⁷ *Dodwell, R. C.* i. m. 167. kk.

⁹⁸ A 12. század harmadik negyedétől ugyanis egy újabb archaizáló hullám keretében ismét a 11. századi minta válik fontossá, amint ezt többek között a Gumbertus biblia is példázza. Ez a körülmény vezethette félre Merell is, amikor a prágai piarista rendház evangeliariumát egy évszázaddal későbbre datálta, mint kellett volna. (Vö.: 88. jegyzet.)

⁹⁹ Az iniciálékat a II. Appendix ismerteti. Az első típusba tartozókat nem jelöltük külön. Az ezen belüli eltéréseket a mellékelt képanyag kellően érzékelteti. A második csoport tagjait, mivel itt jelentősebb az eltérés és hogy az iniciálétypus mennyisége is szembeszökőbb legyen, II. csoport megjelöléssel tüntettük fel.

¹⁰⁰ Lektorom, dr. *Csapodi Csabáné* kétségesnek tartja azt, hogy a biblia iniciáléit több kéz készítette volna. „...ezeknél szinte bizonyosra vehető, hogy mintakönyvek alapján készültek” — írja. (I. m. 5.) Minthogy nem helytálló az a régen felvetett gondolat, hogy ez a biblia ciklusának komplexitása és iniciáléinak bősége miatt talán mintakönyvnek készült, úgy kétségesnek mondható e bártalanul megfogalmazott állítás is. A biblia sokféle, az egyes bibliai könyv jelentőségéhez, a kitöltésre fennmaradt mezőhöz alkalmazkodni tudó díszes betűihez aligha találhatott egy festő olyan komplett mintakönyvet, amelyikből a megfelelő méretű és jellegű betűt készen kaphatta volna. A nagyobb scriptoriumokban dolgozhattak olyan kevésbé kiemelkedő festők, akik viszont rendelkeztek annyi tehetséggel, hogy a műhelyükre, korukra jellemző formakincset viszonylag önállóan alkalmazták, variálták. Az iniciálé festése még egy olyan kvalitatásos kódex esetében is rutinmunkának számított, mint az Admonti biblia. A kisebb scriptoriumok tollforgatói használhattak esetenként mintákat. Előkép alapján dolgozhatott esetleg az esztergomi Perugiai Bernát kódexét kifestő, nem sok művészi készségről árulkodó kéz. Azonban még e kódex esetében is nagyobb biztonsággal beszélhetünk esetleges mintáról, mint mintakönyvről. A mintakönyvek mennyisége és használata nem lehetett általános.

¹⁰¹ Az Admonti biblia első kötete iniciáléinak analógiái a parmai Ildefonsus kéziratban ismerhetők fel. Schapiro ennek a kódexnek az iniciáléit németeseknek tartja, de nem tudja eldönteni, hogy az alaptípust melyik scriptorium szolgáltatta. Schapiro feltételezi továbbá, hogy az Ildefonsus kézirat iniciáléi német területről jutottak Burgundiába, valamint a berni Jura vidékére. Clunyból sugárzott szét Moissac-ba, Limoges-ba stb. (*Schapiro—Meyer, The Parma Ildefonsus. New York 1964, 26. kk.*). Több indok alapján feltételezhető, hogy a clunyi kézirat iniciáléi salzburgi hatás alatt készültek, mivel a bajor kolostorok közül Salzburg művészeti és politikai súlya volt a legerősebb a 12. század első felében, és az Admonti biblia iniciáléi szoros kapcsolatban álltak a fenti clunyi kéziratéval, továbbá azért is, mert Salzburg hatása ebben az időben más vonatkozásban is érvényesült a clunyi festészetben, feltételezhető, hogy ez az iniciálétypus is innen jutott Clunybe.

¹⁰² *Swarzenski, G. i. m. 73. kép.*

¹⁰³ Az Admonti biblia I iniciáléjának szimmetrikus díszítményei hasonlóak az Antifonálé betűsorának V és A betűjében levőkkel. (61. kép.)

¹⁰⁴ *Swarzenski, G. i. m. 317., 318., 342. kép.*

¹⁰⁵ Használatukra elégséges magyarázatot ad a 101. jegyzet.

¹⁰⁶ A harmadik és a negyedik kánontábláról sajnos nincs fotómásolatom, mert állapota miatt nem fényképezhető. Az utóbbi kánontábla ívmeződíszítése az elsőével egyezik, avval a csekély különbséggel, hogy az ív két szélén egy-egy csipegető madár áll. Az előbbi kánontábla közepén egy széttárt szárnyú madár áll, az ív oldalain leveles ágak vannak.

¹⁰⁷ Annak ellenére, hogy a bajor scriptoriumokban ismerték és alkalmazták is ezeket az iniciálékat, a salzburgi 11. századi könyvfestészet nem használta ezeket. Kronológiailag elképzelhető, hogy ez az iniciálétypus az 1120 körüli Stuttgari passionale hatását mutatná (datálás l. *Boeckler, A., 1923, 16., 25.*), és ez alátámasztja azt a feltételezést, hogy a hirsau-i festészet, amit a zwiefalteni készítésű kódex közvetített Salzburgnak, már I. Konrád, nem pedig utóda, I. Eberhard idejében honosodott meg Salzburgban, gondoljuk *Swoboda* feltételezésével szemben. (1953, 99.) Az Admonti bibliának az itáliai óriásbibliákkal fennálló kapcsolatát — azon az ágon, amelyen *Boeckler* (1923, a hirsau-i festészetet, különösen a Stuttgarti passionálét) és *Berg* a toszkán bibliákat (*Studies in Tuscan Twelfth Century Illuminations. Oslo 1968, 11. kk.*) vezeti le — vélte felismerhetőnek Paul Buberl az Admonti C D jelzetű ún. Gebhardbibel alapján. (*Buberl, P., 1911, 111. kk.*) Ez a hipotézis azonban alaptalan, az Admonti biblia nem használta ezt a betűtípust, és így a Buberlből kiinduló Boeckler-féle Admonti bibliára vonatkozó elgondolás is hibás.

¹⁰⁸ Ezt a Hirsau—Salzburg közti történeti kapcsolatok indokolják. Erre vonatkozó adatok: *Swarzenski, G. i. m. 72.*

¹⁰⁹ *Gutbrod, J. i. m. 94.*

¹¹⁰ Löffler, K., Romanische Zierbuchstaben und ihre Vorläufer. Stuttgart 1927, 42d. tábla, Gutbrod, J. i. m. 54. kép.

¹¹¹ „pictura aureo” említése: MG SS. XI. 74., Swarzenski, G. i. m. 60., Sas-Zaloziecky i. m. 366.

¹¹² Vö.: 101. jegyzet, és Schapiro, M. i. m. 5., 10.

¹¹³ A Walter biblia két lapját nem láttam, így e kódex színeiről nem alkothatok véleményt. A színes reprodukciók sötétes árnyalatai esetleg a zöldes modellálás bizonyítékai.

¹¹⁴ Valószínű, hogy már a művészetek különböző ágaiban feltűnően jártas Thiemo érseksége idején dolgozott ötvösműhely Salzburgban. A 12. század második negyedétől már művekkel is igazolható az itteni ötvösség színvonala. Példa erre a Krucifixust ábrázoló lap. (Romanische Kunst, 1964, Nr. 133. és 30. kép.)

¹¹⁵ Az Admonti biblia iniciáléinak kifestése esetleg reichenauai gyakorlatot követ. Ez a festési mód valószínűleg salzburgi—regensburgi kéziratok hatására terjedt el a 12. századi clunyi festészetben. (Vö.: Schapiro, M. i. m. 10.) Valószínű, hogy a hirsauti reformkörben volt kedvelt az arany alatti zöld alapozás, mert Boeckler szerint a Stuttgarti passionale első kötetének iniciáléi is zöldes-arany színűek. (Boeckler, A., 1923, 8.)

¹¹⁶ Nyugaton a szerkönyvek kialakulása után — praktikus okokból — a bibliák használata a székese gyházakra és esetleg a nagyobb apátságokra korlátozódott. A biblia egykori szerkönyv funkcióját a három nagy angol biblia őrizte meg, ezekben Oakeshott véleménye szerint a képek a miséhez használt könyvek ábrázolási szisztémáját és témáit követik. (Oakeshott, W., The Artists of the Winchester Bible. London 1945, 1.)

¹¹⁷ Az ószövetségi témák Rómában, a Latiumban és Campaniában gyakoriak. Narratív, rekonstruálhatatlan bizáncias témák mögött a kor kalábriai, szicíliai és szíriai pápáinak ízlését látja: Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e XV^e et XVI^e siècles. Paris 1916, 7., 594. Hasonló álláspontot képvisel K. Weitzmann is, aki a római fal- és könyvfestészet bizáncias elemeit keleti, palesztinai eredetűnek tartja. Határozottan tiltakozik e nézetek ellen Grabar, aki szerint — 9—11. századról beszélve — egy már a kereszténység első évszázadaitól fennálló zárt, askétikus görög műhelyben a palesztinai ikonográfia nem jelenhetett meg, itt kizárólag autochton fejlődésre lehet gondolni: Grabar, A., 1972, 16.

¹¹⁸ A katalán bibliák és apokalipszis kéziratok ikonográfiájának hátterében olyan palesztinai kézirat típus állt, mint amilyenre Kozody a keleti és a nyugati bibliailustrációt ötvöző San Paolo fuori le mura bibliájánál gondol: Kozody, R., The Origin of Early Christian Book Illumination. Gesta (1971) 2. 33. kk.

¹¹⁹ A Walter bibliát l. 54. jegyzet.

¹²⁰ A Cotton genesis típusát követi — az angyalok kara megjelenítése tekintetében a 12. század elején, Kölnben készített koblenzi St. Kastor bibliája (Pommersfelden, Cod. 333/334) is. (L. Rhein und Maas, 1972. E 20., képe a 214. oldalon). A karoling hagyományt követi pl. a római Pantheon bibliája többek között (L. Dodwell, R. C. i. m. 165. kép.) A nyugati típusról bővebben: Neuss, W., 1922, 35., Voss, H. i. m. 64.

¹²¹ L. Rhein und Maas, 1972, E 26 és képe a 231. oldalon. Tudomásom szerint itt tűnik fel először Lucifer bukásának témája, ennek ellenére az ábrázolás eredete bizánci lehet, mert az Athosi festőkönyvben szerepel egy olyan leírás, ahol a trónoló, evangéliumot tartó Úr körül angyalok és kerubok állnak, Lucifer pedig a mélybe zuhan. (Schäfer, A., Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855, 74.) A téma bizánci ábrázolása ennek dacára ismeretlen. Szembetűnő ugyanakkor annak megjelenítése néhány olyan kéziratban, aminek prototípusa egy jelenleg rekonstruálhatatlan, 12. század első felében keleti hatásra kialakuló biblia-csoporttal áll összefüggésben. Ezek a kéziratok a következők: a párizsi Arsenal Szent Lajostól származó bibliája (említi: Schäfer, A. i. m. 105. könyvtári jelzet nélkül), az angolszász Caedmon kézirat (Oxford, Ms. Junius XI) és a hildesheimi, 1159 körül készített, egykor Heinrich von Midel tulajdonát képező Stammheimi missale (Swarzenski, H., 1954, 207. old., és 478. kép).

¹²² Az Ambrosius-féle kézirat képe: Karlinger, H., 1921, I. tábla., a Gumbertus bibliáé: Swarzenski, G. i. m. 114. kép., a St. Peter apátság kódexéé: uo. 393. kép., a Millstatti genesis-ről: Voss, H. i. m. 57. jegyzet. A téma szélesebb osztrák területen való elterjedésének tanúsítója egy karinthiai vagy stájer kódex (Wien, Cod. 2721) ábrázolása az 1175 körüli évekből. (Mazal, O., Himmels- und Weltenbilder. Kleinodien österreichischer Buchmalerei aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1974, 51., 16. tábla.)

¹²³ A párizsi bibliáról: *Buchthal, H.*, 55. és 147/a. kép. Az angol psalteriumról: uo. 66. kk. és 148/a. kép. Azt az álláspontunkat, hogy itt valóban az Úr „interior omni re” elhelyezésével állunk szemben, nem pedig avval a 13. század első évtizedeire jellemző stílárís-kompozicionális megoldással, amilyennel a Gumbertus biblia teremtésnek szentelt lapján vagy a gurki kapu (*Baldass, P.* i. m. 65. kép) indákból formált kerete esetében számolhatunk, egy angol, 12. század vége felé festett Bestiarium (Oxford, Ms. Ashmole 1511) Krisztusának egyértelmű korong elé állítása szavatolja. Ez a kódex is az akkori kéziratok leszármazottai közé sorolható. (Képe: *Pirani, E.*, *Miniatura romanica*. Milano 1966, 58. kép.) Ezt az ábrázolási módot ismerhetjük fel az Admonti bibliához e kódexnél közelebb álló Ambrosius Hexameron kézirat egyes lapjain is. (*Karlinger, H.*, 1921, 2., 3., 5. tábla.) Az angyalok karáról és azok hetes vagy kilences számáról ezeknek teremtés-illusztrációkon belüli jelentéséről: *Grabar, A.*, *Les sujets bibliques au service de l'Iconographie chrétienne*. La Bibbia nell'alto medioevo. Spoleto 1963, 394., *Schäfer, A.* i. m. nr. 2. és *Voss, H.* i. m. 64.

¹²⁴ Például a geronai Archivo de la Catedral nr. 975 kódexének a két Jaj eljövételét (Apokalipszis, IX, 17.) ábrázoló illusztrációja. (*Neuss, W.*, 1931. d/227. kép.)

¹²⁵ A kígyót szoptató nőalak a hét fő bűnök egyike, Luxuriakénti interpretációjáról a bordeaux-i Sainte-Croix kapubélet szobrai kapcsán: *Cahier, P.*, *Fragments d'un voyage en Espagne*. Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. Paris 1874, 259. A kígyókat szoptató nőalak ösanya értelmezése a pogány vallásokban is jól ismert. A keresztény művészetben Éva—Mária tipologikus ábrázolására példa a montmorilloni templom homlokzata, ahol Luxuria pandanjaként az Angyali üdvözet áll. (*Tisé, P.*, *Guide artistique de la France*. Paris 1964, 363. kép.)

¹²⁶ *Werhahn-Stauch, L.*, *Christliche Fischsymbolik von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 35 (1972) 26.

¹²⁷ A Goderannus bibliát I. Rhein und Maas, 1972. nr. F 26 és 231. old. képe. A Goderannus biblia e képével rokon a staveloti Flavius Josephus kézirat (Brüsszel, Mss. II. 1179) Ádám és Éva ábrázolása. L. uo., F 28. és képe uo. 233. old. A Gumbertus biblia jelenetét: *Swarzenski, G.* i. m. 114. kép.

¹²⁸ Bizánci típust követ a palermói Capella palatina mozaikja, a salernói elefántcsont antependium. Erről: *Jerphanion, G. de*, *La voix des monuments*. Bruxelles 1930, 267. kk. A Walter és a Gumbertus bibliákról: *Swarzenski, G.* i. m. 88., 114. kép. A müncheni Ambrosius kéziratról: *Karlinger, H.*, 1921, 5. tábla. A jeruzsálemi kéziratokkal kimutatható rokonság legjobb bizonyítéka az oxfordi Bestiarium Astrumok teremtésének lapja. (Vö.: 118. jegyzet.)

¹²⁹ L. a 123. jegyzetben említett képeket.

¹³⁰ Ádám teremtése a karoling és a bizánci teremtés ciklusoknak egyaránt fontos része volt. Az ember, főként az ósata teremtésének problematikája a 12. század egyházi harcainak is egyik fontos kérdése volt. A kor csaknem minden lényeges teológusa foglalkozik a kérdéssel, köztük: Hildegard von Bingen, Bernhardus Silvestris, Alanus ab Insulis, Goddfroid de Saint-Victoir, Guillaume de Conches stb. Ádám szerepe tehát nem valószínű, hogy csökkent volna a teremtés-kompozíciókban. Ezzel szemben furcsa, hogy a világ történetének ez az eseménye hiányzik az Admonti biblia e lapjáról. Sőt hiányzik a Walter és a Gumbertus bibliából, az Ambrosius-féle Hexameron kéziratból is. Nem kapott helyet a Buchthal-féle, palesztinai hatást feltételező francia és angol kéziratokban sem, hiányzik a 13. századi kis francia bibliákból, valamint a reprezentatív 14. századi cseh bibliákból és végül az 1520-ban nyomtatott kölniből is. A Walter biblia kivételével valamennyibe csak Éva teremtése került be. A példák sokasága alapján elgondolható, hogy Ádám teremtése azért nem igényelt az egyes bibliatípusokban külön képet, mert a biblia egyes helyeinek „omnis creaturae”-ja (Márk, XVI, 15., Pál apostol római-akhoz írt levele VIII, 19. kk, Genesis, I, 26.) gyakran az embert jelentette abban az értelemben, hogy az emberben a teremtés ismétlődik, illetve az emberben a teremtés benne foglaltatik. (Vö.: *Kurdzialek, M.*, *Der Mensch als Abbild des Kosmos*. Berlin—New York 1971, 5. kk.) Lehetséges, hogy ezekből a teremtést megjelenítő ciklusokból ezért maradt ki Ádám teremtése, míg Éva világra jövele az összülők története ciklusokat hivatott egy képben helyettesíteni.

¹³¹ *Augustinus, De civitate dei, VIII, 11. (PL. XIV. 235.)*

¹³² Ezekről összefoglalóan: *Weis, A.*, *Der römische Schöpfungszklus des 5. Jahrhunderts im Triclinium Neons zu Ravenna*. Tortulae 1966, 300. kk. Az itáliai bibliákról: *Berg, K.* i. m. és *Il libro della Bibbia*. Esposizione dei manoscritti e di edizioni a stampa della Biblioteca

Apostolica Vaticana dal secolo III al secolo XVI. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972. a katalógus megfelelő címszavai. A katalán bibliákról: *Neuss, W.*, 1922. A karoling bibliákról: *Leitschuch, F. F.*, Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894 és *Bober, H.*, In principio Creation before time. Essays in Honor of E. Panofsky. I. New York 1961, 13. kk.

¹³³ Az akkóni bibliák teremtés-kompozíciójának rendjét *Buchthal* az üvegablakokéból vezeti le. (1957, 54.) Dr. Szabó Júlia szerint az Admonti biblia e lapjának elrendezése egyes örmény bibliákéhoz hasonlít. (Szóbeli közlését köszönöm.)

¹³⁴ Ezt a típust ismétlik a tours-i bibliák is, a Millstatti genesis és a San Marco mozaikja is. (Vö.: *Weitzmann, K.*, Observations on the Cotton Genesis Fragments. Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 130., *Voss, H.* i. m. 63.)

¹³⁵ A keleti, jeruzsálemi művészet természetesen más utat is találhatott Európa felé. Utóbb Zuliani vélt felismerni ilyen impulzust a korábban szicíliai alkotásnak ismert, san danieli Guarnierianaban őrzött (ms. 3) bibliában: *Zuliani, V.*, La mostra della miniatura in Friuli. I codici medioevali. Arte Veneta XXVI (1972) 286. Lehetséges, hogy az itáliai óriásbibliák is érintkeztek a keleti, jeruzsálemi művészettel. Úgy tűnik, hogy Otto Mazal, aki az Admonti biblia létrejöttében az itáliai óriásbibliák inspiráló szerepét a legfontosabbnak, az Admonti bibliában megnyilvánuló bizantizmushoz mintha az itáliai bibliák irányából közelítene. *Mazal* felveti annak a lehetőségét is, hogy a salzburgi művészet — így az Admonti biblia is — a kereszties hadjárat nyomán érintkezett a bizánci művészettel, de sajnos nem magyarázza meg azt, hogy mit ért a kereszties hadjáratok következtében jelentkező bizantizmuson. (I. m. 43.) Emellett említi még — bár nem pontos körülhatárolással — a kereszties hadjáratok nyomán felélénkülő bizánci hatást is.

¹³⁶ Az Admonti biblia és az avval kapcsolatot mutató kéziratok 1187 körüli eseményeket megelőző keletkezése bizonyítja, hogy a Gumbertus bibliában indokolatlanul keresi *Buchthal* csupán a 12. század végi francia hatást. (1957, 61.) A Gumbertus biblia előképe inkább a salzburgi—regensburgi festészetben formálódott ki a 12. század első felében, a salzburgi ikonográfia ebben a kódexben — az időbeli intervallum miatt — természetesen módosulhatott, illetve bővíthetett.

¹³⁷ *Neuss, W.*, 1922, 83.

¹³⁸ A téma csoportosítását 1. *Greisenegger, W.*, Ecclesia. Lexikon der Christlichen Ikonographie. Kiad. *Kirschbaum, E.* Rom—Freiburg—Basel—Wien II. 1970, 308. Az Admonti biblia típusához közelebb áll ezek közül a trónoló Krisztus, mellette a Sponsa (St.Vaast-i bibliában, Arras, No. 559. *Swarzenski, H.*, 1954, 73. tábla). Evvel rokonítható a téma katalán bibliákra jellemző, *Neuss* által leírt megjelenítése: Salamon, a bölcs király mellett egy nőalak áll (1922, 83.), és a római S. Maria in Trastevere apszisának 1130—1140 közötti Mária koronázása mozaikja.

¹³⁹ *Végh J.*, Az Énekek éneke ábrázolása a gyulafehérvári székesegyházon. Építés—Építészettudomány V (1973) 3—4. 280. kk.

¹⁴⁰ *Végh J.* i. m. 281.

¹⁴¹ Példa erre az 1125—1138 között készített Ellwangeni lectionarium (Stuttgart, bibl. fol. 55) ábrázolása. (*Löffler, K.*, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit. Augsburg 1928, 78., 45a. tábla.)

¹⁴² Vö.: A Perugiai Bernát kódexe és a Pray-kódex helye a középkori magyar könyvfestészetben c. tanulmány erre vonatkozó részével. (L. 16. jegyzet.)

¹⁴³ Pl. a lambachi Williram von Ebersberg Énekek éneke kommentárja (Berlin, Cod. Theol. lat. IV. 150, *Swarzenski, G.* i. m. 413. kép), Anselmus Cantuarensis kommentárja (Admont, Ms. 255, *Buberl, P.*, 1911, 70. kép), Millstatti missale (Klagenfurt, Ms. 35, *Swarzenski, G.* i. m. 429). Az Admonti biblia jegyeseiben — a kereszties nimbusz hiányában és a fejek Admonti bibliában szokásos Krisztus típusától való távolsága miatt — lehet, hogy nem Mária és Krisztus alakját kell keresnünk, hanem talán egy clairvaux-i Bernát hatását mutató Spiritus Sanctus és az emberi lélek ölekezését bemutató képet.

¹⁴⁴ Véleményem azon a gyakorlaton alapul, hogy a középkori művészetnek főként ezen a területén gyakori az iniciálék képet vagy mellképet magában foglaló medaillonná alakítása.

¹⁴⁵ Amiens-i katedrálison, l. *Réau, L.*, Iconographie de l'art chrétien. II. 1. Paris 1956, 384.

¹⁴⁶ „Aggaeus, festivus et lactus, qui seminavit in lacrymis, ut in gaudio meteret; destructum templum aedificat . . .” (PL. XXII. col. 546.)

¹⁴⁷ A 11. század végi felsőitáliai parmai cod. 386 zsoltároskönyv B iniciáléjára ültetett a kódex festője egy koronás, nimbuszos Dávidot, aki a kezében olajtartó szarut tart. (*Gutbrod, J.* i. m. 169. kk. és 112. kép.) Ez az iniciálé viszont lényegesen nem tér el pl. a Hirsau-i biblia Ézsaiás prófétájáról, aki csupán írásszalaggal áll a szöveg előtt. (*Toesca, P.*, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912, 57. kép.)

¹⁴⁸ A Stavelot-i biblia iniciáléit l. *Gutbrod, J.* i. m. 31., 32. kép. Ez az iniciáléforma később a bajor területen honosodott meg, Salzburgon kívül szép számban kerültek ki ilyen típusú iniciálék az admonti, a regensburg—prüfeningi kolostorok festőműhelyeiből is.

¹⁴⁹ A Sucha biblia (fol. 284r.) Ezdráshoz készített keretezett képén baloldalt az aggastyán, kezében nyitott könyvet tart. Vele szemben két ifjú áll. A kép jobb felén tornyos, bástyás architektúra, melynek előterében egy ifjú baltával ajtót farag. Itt köszönöm meg a krakkói Wawel kéziratyűjteménye vezetőjének, dr. Fischingernek, hogy megnézhettem a kódexet.

¹⁵⁰ Ilyen kéziratok például: a 11. századi cambrai-i (No. 386) és a trier-i (No. 131) apokalipszisek, ezeket a 12. században is felhasználták mintakép gyanánt (*Neuss, W.*, 1922, 131. kk., *Yoshikawa, J.*, L'Apocalypse de Saint-Savin. Paris 1939, 92. kk.). A clunyi apokalipszisekhez érezzük közelinek ezt az ábrázolást azért, mert ebben a művészetben nem az Apokalipszis szörnyű fenyegetéseit ültetik át a festészet nyelvére, hanem a vízió teofánikus jellege domborodik ki. Ennek az elvnek teljesen megfelel a biblia első triumfális víziója. (Vö.: *Christe, Y.*, Les Grands portails romans. Genève 1969, 88. k., 130. kk.) A Salzburgi antifonálé és más Salzburgi kéziratok helyett a Krisztus a pokol tornácán jelenetet használtak.

¹⁵¹ A párizsi kéziratokról: *Yoshikawa, J.* i. m. uo. Ezekkel az ábrázolásokkal állhatnak kapcsolatban a Saint-Savin-sur-Gartempe előcsarnokának két tanú halálát bemutató jelenetei, és ilyen lehetett a Vita Gauzlini-ben megörökített Saint-Benoît-sur-Loire elpusztult freskója is (*Yoshikawa, J.* i. m. 92. kk., 126., 128., *Demus, O.*, 1968, 143.).

¹⁵² A kerubok ábrázolásának irodalmi forrásáról és evangélistákkal való összefüggésükről: *Jerphanion, G. de*, Les noms des quatres animaux du commentaire liturgique du Pseudo-Germain. La voix des monuments. Bruxelles 1930, 255., *Klingender, F.*, Animals in Art and Thought. London 1971, 218., *Neuss, W.*, 1912, 248., *Neuss, W.*, 1922, 88. A típus keleti eredetéről: *Wulff, O.*, Cherubim, Krone und Seraphim. Altenburg 1894, 49., *Neuss, W.*, 1922, 88. kk. Ezékiel víziójának itáliai falfestészeti példáiról: *Swarzenski, G.* i. m. 75. Az itáliai és német típusokról összefoglalóan: *Ansaldi, G. R.*, Gli affreschi della basilica di San Vincenzo a Galliano. Milano 1949, 10. kk.

¹⁵³ A Vatikáni Cosmas (Gr. 699) kézirata és az Admonti biblia e képeinek összefüggését *Neuss* is említi, mégis, az Admonti biblia Ezékiel illusztrációjában a bizánci vonások túlsúlyát hangsúlyozza. (1912, 248. kk. és a Cosmas Ezékiel illusztrációjának képe uo. 11. kép.) A Geronai kódex képét l. *Klingender, F.* i. m. 143. kép.

¹⁵⁴ *Neuss, W.*, 1922, 45. kép.

¹⁵⁵ *Neuss, W.*, 1912, 248. kk. Itt kívánjuk megjegyezni, hogy ez az interpretáció már Honorius Augustodunensis előtt, illetve munkájától függetlenül is létezhetett, mert például a müncheni Bayerische Staatsbibliothek 32. számú elefántcsont lapja a Honorius-féle felfogásnak csaknem szó szerinti képi megjelenítése. Feltételezhető viszont, hogy ez az elefántcsonttábla 1100 körül keletkezhetett sváb vagy bajor területen. (*Cahier, P. Ch.* i. m. 29. old. képe.) Kérdéses, hogy az Admonti biblia keletkezésekor hathatott-e már a Honorius-féle interpretáció.

¹⁵⁶ *Neuss, W.*, 1912, 249. kk., *Swarzenski, G.* i. m. 135. és 147. kép.

¹⁵⁷ *Demus, O.*, 1968, 242. kép.

¹⁵⁸ A Spohnheimi evangéliumról, annak Salzburgi keletkezéséről és az 1124-es datálásról: *Neuss, W.*, 1912, 251. kk., 58. kép. *G. Swarzenski* két, számunkra ismeretlen, az Admonti biblia Ezékiel ábrázolásához hasonló illusztrációt említ még: München, Cod. lat. 7384 és Aschaffenburg, Cod. 13. kódexekben. (I. m. 75.)

¹⁵⁹ A Rodai biblia típusáról és eredetéről: *Neuss, W.*, 1922, 67. kk. A típus eredetéről összefoglalóan: *Wacker, G.*, Ikonographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube. Marburg 1954 (kiadatlan disszertáció), 59. kk., 64. kk., 67. kk.

¹⁶⁰ A barlang ábrázolása főleg a marginális illusztrációjú zoltároskönyvekben gyakori, de az Athosi festőkönyv is ezt a Dániel illusztráció típusát említi. (*Schäfer, A.* i. m. nr. 191.)

¹⁶¹ Az angyal kíséretében a barlang szájához járuló Habakuk a 11. századi Naziani Szent Gergely homíliáit tartalmazó kéziratban (Párizs, ms. gr. 533) fordul elő. (*Bordier, H.*, De-

scription des peintures et autres ornements des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1833, 142.)

¹⁶² A típus kialakulásáról és értelmezéséről: *Wacker*, G. i. m. 81. kk., 102.

¹⁶³ *Wacker*, G. i. m. 80. Morfológiailag hasonló a pürggi Johanneskapelle freskójának az Ötezer ember jóllakatása ábrázolása is. (Romanische Kunst, 1964, 4. tábla.) A katalán művészetben kenyeret és korsót hoz Habakuk. A salzburgi könyvfestmények korongja paténa lehet, melynek típusa a letakart kézzel együtt az ötvösségben gyakori, és innen kerülhetett át a könyvfestészetbe olyan ötvöstárgyokról, mint a stavelot-i hordozható oltár Melkizedek áldozatának jelenete.

¹⁶⁴ *Neuss*, W., 1922, 94., 105. kép. A Vat. gr. 752 kéziratban Hóseás két fiával együtt szerepel. (Vö.: *De Wald*, E., The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. Vol. II. Psalms and Odes. Part. 2. Vaticanus graecus 752. Princeton 1942, 22.) A francia *Bible historiée* is ezt a zsánerszerű jelenetet vette át. Az Athosi festőkönny és a Gumbertus biblia a próféta könyvének Krisztus kereszthalálára vonatkozó utalásait emelte ki. (*Schäfer*, A. i. m. 204., 205., *Lutze*, E., Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. Erlangen 1936, 128.)

¹⁶⁵ Joel a nyugati művészetben a kispróféta sorozatokon kívül még tipologikus értelemben, pünkösdre és utolsó ítéletre való utalással is jelentkezik. A Gumbertus bibliában; az „Egredit spons” felirat Krisztus és Ecclesia jóslata megjelenítője, ugyanígy szerepel a troyes-i láda veretén. (*Tisné*, P. i. m. 173, 96. tábla.) Az Athosi festőkönnyben ugyancsak pünkösöd és utolsó ítélet víziója fordul elő. (*Schäfer*, A. i. m. nr. 205., 155.)

¹⁶⁶ Rodai biblia III. köt. (*Neuss*, W., 1922, 112. kép.) A kompozíció nem ezt a bibliát követi, hanem — mint a stílussal foglalkozó fejezet írta — középbizánci sémát látta maga mögött.

¹⁶⁷ Ámos próféta könyvét a bizánci művészetben nem ábrázolták, bár az Athosi festőkönny megemlékezik a prófétának utolsó ítéletre vonatkozó víziójáról a próféta szövege alapján. (*Schäfer*, A. i. m. nr. 204.) A nyugati művészetben többnyire a kisprófétákkal együtt, tipologikus felfogásban szerepelt. A Rodai biblia ciklusa: *Neuss*, W., 1922, 109. kép.

¹⁶⁸ Pásztorként, egy fúvóshangszerrel és bottal ábrázolja Ámost a Sainte Marie de Parc bibliája (London, Add. Ms. 14 790 Gesta, X/2. 1972, 57., 9. kép), a Gumbertus biblia (*Swarzenski*, G. i. m. 129. kép), a Leningrádi breviárium (említi *Réau*, L. i. m. II. 1. 1956, 381.), a Rodai biblia (*Neuss*, W., 1922, 105. kép). *Réau* az Admonti biblia e képén kancsót vél látni (i. m. II. 1. uo.), ez azonban lehetetlen, részint azért, mert a próféta szövegéből nem olvasható ki ilyen célzás, részint azért, mert amennyiben valóban kancsót akart volna rajzolni az illuminátor, a salzburgi művészetben gyakran alkalmazott, az Admonti bibliában az Ezékiel víziójánál is hasznosított kancsót festette volna ide.

¹⁶⁹ Így szerepel az Izrael bukását megjósoló Úr a Souvigny-i bibliában (Musée de Moulins). (*Réau*, L. i. m. II. 1. uo.)

¹⁷⁰ *Neuss*, W., 1922, 104. kép.

¹⁷¹ Attributum nélkül: *Swarzenski*, G. i. m. 76. oldal, 3. jegyzet.

¹⁷² Ezért utasítható el *Gutbrod* feltételezése, miszerint a művész nyolc csillagot festett volna a korongra, és ezek a csillagok a prófétának nyolc egymást követő éjszakai víziójára utálnak. Egyfelől a nappalok és éjszakák változásának ilyen jelzése a román kori festészetben nem létezett, másfelől az említett szerző által duplának vagy kettőnek látott csillag nem létezik. (I. m. 80. kk.)

¹⁷³ *Neuss*, W., 1922, 97.

¹⁷⁴ Ezt megerősíti a próféta szövege is: „Örülni fognak, ha meglátják Zorobabel kezében az önkövet. Hét van ilyen, az Úr szemei ezek, melyek átpillantják az egész földet.” („... laetabuntur, et videbunt lapidem stanneum in manu Zorobabel. Septem isti oculi sunt Domini, qui discurrunt in universam terram.”)

¹⁷⁵ A hildesheimi freskókat Tröscher ismerteti Brockhoff 1871-ben készített másolatai alapján. (*Tröscher*, G., Sächsische Monumentalmalerei von den Anfängen bis zum Jahre 1200. Berlin 1926, kiadatlan disszertáció, 21. kk.) Clemen 1841-ben készített rajzát közzétette: *Hastrung*, U., Die romanischen Wandmalereien im Rasted. Iconographie, Bildungsprogramm und Theater. Hafnia (1972) 117B. kép. A dóm tipologikus freskóciklusának részeként a prófétákat apokaliptikus attribútumaik, szövegeikből vett ide vonatkozó felirataik kísérték.

A mellettük álló apostolok írásszalagján ószövetségi utalásokat tartalmazó szövegek voltak. Zakariás mellett Péter I. levele (II, 4. kk.) alapján hét követ ábrázoltak. A hét kő azonosult a rajta levő szemekkel, mert a szem közérthetőbb volt.

¹⁷⁶ Neuss, W., 1922, 173. kép.

¹⁷⁷ Mâle, E., *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Paris 1922, 9. kk. 7., 8. kép.

¹⁷⁸ Tisné, P. i. m. 269., 9. kép.

¹⁷⁹ „... hét szarva és hét szeme vala, ami az Istennek hét lelke, amely elküldetett az egész földön...” („... habentem cornua septem, et oculos septem qui sunt septem spiritus Dei, missi in omnem terram.”) (János Apokalipszis, V, 6.). A hét lélek gyakran jelentkezik a hét gyertyatartó lángjaként (pl. János Apokalipszis, I, 20.). A gyertyatartónak ezért volt egy kozmikus jelentése is, ezt említi Josephus Flavius is: „A lámpatartóból kiágazó hét lámpa a hét bolygót jelképezte...” (*Flavius Josephus*, A zsidó háború. Fordította Révay József. V. kiadás. Bp. 1964, 354.)

¹⁸⁰ Ennek az ábrázolásnak az irodalmi forrása János egyik apokaliptikus látomása (Apokalipszis, XIV, 14. kk.). E vízió alapján gyakran jelent meg az Úr, kezében éles sárlóval. Ez a téma főleg a szír, palesztinai típusokra támaszkodó katalán festészetben terjedt el, miként ezt a Neuss által felsorakoztatott példák; a valladolidi a 970 és a lisszaboni a 1189 számú kódexek bizonyítják. (Neuss, W., 1931, 162., 163. kép.) A téma, valószínű katalán hatásra jelent meg a nyugati 11. századi könyvfestészetben. (Pl. Escher, K., *Die Miniaturen in der Basler Bibliotheken, Museen, und Archiven*. Basel 1917, No. 36. említ egy ilyen kompozíciót.) A csillagos koronghoz hasonlóan a sárló is átkerült az Úrétől Zakariás kezébe. Egy 7. vagy 8. századi szír kódexben (Párizs, Ms. Syriaque 341) akadt Omont erre az ábrázolásra, ezen kívül hasonlóan tartja még a Vaticani Cosmas és a Rabula evangélium jeleneteit is. (Omont, H., *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII^e ou du VIII^e siècle*. Monuments et mémoires publiés par l'académie des inscriptions et des belles lettres. Paris 1909, 96. kk. és 20. kép.) A leírt példa alapján elképzelhető, hogy az Admonti biblia is ismerhetett és képében átmenthetett egy korai szír képet, mely lehetővé tette Zakariás ilyen, apokaliptikus Úréval azonos ábrázolását.

¹⁸¹ A szenvedő Jóbbal vitázó barátok egyike helyett Jób felesége mellé még egy nőt festett a kézirat festője. Ezt a hibát sem a Walter, sem pedig a Gumbertus biblia festője nem követte el. Valószínű, hogy itt nem tudatos szándékkal, hanem elrajzolással kell számolni. A két férfi és a két nő jelenlétét Unterkircher Jób II, 7. kk. alapján interpretálja, ez a szövegrész azonban nem elegendő a kép magyarázatához. (Unterkircher, F.—Stumvoll, I., *Abendländische Buchmalerei*. Köln 1967, 50.)

¹⁸² Osten, G. von, *Job und Christ*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI (1953) 154.

¹⁸³ Weitzmann, K., *Die byzantinische Buchmalerei*. Berlin 1935, 49. kk.

¹⁸⁴ Grabar egy olyan kisebb kéziratcsoportba sorolja ezt a kéziratot, melynek egyes darabjai a 9–11. század között Itália görög kolostoraiban készültek, de lokalizációjuk jelenleg megoldhatatlan: Grabar, A., 1972, 24. kk.

¹⁸⁵ Swarzenski, G. i. m. 130. kép. A Gumbertus biblia Jób ciklusát *Buchthal* francia hatás alatt készített festménynek tartja (i. m. 57.). A Gumbertus bibliának ehhez a képkörhöz való tartozását erősítené a tevék pusztulásának jelenete. Ez nem feltétlen ellentéte a Gumbertus bibliának salzburgi és akkóni művészetben belüli helyzetéről korábban mondottaknak. (Vö.: 136. jegyzet.)

¹⁸⁶ A képek kopottak, az alsó sáv olyan mértékben, hogy vizsgálata lehetetlen.

¹⁸⁷ Első csoport: inkább auktor portré jellegű illusztrációk, a Cosmas topográfia korai példányaira jellemzők, például a vatikáni 9. század első harmadából szárazóra és a valamivel későbbi, sínai Szent Katalin-kolostorban készítettre. Ez a csoport a 6–7. században alakult ki, majd a 9. században gazdagodott. A csoport későbbi tagjai, pl. a palermói Capella palatina mozaikjepe és a londoni Robinson Trust, valamint az egykori Phillips Ms. 7681 kézírata. (*Dobschütz, E.*, *Die Bekehrung des Pauls*. Repertorium für Kunstwissenschaft, 50/1929. 92. kk. és *Tortulae*, 1966, 9. tábla.) A második csoportot olyan kéziratok képviselik, mint a Vivianus biblia és a San Paolo fuori le mura bibliája. Ezek a karoling típusú bibliák valószínű, hogy bizánci előképek alapján jöttek létre, a képtisztelet visszaállítását követő ikonográfiai megújulás eredményeként, a 9. század második felében. (*Buchthal, H.*, *Some*

Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art. Tortulae 1966, 44. kk., 10., 12. kép.) A karoling típust megelőzte még egy ókeresztény, római bibliai ciklus is, amelynek töredékeit a San Paolo fuori le mura bal hajójának tartották fenn. (Vat. Barb. lat. 4406. 1. *Waetzolt, S.*, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Malereien in Rom. Wien—München 1964, nr. 632. 370. kép.)

¹⁸⁸ A Lobbes-i biblíában (Tournai, ms. 1) (Rhein und Maas, 1972. kép a 231. oldalon) és a Josephus Flavius kéziratban (Brüsszel, Ms. II. 1179). (Rhein und Maas, 1972, kép a 233. oldalon).

¹⁸⁹ *Schmidt, G.*, Die Malerschule von St. Florian. Graz—Köln—Linz 1962, 41. tábla.

¹⁹⁰ Pl. a párizsi ms. gr. 510 típusába tartozó athosi Ivron kolostor cod. no. 1 kéziratát. (Az utóbbi képét l. *Demus, O.*, 1970, 42. kép.) A transzfiguráció ikonográfiájának kialakulásáról és a típus 6. századi keleti eredetéről: *Berchen, M.—Clouzot, E.*, Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au X^{me} siècle. Genève 1924, 183.

¹⁹¹ A lovasszentek feltehetően jóval korábbi kopt előképekből indultak ki és terjedtek el elsősorban a Bizáncon kívüli keleti művészetben. Legfontosabbak közülük Szent András, Szent Demeter, Szent György és Szent Mihály. Ezek legendáik szerint védő, harcos szentek, vagy olyanok, akiknek legendájában fontos a vándorlás. A harcos szentek nyugati elterjedését *Demus* is feltételezi. A freiburgi Augustinermuseum vázlatkönyvének lovasszentjeit olyan keleti ikonból véli levezethetőnek, mint a Sínai hegyi ikon. (1970, 35. old. és 36., 38. kép.)

¹⁹² *Sántha Gy.*, A harcos szentek bizánci legendái. Bp. 1943, 14. Dobschütz magyarázatában a lováról lebukó Szent Pál típusának irodalmi forrása Prudentius Psychomachia c. költeménye, amelyben a lóról lebukó Superbia alakja egyesült Beda Venerabilis Szent Pál interpretációjával, miszerint Pál megtérése előtt Isten ellen harcoló superbus lény, aki megtérése után Humilitas lesz, mivel a Pál név is ezt jelenti. (*Dobschütz, E.* i. m. 108.)

¹⁹³ A Gumbertus bibliát l. *Swarzenski, G.* i. m. 51., az Aich bibliáról és a zürichi graduáléről, valamint ezeknek a salzburgi bibliákkal való összefüggéséről: *Schmidt, G.* i. m. 127. és 41. tábla. A Veronai bibliáról: *Dobschütz, E.* i. m. 5. kép. A Veronai biblia salzburgi festéssel való kapcsolatát a müncheni Cod. lat. 15 903 kódex Halottak feltámadása c. képe hasonló ikonográfiája alapján jelzi *Swarzenski.* (I. m. 85. 5. jegyzet.)

¹⁹⁴ A keleti típusok legutóbbi összefoglalását l. *Tsuji, S.*, La chaire de Maximien, La Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise. A propos du cycle de Joseph. Synthronon 1968, 43. kk. A katalán bibliák is illusztrálták az Ótestamentumnak ezt a könyvét, de a salzburgiaktól eltérő módon. (*Neuss, W.*, 1922, 45.) A Millstatti genesisről és annak Cotton genesis-szel való kapcsolatáról: *Voss, H.* i. m. 69.

¹⁹⁵ Az Admonti biblia Exodus illusztrációinak közelebbi párhuzamai: Millstatti genesis (*Voss, H.* i. m. 70.), a hágai St. Bertin bibliája (Hága, A. a. 261/69). Lazább kapcsolatot mutatnak az Admonti bibliának ezekkel a képeivel a velencei San Marco mozaikjai, a bizánci textilek, a sens-i elefántcsont láda, a görög arisztokratikus és marginális illusztrációjú zsoltároskönyvek. (Vö.: *Bordier, H.* i. m. 69., *Swarzenski, G.* i. m. 74.) Meg kell jegyezni, hogy az általam ismert salzburgi kéziratok a bizánci művészetnek a Nyugaton is nagyon elterjedt képtípusait ismétlik.

¹⁹⁶ A téma előfordul az ugyancsak problémagazdag itáliai eredetű (7–8. század) Ashburnham pentateuchusban és a kézirat képeinek másolásából született tours-i St. Julien templom 11. század végi falképei között is: *Grabar, A.*, Fresques romanes copiées sur les miniatures de Pentateuque de Tours. Cahiers Archéologiques IX (1957) 338. kk.

¹⁹⁷ A jelenet igen gyakori a bizánci, konstantinápolyi bibliákban, például a Vat. Reg. gr. 1 kéziratban kapott helyet. (Miniature della Bibbia cod. Vat. Regina Gr. 1. e del Salterio Cod. Vat. Palat. Gr. 381. Collezione Paleographiche. Vat. Fasc. I. Milano, 1905. IX. tábla és Párizs, ms. syriaque 341, Moutiers-grandvali bibliában.)

¹⁹⁸ *Sotiriu, G. et M.*, Icones du Mont Sínai. T. II. Athènes 1956, 227.

¹⁹⁹ Hasonló a párizsi ms. gr. 510 kódex Józsuá lerombolja Jerikó falait című képe. (*Bordier, H.* i. m. 84.)

²⁰⁰ Hasonló Gedeon gyapja ábrázolás ismert a vatikáni Jacobus Kokkinobaphos homiliáit tartalmazó kéziratból (Vat. gr. 1162). (*Stornajolo, C.* i. m. 5.) Ilyesféle leírást ad Schäfer is (i. m., nr. 137.), ilyen típusú a párizsi Ms. gr. 510 ábrázolása is (*Bordier, H.* i. m. 82), továbbá az Utrechti psalterium (Utrecht, Ms. 484) illusztrációja is (*Swarzenski, G.* i. m., 75).

²⁰¹ Hasonló az admonti Cod. 17 illusztrációja (*Swarzenski, G. i. m. 75.*), a Rodai biblia II. kötetéé (*Neuss, W., 1922, 76.*), a Watopedi 515 octateuchusé, rokonok a palesztinai akkóni kéziratok, továbbá az ezekből sarjadó Bible moralisée-k és Bible historiée-k ábrázolásai is. Az utóbbiak közül különösen jelentős a Walter Arts Gallery bibliája (Baltimore, Ms. 500), mely a 13. század elején készült. Az egész oldalt betöltő kép felső sávján az aratás jelenete kapott helyet, lent pedig Boaz és Ruth. A kéziratnak a Szent Lajos idejében kialakult kéziratokkal és angol psalteriumokkal való kapcsolatát H. Swarzenski már régen megállapította. [*Swarzenski, H., Unknown Bible pictures by W. de Brailles. The Journal of the Walters Art Gallery I (1938) 58., 60., 64. kk. 20. kép.*] Itt kívánjuk megemlíteni, hogy az Admonti biblia aratás-jelenetének a kép művészi értékén felül kultúrtörténeti jelentősége is van, ugyanis a sarlóval való aratásnak ehelyt találjuk egyik korai ábrázolását.

²⁰² Anna története az európai művészetben az Admonti bibliát megelőzően is kedvelt téma volt. Ábrázolta a San Paolo fuori le mura bibliája, a Stavelot-i biblia és a későbbi angol kéziratciklusokban is gya. korai. (Pl. London, Ms. I. c. VII., Párizs. Ste. Geneviève, Ms. 8., Párizs, Ms. lat. 12 534.) Ismert a katalán bibliákból is. (Vö.: *Swarzenski, G. i. m. 75.*) Ezek az illusztrációk azonban eltérnek az Admonti bibliában is használttól, mely inkább a bizánci Királyok könyvei kéziratok illuminációihoz fordult. Ilyen például a konstantinápolyi készítésű Vat. gr. 333 kézirat Anna és Sámuel ciklusa. [*Lassus, J., Les miniatures byzantines du Livre des Rois d'après un manuscrit de la Bibliothèque Vatican. Mélanges d'archéologie et d'histoire XLIV (1928) 50.*]

²⁰³ Hasonló csatajelenetek előfordulnak a Vat. gr. 333 kéziratban is, valamint a Vat. gr. 752-ben. (*De Wald, E. i. m. 20. kk., XXIX. tábla.*) Saul és Jonathán halálának ikonográfiája provinciális bizánci kéziratokon alakult ki. (*Grabar, A., Les Miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne. Paris 1943, XLIV. tábla és Buchthal, H., 1957, 61.*)

²⁰⁴ San Paolo fuori le mure bibliája. Királyok II. könyvéhez készített illusztrációiban. (*Swarzenski, G. i. m. 75.*) Ugyanez az illusztráció jelenik meg a Stavelot-i bibliában és a nagy angol bibliákban is.

²⁰⁵ A jelenet analógiáiként Swarzenski a párizsi Ste. Geneviève bibliája (Ms. 8) a Moulins-i biblia, a Montalcinoi, a Lyoni (Ms. 410, 411) és a Winchesteri bibliák jeleneteit sorolja fel. (I. m. 75.) Hasonló narratív jelenetek kerültek a katalán bibliákba is. (*Neuss, W., 1922, 81. kk.*)

²⁰⁶ A Rodai biblia illusztrációja: Abdiás Edomban prédikál Jezabel királyné halálának jóslójaként (Királyok I. könyve, I, 18), kenyér, kancsó és kard attributumokkal szerepel Réau-nál (i. m. II. 1. 380), a próféta könyve alapján (I, 1). Táplálja az elrejtett prófétákat (Királyok I., I, 18), az Izidor-féle interpretáció értelmében. (*Neuss, W., 1922, 95, 106. kép.*) A reichenau—oberzelli St. Georg-templom előcsarnoka freskóján utolsó ítéletre való utalással szerepel a próféta álló alakja, Esau felirattal. (*Martin, K., Die ottonischen Wandbilder der St. Georges-Kirche Reichenau-Oberzell. Konstanz 1961, 58.*) A Gumbertus bibliában található az Admonti bibliához formailag legközelebb álló illusztráció, ahol a szakállas, fiatal próféta előtt Krisztus áll, akit egy aggastyán követ. A próféta (Abdiás, I, 17) és Krisztus felirata az utolsó ítéletre vonatkozik. (*Swarzenski, G. i. m. 133. és Lutze, E. i. m. 128.*) A háttérben álló aggastyán képi jelenléte nem nyújt segítséget az Admonti biblia illusztrációjának megértéséhez. Az Atosi festőkönyv a prófétát könyvének I, 8. sora alapján, ugyancsak Edom pusztulásával kapcsolatban értelmezi. (*Schäfer, A. i. m. nr. 204.*) Az Admonti bibliában az edomiták pusztulását jósolja a próféta *Buberl* szerint Abdiás I, 10. verse alapján. (1911, 27. kk.) Ezt az interpretációt veszi át *Réau* is (uo.). A subiacói S. Scolastica kolostor bibliotékájában őriznek egy Királyok könyve kéziratot, melyet Hermanin 11–12. századnak tart. Ehhez a kódexhez készült egy olyan illusztráció, ahol egy idős és egy ifjú nimbuszos férfi kardot adnak át, illetve vesznek át egymástól. (*Hermanin, H., L'arte in Roma dal secolo VII al XIV. Bologna 1945, CLXXXIX. tábla, 1. kép.*) A szerzetesi használatra készített kódex illusztrációja és az Admonti biblia e képe formailag rokonok. Sajnos nem ismerem a subiacói kódexet eléggé alaposan ahhoz, hogy ebből az egyezésből messzemenő következtetéseket vonjak le.

²⁰⁷ „Abdiás, qui interpretatur Servus Dei, pernotat contra Edom, sanguinem, terrenumque hominem: fratris quoque Jacob semper aemulum, halta percudit spiritali.” (Pl. XXII. col. 546.) A próféta illusztrációjának bizánci előképe csak feltételeesen fogadható el.

²⁰⁸ Hasonló Jónás-ábrázolások a Ranshofeni bibliában, a gurki dóm kapuján, a Leuveni bibliában (London, Add. Ms. 14 790) fordulnak elő. A kopaszfejűség ikonográfiai tradícióját bizonyítja a típus időbeli gyakorisága. Így szerepel Jónás a San Paolo fuori le mura bronz kapuján, a bambergi reliefeken, a siegburgi Gregorius oltárán, a londoni Victoria and Albert Museum zománclapján, a Farfai bibliában, a Dijoni, Moulini, Wormsi és Merseburgi bibliákban (Harl. 2803) is. (*Swarzenski, G. i. m. 76.*)

²⁰⁹ Az ábrázolást *Swarzenski* értelmezte így, a parmai cod. 1650 kézirat felirata segítségével. (I. m. 76.) A Rodai biblia Mikeás életét, vízióit bőséges ciklusra bontva adja elő, Samaria pusztulásának jöslata után több kép a betlehemi templomra vonatkozik. (*Neuss, W., 1922, 109. kép; az értelmezés: uo. 96.*) Az Athosi festőkönyv is ilyenképpen értelmezi a prófétát (*Schäfer, A. i. m. nr. 204. kk.*), de Bizáncban többnyire írásszalaggal ábrázolták Mikeást. A Vat. gr. 333 kéziratban a próféta sírba tételének jelenete bizonyítja számunkra, hogy a 11–12. században, noha nem túl nagy számban, de készíthettek kispróféták életének jeleneteivel díszített kéziratokat is. (Vö.: *Lassus, J. i. m. 66.*) A Gumbertus biblia illusztrációja a Szent Jeromos-féle prólógus felhasználásával készült. A próféta kezébe adott írásszalagon is egy ebből kiemelt részlet áll, mely Krisztus megcsúfolására utal. (*Lutze, E. i. m. 128.*)

²¹⁰ „Habacuc luctator fortis et rigidus, stat super custodiam suam, et figit gradum super munitionem ut Christum in cruce contempletur, et dicat: Operuit celos gloria eius, et laudis ejus plena est terra. Splendor ejus et los erit, cornua in manibus eius; ibi abscondita est fortitudo ejus.” (PL. XXII. col. 546.)

²¹¹ *Swarzenski, G. i. m. 129. kép.*

²¹² Habakuk keze néha kendővel van betakarva, így a Ranshofeni bibliában, melyet *Swarzenski* — tévesen — az Admonti bibliában levőhöz hasonló megoldásnak tart. (I. m. 76.) A bizánci illusztrációkban az Úr képe előtti könyörgés szokott szerepelni. Habakuk a bizánci zsoldárillusztrációkban fontos, a 49. zsoldárhoz készültek többnyire a képek. A téma katalán feldolgozásáról *Neuss* ír a Roda biblia kapcsán (1922, 96, 114. kép), Bizáncról pedig *Schäfer*. (I. m. nr. 204., 205.)

²¹³ Evvel a kérdéssel a Perugiai Bernát kódexe és a Pray-kódex helye a középkori magyar könyvfestészetben című tanulmány foglalkozik behatóbban a Pray-kódex negyedik, Krisztust kinszenvedése eszközeivel bemutató kép ürügyén. (L. 29. jegyzet.)

²¹⁴ A kép meghatározásához nem nyújt segítséget a Rodai biblia hasonlóan konfúzus ikonográfija sem. A jelenetet *Neuss* a próféta elhivatásaként próbálta értelmezni: a nimbuszos próféta előtt egy baldachin alatt koronás férfi ül. (1922, 115. kép, 96.) Az Atosi festőkönyvben is a próféta apokaliptikus jöslatai domborodnak ki. (*Schäfer, A. i. m. nr. 204., 205.*) A Gumbertus bibliában Sofóniás alakját a halottak feltámadásának jelenete kíséri. (*Swarzenski, G. i. m. 128. kép.*)

²¹⁵ *De Wald, E. i. m. 42.* Malakiás képe. (Uo. IV. tábla.) Ehhez hasonló megoldású még Habakuk, Jónás és Ezsaiás is.

²¹⁶ Ezt a datálást valószínűsítik *Swarzenski* kutatási eredményei is. Ő az Admonti bibliát 1130 körülre keltezte, és a stíluskülönbségeket figyelmen kívül hagyva időben a pürggi freskók, a Walter biblia, a friesachi (berchfríti romok), a Maria Wörth-i, a nonnbergi freskók mellé állította. (I. m., különösen: 79. kk.) Ilyen kronológiát állított fel *Frodl* is. (Romanische Kunst, 1964, 89.) A biblia datálásának másik kiindulópontja az Admonti biblia, melynek közvetlen leszármazottai a Müncheni perikópakönyv és a nonnbergi freskók, valamivel távolabb áll tőlük időben a Salzburgi antifonálé. Ezt a csoportosítást *Buberl* kezdeményezte (1909, 52.), itt Nonnberg az Admonti bibliát időben megelőzi (1937, 151.), átvette tőle ezt a véleményt *Baldass* (i. m. 53.) és *Holter* is. (Uo. 72.) A harmadik, legkevésbé valószínű időrendet *Schindler* állította fel, aki az Admonti bibliát Freueninsel im Chiemsee 1120 körül keletkezett freskóihoz viszonyítja, és időrendben a prüfeningi, 1130-ra datált freskók elé teszi. Feltételezése azon alapul, hogy a Hirsaut szorosán követő Salzburg festészetében a prüfeningi geometrikus szerkesztésnek érvényesülnie kellett volna a bibliában, mint ahogy ez más, későbbi Salzburgi munkákon is jelentkezik. (*Schindler, H., Grosse bayerische Kunstgeschichte. I. München 1963, 142. kk.*) A Salzburgi scriptorium és a filiálék bőséges kódextermése bizonyítja azonban, hogy a geometrikus szerkesztési eljárás, ha ismert és kedvelt is volt a Salzburgi festészetben, amint ezt a nonnbergi freskók, a Salzburgi antifonálé kalligrafikus illusztrációinak köre, majd azt ezt követő művek sora igazolja, tovább élt Salzburgban az expresszívabb fedőfes-

tékes technika is, ebben a geometrikus szerkesztés szerepe kisebb volt. (Vö.: *Swoboda, K. M.*, 1953, 96.) 1130 körülnek tartja a bibliát Arslan is, mint olyan művet, amely már Alto Adigere, nevezetesen Grissiano ószövegségi tematikájú freskóira is hatott. (*Arslan, W.*, *Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'Oltralpe e Alto Atesina*. Trento 1934, 114.)

²¹⁷ *MG SS. XI. 67. kk. és Swarzenski, G. i. m. 65. oldal 1. jegyzet., Buberl, P.*, 1937, 148.

²¹⁸ *Berger, S. i. m. 142., Toesca, P.*, *Storia dell'arte italiana. II. Torino 1927, 1044. kk., Fichtenau, H.*, 1.: 26. jegyzet, *Gegnaro, L. M.—Guglielmetti, G. V.*, *Inventario dei codici decorati e miniati della Biblioteca Ambrosiana*. Firenze 1968, XI. kk.

²¹⁹ *Boeckler, A.*, 1923, 25.

²²⁰ *Tietze, H.*, *Die illuminierten Handschriften in Salzburg. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. II. Leipzig 1905, nr. 35., 43. és 19. kép., Swarzenski, G. i. m. 63.*

²²¹ Több ilyen bibliát sorol fel *Buberl* (1911, 113.) és *Fichtenau* (i. m. 50. kk.).

²²² *Heer, H.*, *Europäische Geistesgeschichte*. Stuttgart 1957, 92. kk.

²²³ *PL. CXLIX. col. 643. kk., 686.*

²²⁴ *Wilpert, J.*, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert. I. Freiburg im Breisgau 1916, 167. kk., 171.*

²²⁵ *Heer, H. i. m. 93.*

²²⁶ A 12. század első fele egyházi mozgalmainak festészete ragadható meg ezekben az emlékekben. Valószínű, hogy a clunyi—hirsauai szemléletű festészet, aminek jellemzői a kutatás jelenlegi fokán egy-egy emlékből (parmai Ildefonsus kézirat), vagy egy-egy megoldásban (*Dynes, W.*, *The Dorsal Figure in the Stavelot Bible. Gesta, 1971/2. 41. kk.*) ragadhatók meg, idővel össze fognak állni, és evvel konfrontálható lesz majd a másik oldal, a császári irányzat művészete is, és mindennek alapján lehetséges lesz a kor festészetének az építészetéhez (Hirsau—Speyer) hasonló polarizálása.

²²⁷ A katalán kéziratok katalizátor szerepéről: *Neuss, W.*, 1922, több helyen, továbbá *Kozody, L. R. i. m. 33. kk.* A katalán művészetnek a reform szellemét kísérő megjelenéséről a Loire vidéki kéziratokban és Saint-Savin, Vic freskóin: *Evans, J.*, *Art in France 987—1498*. London—New York—Toronto 1948, 35., 43.

²²⁸ *Gabrielli, N.*, *La Bibbia Atlantica della Biblioteca Beriana di Genova ed i suoi rapporti con l'arte dell'Italia Centrale. Accademia e Biblioteche d'Italia VI (1932—3) Roma, 44.*

I. APPENDIX

Az Admonti biblia ábrázolásainak jegyzéke

I. kötet

Oldal	Szöveg helye	Illusztráció témája
3v.	Genesis	Teremtés története
7v.	Genesis	I iniciálé
25v.	Genesis	Jákob és József találkozása
25v.	Genesis	Jákob utazása Egyiptomba
26r.	Genesis	Jákob fiaival a fáraó előtt
41v.	Exodus	Mózes eltöri a törvénytáblát
42r.	Exodus	Az aranyborjú imádása
52r.	Leviticus	üres
	Numeri	
68v.	Deuteronomium	Mózes átveszi a törvénytáblát
69r.	Deuteronomium	Mózes a törvénytáblával
84r.	Józsuá	Józsuá elhívatása, Jerikó ostroma
94v.	Bírák	Gedeon elhívatása, áldozata, győzelme a midianiták fölött
105v.	Ruth	Boaz és Ruth, Ruth a szántóföldön
109r.	Királyok I.	Anna és Pennina, Anna áldozata, Éli fiaival, Éli és Anna
124r.	Királyok II.	Izraeliták és filiszteusok harca, Saul és Jonatán halála
136r.	Királyok III.	Dávid és Abiság
149v.	Királyok IV.	Bálványimádás

Méret	Buberl	Swarzenski	Swoboda	Wehli
1	I	1	A/II } 1. műhely	1
1/2				1
1/4	I	1	A/II	1
1/4	I	1	A/II	1
1/4	I	1	A/II	1
1/4	I	1	B	2
1/4	I	1	A/II	1
1/2				
nincs mező				
1/2	I	1	A/II	1
1/2	I	2	A/II	1
1	I	1	A/I	1
1	I	1	A/I	1
1	I	1	A/II	1
1	I	1	A/I	1
1	I	1	A/I	1
1/4	I	1	A/II	1
1/4	I	1	B	2

Az I. kötet folytatása

Oldal	Szöveg helye	Illusztráció témája
	(Ézsaiás)	
180v.	Jeremiás	üres
206r.	Ezékiel	Ezékiel víziója
227r.	Dániel	Dániel az oroszlánok között
1. lap	Hóseás	Hóseás története
236v.	Joel	Joel a sáskákkal
237r.	Ámos	Ámos víziója
240v.	Abdiás	Abdiás
241v.	Jónás	Jónás
242v.	Mikeás	Mikeás víziója
2. lap	Náhum	Náhum profécija
244r.	Habakuk	Habakuk víziója
245r.	Sofóniás	Sofóniás víziója
246r.	Aggeus	Aggeus története
247r.	Zakariás	Zakariás víziója
250v.	Malakiás	Malakiás áldozata
252v.	Jób	Szenvedő Jób

Méret	Buberl	Swarzenski	Swoboda	Wehli
nincs mező				
1			} 2. műhely	
1	I	1	A/I	1
$\frac{3}{4}$	I	1	A/I	1
$\frac{1}{2}$				4
$\frac{1}{2}$	II	1	B	2
1	III	1	D	3
$\frac{1}{6}$	IV	2	B	4
$\frac{1}{6}$	II	1	B	4
$\frac{1}{6}$	II	1	D	3
$\frac{1}{6}$				3
$\frac{1}{6}$	II	2	C	3
$\frac{1}{6}$	II	2	D	3
$\frac{1}{4}$	II	1	D	2
$\frac{1}{4}$	I	—	B	2
$\frac{1}{4}$	II	2	C	2
$\frac{1}{2}$	II	2	B	4
			} 1. műhely	

II. kötet

Oldal	Szöveg helye	Illusztráció témája
1v.	Zsoltárok	Hárfázó Dávid
24v.	Proverbia	üres
36v.	Énekek éneke	Sponsus és sponsa
61v.	Paralipomena	üres
87r.	Ezdrás	üres
96v.	Eszter	üres
106v.	Judit	üres
112r.	Makkabeusok	üres
131v.		Kánonív
131r.		Kánonív
132r.		Kánonív
133r.		Kánonív
199r.	Apostolok levelei	Pál apostol megtérése, Pált Damaszkuszba vezetik
228v.	Apokalipszis elő- szó	I iniciálé
229r.	Apokalipszis	János víziója, a két tanú halála

Méret	Buberl	Swarzenski	Swoboda	Wehli
$\frac{1}{6}$	I	—	A/II } 1. műhely	1
1				
$\frac{1}{8}$	II	3	tollrajz } 2. műhely	?
1				
$\frac{1}{2}$				
$\frac{1}{2}$				
$\frac{2}{3}$				
1				
1				
1				
1				
1				
1	IV	4	E } 2. műhely	?
$\frac{1}{6}$			tollrajz } 2. műhely	?
1	IV	4	E } 2. műhely	3

II. APPENDIX

A kódex leírása

I. kötet

- fol. 1r-v: Salzburgi püspökök és érsekek névjegyzéke Ruperttől III. Eberhardig. Neuhauser (11 427) állította össze, 206 leoninusból álló hexameterben. (*Walter, H.*, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelateinischen Dichtungen. Göttingen 1959, 19 722., MGH SS. XI, 19. kk.*) 15. századi könyvírás. A nevek míniummal. — fol. 2r üres.
- fol. 2v: Admonti apátok névjegyzéke Asingrimtől Hartnidig (1391—1411). 84 leoninusból álló hexameter. (*Walter, H.* i. m. 5887a., *Pez, H.*, *Scriptores rerum austriacarum. 2. köt. Leip zig 1725, 210. kk. MGH SS. XIII. 356.*) A fol. 1-en levő bejegyzéssel azonos írás.
- fol. 3r: Üres. Fent jobbra egy 5 soros bejegyzés, mely arról tájékoztat, hogy magister Wyd egy bizonyos Farkas zsidónál elzalogosította a bibliát. CD IV. 3. 179. *Fuxhoffer, D.*—*Czinár, M.* *Monasteriologia regni Hungariae. 1. köt. Pest 1858, 239. Buberl, P., 1911, 18. 1b. kép.*) 13. század. Alatta egy templom három oltárának és azok ereklyéinek felsorolása 11 sorban. (1/b. kép.) 12. század második felére vagy végére jellemző írás.
- fol. 3v: Festmény: A Teremtés története (Lucifer bukása, a világság és a sötétség szétválasztása, Az égistek teremtése, A víz és a föld szétválasztása, A halak és madarak teremtése, Éva teremtése). (Genesis, I, 4., I. 9., I. 16., I. 20. kk., II. 18. kk., Zakariás, III, 1. kk., Ézsaiás, XIV, 12. kk., Zsoltárok 8., 145., Apokalipszis, XII, 7. kk.) 1.
Fent, a lap bal szegélyén ajándékozásról szóló bejegyzés: egy bizonyos Johannes (de villa Zil) felesége ajándékot ad a csatári kolostornak. (*Buberl, P., 1911, 18. 1a. kép.*) 12—13. század fordulójáról.
- fol. 4ra — 6ra: Epistula S. Hieronymi de omnibus divinae historiae libris.
fol. 4ra: Iniciálé: F(rater). $\frac{1}{2}$.
- fol. 6va — b: Prefatio S. Hieronymi.
Iniciálé: D(esiderii).
- fol. 7r: Capitula a Genesishez.
- fol. 7va—24vb: Genesis.
fol. 7va: Iniciálé: I(n). (Krisztus és a négy evangélistaszimbólum mellképe), $\frac{1}{2}$.
- fol. 24vb—25va: Capitula az Exodushoz.
fol. 25vb: Festmény: Jákob története (Jákob és József találkozása, Jákob utazása Egyiptomba). (Genesis, XLVI, 29., Genesis, XLVI, 1. kk.) $\frac{1}{4}$. $\frac{1}{4}$.
- fol. 26ra—41rb: Exodus.
fol. 26rb: Iniciálé: H(aec). $\frac{1}{2}$. Festmény: Jákob története (Jákob fiaival a fáraó előtt). (Genesis, XLVII, 1. kk.) $\frac{1}{4}$.
- fol. 41rb—41vb: Capitula a Leviticushoz.
fol. 41v: Festmény: Mózes története (Mózes összetöri a törvénytáblát). (Exodus, XXXII, 19.) $\frac{1}{4}$.
- fol. 42ra—51va: Leviticus.
fol. 42rb: Iniciálé: U(ocauit). $\frac{1}{2}$. Festmény: Az aranyborjú imádása. (Exodus, XXXII, 1. kk.) $\frac{1}{4}$.
- fol. 51va—52ra: Capitula a Numerihez.
fol. 52rb: Üres mező: A csatári kolostornak adományozott javak bejegyzése. [*Pez, H.*, *Thesaurus anecd. Augsburg 1729, VI. 355. kk., CD. II. 88. kk., Fuxhoffer, D.*—*Czinár, M.* i. m. 237. kk., *Fejérpataky L.*, *A Gutkeled biblia. Magyar Könyvszemle (1892—1893)*

14. kk.] Az alapító feleségének, Magdalénának későbbi ajándékát rögzítő bejegyzés (Pez, H. i. m. uo., CD. II. 92., Fuxhoffer, D.—Czinár, M. i. m. 238., Fejérpataky L. i. m. 18. kk.) Mindkettő 12. századi írás.

fol. 52va—67va: Numeri.

fol. 52va: Iniciálé: L(ocutus). $\frac{1}{2}$.

fol. 67va—68va: Capitula a Deuteronomiumhoz.

fol. 68vb: Festmény: Mózes története (Mózes átveszi a törvénytáblát). (Exodus, XXXIV, 1. kk.) $\frac{1}{2}$.

fol. 69ra: Festmény: Mózes a törvénytáblával, Áron a várakozó zsidókkal. $\frac{1}{2}$.

fol. 69rb—83ra: Deuteronomium.

fol. 69rb: Iniciálé: H(ec). $\frac{1}{2}$.

fol. 83rb—83va: Prefatio in librum Jesu Nave.

Iniciálé: T(andem).

fol. 83va—b: Capitula.

fol. 84r: Festmény: Józsuá története (Józsuá elhívása, Jerikó ostroma). (Józsuá, I, 1. kk. VI, 1. kk.) 1.

fol. 84va—94rb: Józsuá.

fol. 84va: Iniciálé: E(t). $\frac{1}{2}$.

fol. 94rb: Capitula a Bírákhoz.

fol. 94v: Festmény: Gedeon története (Gedeon elhívása, Gedeon áldozata, Gedeon győzelme a midianiták fölött). (Bírák, VI, 12. kk. VI, 37. kk. VII, 1. kk.) 1.

fol. 95r—105rb: Liber Judicum.

fol. 95ra: Iniciálé: P(ost). $\frac{1}{2}$.

fol. 105rb—105va: Capitula Ruth-hoz.

fol. 105v: Festmény: Ruth története (Ruth meglátogatja Boazt, Ruth a szántóföldön). (Ruth, IV, 1. kk. II, 1. kk.) 1.

fol. 106ra—107va: Ruth.

fol. 106ra: Iniciálé: I(n). $\frac{1}{2}$.

fol. 107va—b: Capitula a Királyok I. könyvéhez.

fol. 108ra—108vb: Prologus in librum Regum.

Iniciálé: U(iginti).

fol. 109r: Festmény: Anna története (Anna és Pennina, Anna áldozata, Éli főpap fiaival, Éli részszéggel vádolja Annát). (Királyok I, I, 1. kk. I, 5. II, 12. (?) I, 13. kk.) 1.

fol. 109va—123vb: Liber I. Regum.

fol. 190va: Iniciálé: F(uit). 1.

fol. 123vb: Capitula a Királyok II. könyvéhez.

fol. 124r: Festmény: Saul története (Izraeliták és filiszteusok harca, Saul és Jonatán halála). (Királyok I. XXX, 1. XXXI, 2. 4.) 1.

fol. 124va—135vb: Liber II. Regum.

fol. 124va: Iniciálé: F(actum). 1.

fol. 135vb—136ra: Capitula a Királyok III. könyvéhez.

fol. 136rb: Festmény: Dávid és Abiság. (Királyok III. I, 3. kk.) $\frac{1}{4}$.

fol. 136va—149va: Liber III. Regum.

fol. 136v: Iniciálé: E(t). $\frac{1}{2}$.

fol. 149va—b: Capitula a Királyok IV. könyvéhez.

fol. 149vb: Festmény: Bálványimádás. (Királyok IV, X, 18. kk.) $\frac{1}{4}$.

fol. 150ra—161vb: Liber IV. Regum.

Az utolsó sorok 13. századi kéztől. (Mazal, O. — Unterkircher, F., Katalog der abendländi-

- schen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, S. N., 2/1. Wien 1963, 362.)
fol. 150ra: Iniciálé: P(revaricatus).
- fol. 162ra—b: Prolóógus Ézsaiáshoz.
13. századi kéz írása. (*Mazal, O.—Unterkicher, F. i. m. uo.*)
- fol. 162rb—181ra: Isaias.
fol. 162ra: Iniciálé: U(isio). $\frac{1}{2}$.
- fol. 181rb: Prologus in Hieremiam.
Iniciálé: H(ieremias). — fol. 181v üres.
- fol. 182ra—205va: Jeremiás, Lamentációval.
fol. 182ra: Iniciálé: U(erba). $\frac{1}{2}$.
- fol. 200vb: Prologus in Ezechielem.
Iniciálé: H(iezechiel).
fol. 206r: Festmény: Ezékiel víziója. (Ezékiel, I, 28. I, 5 skk.) 1.
- fol. 206va—226rb: Ezékiel.
fol. 206va: Iniciálé: E(t).
- fol. 226va—227ra: Prologus in Danielelem.
Iniciálé: D(anielem).
fol. 227r: Festmény: Dániel története (Dániel az oroszlánok között, Habakuk ennivalót hoz neki, Nabukodonozor látogatása). (Dániel VI. 16, VI, 19. és apokrif szöveg.) $\frac{3}{4}$.
- fol. 227va—234vb: Dániel.
A szöveg vége a XIV, 27-től elveszett. A hiányzó rész a II, 48—III, 69. sorok kivételével Párizsban van.
fol. 227v: Iniciálé: A(nno). $\frac{1}{2}$.
- fol. 235ra—236rb: Hóseás.
A szöveg eleje az I, 2-ig Párizsban van. A párizsi fragmentumon:
1r: Iniciálé: N., 1v: Festmény: Hóseás története. (Hóseás, I, 3. I, 8. kk.) $\frac{1}{2}$.
Iniciálé: U(erbum). $\frac{1}{4}$.
- fol. 236v, 238ra—238vb: Joel.
fol. 236v: Festmény: Joel a sásakkal. (Joel, I, 4. I, 7.) $\frac{1}{2}$.
fol. 236va: Prolóógus.
fol. 236vb: szöveg kezdődik.
Iniciálé: J(ohel).
Iniciálé: U(erbum).
A fol. 237. és a fol. 238 összekeveredtek, a szöveg a fol. 238-on folytatódik. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 363.*)
fol. 237r: Festmény: Ámos víziója. (Ámos, VIII, 2. Jeromos-féle prolóógus, Ámos, IV, 9. vagy VII, 1. VII, 7. I, 3. II, 15.) 1.
- fol. 237v: Prolóógus Ámoshoz.
fol. 237va: Iniciálé: A(mos).
- fol. 237va—b, 239ra—240b: Ámos.
fol. 237va: Iniciálé: U(erba).
fol. 240vb: Festmény: Abdiás. (Jeromos-féle prolóógus ?) $\frac{1}{8}$.
- fol. 240vb: Prolóógus Abdiáshoz.
Iniciálé: A(bdias).
- fol. 241ra—b: Abdiás.
fol. 241ra: Iniciálé: U(isio).
- fol. 241va: Prolóógus Jónáshoz.
Iniciálé: J(onas). (Iniciálé a próféta halból kiemelkedő alakjával) $\frac{1}{6}$.
- fol. 241va—242rb: Jonas.
Iniciálé: E(t).

- fol. 242va: Kivonatol prológus Mikeáshoz.
Iniciálé: M(icha).
- fol. 242va—243vb: Micha.
fol. 242va: Festmény: Mikeás víziója (A próféta a betlehemi templom modelljével). (Mikeás, IV, 2.) $\frac{1}{8}$.
Iniciálé: U(erbum).
A könyv vége a VII, 3-tól Párizsban van. (2r).
- fol. 244ra: Náhum könyvének vége.
Az eleje Párizsban van. A párizsi töredéken:
2v: A prológushoz iniciálé: N(aum).
Festmény: Náhum próféciája. (Náhum, I, 10.) $\frac{1}{8}$.
A szövegkezdethez iniciálé: O(nus).
- fol. 244rb: Prológus Habakukhoz.
Iniciálé: A(bbacuc).
Festmény: Habakuk víziója (Habakuk az oltár előtt).
(Jeromos-féle prológus. PL. XXII. col. 546.) $\frac{1}{8}$.
- fol. 244rb—245ra: Abaccuc.
Iniciálé: O(nus).
- fol. 245rb: Prológus Sofóniáshoz.
Iniciálé: S(ophonias).
Festmény: Sofóniás víziója (?). $\frac{1}{8}$.
- fol. 245rb—246rb: Sophonias.
Iniciálé: U(erbum).
- fol. 246rb: Prológus Aggeushoz.
Iniciálé: A(ggeus).
- fol. 246rb—247ra: Aggeus.
Festmény és iniciálé: I(n). Aggeus története. (Jeromos-féle prológus. PL. XXII. col. 546.) $\frac{1}{4}$.
- fol. 247ra: Prológus Zakariáshoz.
Iniciálé: Z(acharias).
- fol. 247ra—250rb: Zacharias.
Iniciálé: I(n). Figurális iniciálé a próféta víziójával. (Apokalipszis, I, 16.) $\frac{1}{4}$.
- fol. 250rb: Prológus Malakiáshoz.
Iniciálé: M(alachias).
- fol. 250va—251va: Malakiás.
fol. 250va: Festmény: Malakiás áldozata. (Malakiás, I, II.) $\frac{1}{4}$.
Iniciálé: O(nus).
- fol. 251va—252ra: Prologus in Job.
Iniciálé: O(gor).
- fol. 252va—262va: Job.
fol. 252v: Festmény: Szenvedő Jób. (Jób, II, 7 kk., II, 11 kk. és kommentárok.) $\frac{1}{2}$.
Az utolsó lap, a fol. 262 szövegét egy 13. századi kéz írta. Az eredeti szöveg téves kötet eredményeként került a II. kötet elejére. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 364.*)
fol. 262v: Későbbi neumák.

II. kötet

- fol. 1+ (a fol. 1 és a fol. 2 között.) Jób könyvének végét tartalmazza, ez a tényleges I. kötet fol. 261.
- fol. 1ra: „Origo prophetiae dauid regis psalmodum numero cl”.
Iniciálé: D(avid).

- fol. 1rb: Praefatio Hieronymi in psalmos.
- fol. 1va—24rb: Zsoltárok.
 1va: Iniciálé: B(eatus). $\frac{1}{2}$.
 fol. 1+vb: Festmény: Hárfázó Dávid. $\frac{1}{2}$.
 fol. 9rb: Iniciálé: Q(uid).
 fol. 16vb: Iniciálé: D(omine).
 fol. 19ra: Iniciálé: D(ixit).
 fol. 1 a: Bal felső szegélyen 22 soros, leoninusokból álló hexameter, officiumokra vonatkozó bejegyzés. 14. századi. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 364.*)
 fol. 2r—7v, 10r—11r: Officiumokra vonatkozó bejegyzések a 13. századból. Himnuszok neumákkal. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 364.*)
 fol. 12r—v: Officiumokra vonatkozó bejegyzések a 13. századból. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 364.*)
 fol. 24rb: a 150. zsoltár után: „Oratio super psalmos cl”, alatta „psalmus proprie scriptus dauid extra numerum cum pugnavit adversus goliath”. fol. 1v—24r között 13. századi zsoltárantifóniák. (*Mazal, O.—Unterkircher, F. i. m. 364.*) — fol. 24v üres.
- fol. 25ra—b: Prológus a Liber proverbiorumhoz.
 fol. 25ra: Iniciálé: I(ungat).
- fol. 25rb—25va: Capitula.
- fol. 25vb—33va: Proverbia.
 fol. 25vb: Iniciálé: P(arabola).
- fol. 33vb: Capitula az Ecclesiasteshez.
- fol. 34ra—36vb: Ecclesiastes.
 fol. 34ra: Iniciálé: U(erba).
- fol. 36vb—38rb: Canticum canticorum.
 fol. 36va: Képiniciálé: O(sculetur). (Sponsus és sponsa). $\frac{1}{4}$.
- fol. 38va: Capitula a Liber Sapientiaehez.
- fol. 38vb—44rb: Liber Sapientiae.
 fol. 38vb: Iniciálé: D(iligite).
- fol. 44rb—44va: Prológus az Ecclesiasticushoz.
 fol. 44rb: Iniciálé: M(ultorum).
- fol. 44va—45rb: Capitula.
- fol. 45rb—60vb: Ecclesiasticus.
 Iniciálé: O(mnis).
 fol. 60vb—61va: Pseudo Matthaeus Evangeliumának 1—8. fejezete. 13. század. [*Tischendorf, C., Evangelia apocrypha. 2. kiad. Leipzig 1876, 54. kk., Mazal, O., Überlieferung des „Evangelium Pseudo-Matthaei” in der Admonter Riesenbibel. Novum Testamentum 9 (1967) 63. kk.*]
- fol. 61va: Oratio Jesu filii Syrac.
 Iniciálé: E(t).
- fol. 61vb—62rb: Praefatio.
 61vb: Iniciálé: S(i). II. csoport.
- fol. 62rb—72va: Paralipomenon I. könyv.
 Iniciálé: A(dam).
- fol. 72vb—86rb: Paralipomenon II. könyv.
 Iniciálé: C(onfortatus).
- fol. 86rb—86vb: Prológus.
 Iniciálé: U(trum).

- fol. 87ra—91ra: Esdrae I.
Iniciálé: I(n). II. csoport.
- fol. 91ra—96rb: Esdrae II.
- fol. 96va—b: Prológus.
Iniciálé: L(ibrum).
- fol. 97ra—102ra: Esther.
Iniciálé: I(n). II. csoport.
- fol. 102ra—b: Prológus.
Iniciálé: C(hromatio).
- fol. 102va—106rb: Tobias.
Iniciálé: T(obias).
- fol. 106rb: Prológus.
Iniciálé: A(pud).
- fol. 106va—111vb: Judith.
Iniciálé: A(rfaxat).
fol. 111vb—112rb: Pseudo-Máté evangélium folytatása és az apokrif irat bírálata. 14. század. (1. fol. 60vb-nél, *Maza*, O. i. m. 77. kk.)
- fol. 112va—113ra: Capitula.
- fol. 113ra—122vb: Machabeorum I.
Iniciálé: E(t).
A szöveg a XII, 18-tól hiányzik, mert a lapok elvesztek.
- fol. 123ra—127va: Machabeorum II.
A szöveg eleje hiányzik, textus a VIII, 7-tel kezdődik.
- fol. 127vb—128rb: Prologus in epistolam Eusebii.
Iniciálé: N(ovum).
- fol. 128rb: Prologus in evangelium Matthaei.
Iniciálé: S(ciendum).
- fol. 128va—129ra: Prologus in evangelia.
Iniciálé: P(lures).
- fol. 129rb—129va: Praefatio in epistolam Eusebii presbyteri.
Iniciálé: A(mmonius).
- fol. 129vb: Prologus in evangelium Matthaei.
Iniciálé: M(athaeus). — fol. 131r üres.
fol. 131v—133r: Kánonfvek. 1. 1. 1. 1. — fol. 133v üres.
- fol. 134ra—146vb: Evangelium secundum Matthaem.
fol. 134r: Iniciálé: L(iber). 1.
- fol. 146vb—147ra: Praefatio in evangelium Marci.
Iniciálé: M(arcus).
- fol. 147ra—154vb: Evangelium secundum Marcum.
fol. 147ra: Iniciálé: I(nitium). II, csoport.
- fol. 155ra: Prologus in evangelium secundum Lucam.
Iniciálé: L(ucas).
- fol. 155rb—168rb: Evangelium secundum Lucam.
Iniciálé: Q(uoniam).
- fol. 168va: Praefatio in evangelium Johannis.
Iniciálé: H(ic).

- fol. 168vb: Capitula.
- fol. 169ra–178va: Evangelium secundum Johannem.
fol. 169ra: Inicialé: I(n). II. csoport.
- fol. 178vb: Prologus in Actus apostolorum.
Inicialé: L(ucas).
- fol. 179r: Capitula.
- fol. 179va–191rb: Actus apostolorum.
Inicialé: P(rimum). ¹/₂.
- fol. 191va: Prologus in epistolam Jacobi.
Inicialé: N(on).
- fol. 191va–b: Capitula.
- fol. 191vb–193ra: Epistula S. Jacobi apostoli.
Inicialé: I(acobus).
- fol. 193ra: Capitula in ep. I. S. Petri.
- fol. 193rb–194va: Epistula I. S. Petri apostoli.
Inicialé: P(etrus).
- fol. 194va: Capitula in II. ep. S. Petri.
- fol. 194va–195rb: Epistula II. S. Petri apostoli.
Inicialé: S(ymon).
- fol. 195rb–195va: Capitula in I. ep. S. Johannis.
- fol. 195va–196vb: Epistula I. S. Johannis apostoli.
Inicialé: Q(uod).
- fol. 196vb–197ra: Epistula II. S. Johannis apostoli.
Inicialé: S(enior).
- fol. 197ra–b: Epistula III. S. Johannis apostoli.
Inicialé: S(enior).
- fol. 197ra–197va: Epistula Judae apostoli.
Inicialé: I(udas). II. csoport.
- fol. 197vb–188ra: Praefatio epistolae Pauli.
Inicialé: E(pistolae).
- fol. 198ra–198va: Praefatio S. Hieronymi in epistolas Pauli.
Inicialé: P(rimum).
- fol. 198va–b: Argumentum epistolae ad Romanos.
Inicialé: R(omani).
- fol. 199r: Capitula.
- fol. 199rb: Argumentum.
Inicialé: R(omani).
fol. 199v: Festmény: Pál megtérése (Pál megtérése, Pált Damaszkuszba vezetik). (Apostolok cselekedetei, IX, 3., IX, 11., IX., XXII., XXVI.) 1.
- fol. 200ra–228va: Epistula S. Pauli.
- fol. 200ra–205rb: Rómaiakhoz írt levél.
Inicialé: P(aulus).
- fol. 205rb–209va: Korinthusiakhoz írt I. levél.
Inicialé: P(aulus).

- fol. 209vb: Prológus a Korinthosiakhoz írt II. levél előtt.
Iniciálé: P(ost).
- fol. 210ra—213ra: Korinthosiakhoz írt II. levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 213ra: Prológus a Galathabeliekhez írt levélhez.
Iniciálé: G(alatha).
- fol. 213ra—214vb: Galathabeliekhez írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 214vb: Prológus az Ephesosiakhoz írt levélhez.
Iniciálé: E(phesii).
- fol. 215ra—216vb: Ephesosiakhoz írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 216vb: Prológus a Philippibeliekhez írt levélhez.
Iniciálé: P(hilippenses).
- fol. 216vb—218ra: Philippibeliekhez írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 218ra: Prológus a Thessaloniekhez írt I. levélhez.
Iniciálé: T(hessalonicenses).
- fol. 218rb—219rb: Thessaloniekhez írt I. levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 219rb: Prológus a Thessaloniekhez írt II. levélhez.
Iniciálé: A(d).
- fol. 219rb—220ra: Thessaloniekhez írt II. levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 220ra: Prológus a Kolossébeliekhez írt levélhez.
Iniciálé: C(olossenses).
- fol. 220ra—221rb: Kolossébeliekhez írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 221rb: Prológus a Timótheushoz írt I. levélhez.
Iniciálé: T(imotheum).
- fol. 221rb—222va: Timótheushoz írt I. levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 222va: Prológus a Timótheushoz írt II. levélhez.
Iniciálé: I(tem).
- fol. 222va—223va: Timótheushoz írt II. levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 223va: Prológus a Timótheushoz írt levélhez.
Iniciálé: T(itum).
- fol. 223va—224rb: Titushoz írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 224rb: Prológus a Filemonhoz írt levélhez.
Iniciálé: P(hilemoni).
- fol. 224rb—224vb: Filemónhoz írt levél.
Iniciálé: P(aulus).
- fol. 224vb: Prológus a Zsidókhoz írt levélhez.
Iniciálé: I(n). II. csoport.

fol. 224vb—225ra: Zsidókhöz írt levél.

Iniciálé: M(ultifaciam).

fol. 228va: Praefatio in Apocalypsim.

Iniciálé: I(ohannes). Figurális iniciálé János alakjával.

fol. 228va—b: Capitula.

fol. 229r: Festmény: Apokalipszis (János víziója, a két tanú halála). (Apokalipszis, X, 8. XI, 7.) 1.

fol. 229va—234va: Apocalypsis S. Johannis.

Iniciálé: A(pocalypsis).

KÓDEXMUTATÓ*

- Admont**
Stiftsbibliothek
C. D (Gebhard biblia) 107
Cod. 16 16
Cod. 17 201
Cod. 22 86
Cod. 36 86
Cod. 255 143
Cod. 511 88
- Arras**
Bibliothèque de la ville
Cod. 559 138
- Aschaffenburg**
Stiftsbibliothek
Cod. 13 158
- Athos**
Iviron kolostor
Cod. No 1 190
Watopedi
No 515 201
- Baltimore**
Walters Art Gallery
Ms. 500 201
- Bécs lásd: Wien**
- Berlin**
Staatsbibliothek
Cod. Theol. lat. IV. 150 143
- Brüsszel (Bruxelles)**
Bibliothèque Royale
Ms. II. 1179 127, 188
- Budapest**
Országos Széchényi Könyvtár
Cod. Lat. 431 (Ernst-kódex) 11
Nyelvmélekek 1 (Pray-kódex) 12, 13, 28,
142, 213
- Cambrai**
Bibliothèque Municipale
No 386 150
- Darmstadt**
Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
Hs. 1948 (Gero-kódex) 75
- Dijon**
Bibliothèque Municipale Ms 9 208
Mss. 641 (Cîteaux-i lectionarium) 74
- Erlangen**
Universitätsbibliothek
Ms. 1 (egykor Cod. 121 Gumbertus biblia)
10, 26, 40, 41, 43, 46, 49, 50, 53, 98, 122,
123, 127, 128, 130, 136, 164, 165, 168, 181,
183, 193, 206, 209, 214
- Esztergom**
Főszékesegyházi Könyvtár
Mss. II. 3 (Perugiai Bernát kódexe) 12, 13,
29, 100, 142, 213
- Firenze**
Biblioteca Laurentiana
Plut. I. 56, 180
- Freiburg**
Augustinermuseum
Egyedülálló lap (szám nélkül) 191
- Genova**
Biblioteca civica
MS. L. 59 5, 228
- Gerona**
Archivo de la Catedral
Nr. 975 45, 124, 153
- Graz**
Universitätsbibliothek
No 211 (Gráci antifonálé) 12
- Hága ('s Gravenhage)**
Königliche Bibliothek
Aa. 261/69 195
- Hildesheim**
Domschatz
Hs. 18 41

* Az álló számokkal a szöveg oldalszámaira, a dőlt számokkal a jegyzetekre hivatkozunk.

- Klagenfurt**
Landesmuseum
Ms. 6/19 (Millstatti genesis) 40, 51, 62, 122, 134, 194, 195
Ms. 35 143
- Krakkó (Kraków)**
Wawel
No. 2459 (Sucha biblia) 44, 60, 149
- Kremsmünster**
Stiftsbibliothek
Cim. 354 (Aich biblia) 49, 50, 60, 193
- Leningrád**
?
Breviarium (szám nélkül) 168
- Lisszabon (Lisboa)**
Arquivo Torre de Tombo
a. 1189 180
- London**
British Museum
Add. Ms. 10 546 197
Add. Ms. 14 790 168, 208
Add. Ms. 28 106 27, 44, 148, 202, 204, 226
Cod. Cotton, Otho B. VI (Cotton genesis) 36, 40, 42, 43, 50, 120, 134, 194
Egykori Robinson Trust Genesis (szám nélkül) 187
Egykori Phillips Ms. 7681 187
Harl. 2803 208
Ms. I. c. VII 202
- Lyon**
Bibliothèque Publique
Ms. 410. 411 205
- Merseburg**
Dombibliothek
Cod 1 208
- Michelbeuern**
Stiftsbibliothek
Cod. Perg. I (?) (Walter biblia) 10, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 41, 42, 48, 51, 54, 56, 60, 61, 54, 55, 84, 113, 119, 128, 130, 181, 216
- Milánó**
Biblioteca Ambrosiana
Cod. B. 47 inf. 5
- Montalcino**
Collegiata
Biblia sz. n. 205
- Moulines**
Musée
Bible de Souvigny (szám nélkül) 169, 205, 208
- München**
Bayerische Staatsbibliothek
Cod. Lat. 4453 (?) 59
Cod. Lat. 835 40, 41, 123
Cod. Lat. 3901 (Regensburg—Prüfeningi biblia) 86, 89
Cod. Lat. 7384 158
Cod. Lat. 13 001 (IV. Henrik bibliája, Hirsau biblia) 5, 57, 147
Cod. Lat. 14 159 47, 204, 208, 212
Cod. Lat. 14 267 26
Cod. Lat. 14 933 (Ambrosius, Hexameron) 40, 41, 53, 122, 123, 128, 130
Cod. Lat. 15 903 (Szent Erentud apátság perikópakönyve) 10, 20, 25, 26, 27, 36, 53, 56, 57, 61, 193, 216
Cod. Lat. 16 002 (Passau perikópakönyv) 20, 57
Cod. Lat. 16 003 57
- New York**
Pierpont Morgan Library
Cod. 780 20, 56
Cod. 781 23, 57
Prágai piarista rendház evangéliuma 88
- Nyitra (Nitra)**
Káptalani Levéltár
No 118 (Szelepcsényi evangelistárium) 11
- Oxford**
Bodleian Library
Canon Bibl. lat. 76 27, 32
Ms. Junius XI 121
Ms. Ashmole 1511 123, 128
- Párizs (Paris)**
Bibliothèque de l' Arsenal
ms. 5211 40, 41, 42, 121, 123
Bibliothèque Nationale
Ms. gr. 510 (Naziáni Szent Gergely homiliái) 190, 199, 200
Ms. gr. 533 161
Ms. gr. 1162 61
Ms. gr. 1208 24
Ms. lat. 1 (Vivianus biblia) 187
Ms. lat. 6 I—IV (Rodai biblia) 45, 46, 47, 48, 159, 166, 167, 168, 201, 206, 212, 214
Ms. lat. 817 52
Ms. lat. 9436 (St. Denis-i sacramentarium) 202
Ms. lat. 16 745 (Stavelot-i biblia) 202
Ms. syriaque 341 180, 197
Nov. acq. lat. 1366 (Beatus apokalipszis) 44, 48
Nov. acq. lat. 2246 (Cluny-i lectionarium) 18
Bibliothèque Ste. Geneviève
Mss. 8—10 202, 205
École des Beaux-Arts
Admonti biblia 2 lapja (szám nélkül)

- Parma**
Biblioteca Palatina
Cod. 386 5, 147
MS. 1650 (Ildefonus, De virginitate) 101, 209, 226,
- Patmos**
Szent János kolostor könyvtára
Cod. 171 49
- Pommersfelden**
Gräfliche Schönbornsche Bibliothek
Cod. 333/334 42, 120
- Róma**
San Paolo fuori le mura
Biblia (szám nélkül) 118, 187, 202, 204
Città di Vaticano (I. Vatikán)
- Salzburg**
St. Peter Benediktinerstift
Cod. a. XII 18/20 40, 122
Cod. 727 85, 86
- San Daniele**
Guarneriana
ms. 3 135
- Sankt Florian**
Stiftsbibliothek
Cod. XI 1 33, 57
- Sankt Paul im Lavantthal**
Archiv der Benediktinerabtei
XXI/2. 5 (Sponnheimi evangeliarium) 46, 158
- Sínai**
Szent Katalin kolostor
Psalterium (szám nélkül) 187
- Stammheim**
Fürstenberg-gyűjtemény
Heinrich von Midel missaléja (szám nélkül) 121
- Strassbourg**
Bibl. Archiepiscopal
Hortus Deliciarum (elpusztult) 40
- Stuttgart**
Württembergische Landesbibliothek
bibl. fol. 55 141
bibl. fol. 56—58 (Stuttgarti passionale) 24, 31, 34, 57, 90, 107
Cod. theol. et philos. 212 (?) 34
- Subiaco**
Monastero di S. Scolastica
Királyok könyve (szám nélkül) 206
- Tournai**
Bibliothèque du Séminaire
Ms. 1 40, 41, 42, 127, 188
- Tours**
Bibliothèque Nationale
nouv. acq. lat. 2334 (Ashburnham penta-teuchus) 196
- Trier**
Stadtbibliothek
Cod. 131 150
- Utrecht**
Universitätsbibliothek
Ms. 484 (Utrechti psalterium) 200
- Valladolid**
Biblioteca Sante Cruz
a. 970 180
- Vatikán (Città di Vaticano)**
Biblioteca Apostolica
Vat. gr. 333 202, 203, 209
Vat. gr. 381 197
Vat. gr. 431 (Józsua rotulus) 38
Vat. gr. 699 153, 180, 187
Vat. gr. 752 164, 203
Vat. gr. 1162 (Jacobus Kokkinbaphos homiliái) 200
Vat. gr. 1208 61
Vat. reg. gr. 1 (Leó biblia) 197
Vat. lat. 39 50, 193
Vat. lat. 5729 208
Vat. lat. 12 958 (Pantheon bibliája) 120
Vat. Urbin. 2 61
- Wien**
Österreichische Nationalbibliothek
Cod. 2721 122
Cod. ser. nov. 2700 (Salzburgi antifonálé) 10, 18, 20, 25, 27, 33, 34, 35, 51, 52, 61, 103, 150, 216
Cod. ser. nov. 2701—02 (Admonti biblia, Csatári biblia, Gebhard biblia, Gutkeled biblia)
Cod. theol. gr. 31 (Wiener Genesis) 38
- Winchester**
Cathedral Library
Ms. s. s. 116, 205
- Zágráb (Zagreb)**
Erseki Könyvtár
MR. 126 (Hahóti sacramentarium) 11
- Zürich**
Landesmuseum
St. Katharinenthali graduale (szám nélkül) 50, 193

A KÉPEK FORRÁSAI

1—19: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung Archivuma, 20: Scriptorium X (1956) 16a, 21—25: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung Archivuma, 26: Scriptorium X (1956) 16b, 27—35/a: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung Archivuma, 35/b: a szerző saját rajza, 36—45: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung Archivuma, 46: Baldass—Buchowiecki—Mrazek, III. tábla, 47: uo. 39. kép, 48: Swarzenski, G., 1913, 83. kép, 49: Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, Wien 1913, 539. kép, 50: uo. 542. kép, 51: uo. 544. kép, 52: Baldass—Buchowiecki—Mrazek, VII. tábla, alsó kép, 53: uo. 44. kép, 54: Swarzenski, G., 1913, 86. kép, 55: Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, Wien 1913, 545. kép, 56: Demus, O., 1968, 227. kép részlete, 57: Karlinger, H., 1921, 4. tábla, 58: Demus, O., 1968, 69. kép, 59: Swarzenski, G., 1913, 153. kép, 60: Swoboda, K. M., 1935, 17. kép, 61: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich II. Leipzig 1905, V. tábla, 62: Swarzenski, G., 1913, 350. kép, 63: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII (1972) 17. kép, 64: Baldass—Buchowiecki—Mrazek, VI. tábla, 65: Gli affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme. Roma 1968, n. 12, 66: Boeckler, A., 1923, 11. kép, 67: Swarzenski, G., 1913, 151. kép.

DIE ADMONTER BIBEL

Von: Tünde Wehli

ZUSAMMENFASSUNG

Einleitung

Kurze Beschreibung der Admonter Bibel (Wien, Cod. ser. nov. 2701—2702 und Paris, Blatt 1 und 2).

Forschungsstand

In diesem Kapitel werden die Äußerungen, die in der österreichischen, ungarischen und internationalen Literatur diesem Kodex galten und denen zufolge sie zur Gruppe der in gregorianischem Geiste entstandenen italienischen Riesenbibeln gehört, analysiert und bewertet. Einerseits wird die Anschauung vertreten, sie müsse der ungarischen Kunst von der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, genauer: dem Kreis der Werkstatt von Pécs (Fünfkirchen) zugeordnet werden, doch auch ihre Vorlagen sowie die Zeugen ihrer Wirkung sind in der ungarischen Kunst nachweisbar. Nach einer anderen Konzeption ist diese Vulgata ein Denkmal der Buchmalerei aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts. Der individuelle Stil und die Formgebung deuten auf einen entscheidenden Beeinflußung durch das ottonische Erbe sowie auf bedeutende byzantinische Impulse. Bei der Analyse und Einschätzung von Stil und Qualität der Bibel kommt K. M. Swobodas Ergebnissen besonders große Bedeutung zu. Er verfolgte die Tätigkeit des Hauptmeisters der Bibel aus einer Sicht, mit der man eigentlich die künstlerische Laufbahn von Meistern späterer Jahrhunderte untersucht; er versuchte, den Entwicklungsweg des führenden Künstlers innerhalb dieser Bibel zu rekonstruieren, und forschte nach jenen Charakterzügen, die der Bibel eine hervorragende Stellung unter den zahllosen zeitgenössischen Kunstwerken verleihen.

Nach einer Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse folgt ein Umriß der Aufgaben, die im Rahmen der Studie zu lösen sind. Die erste Aufgabe besteht in einer Untersuchung des Stils der Bibel, die anhand der Bilder in einer Gliederung nach vermutbaren Meistern geschieht. Bedingt durch die verschiedenen Meister, kann die Bibel nämlich nicht als ein Werk einheitlichen Stils behandelt werden, obwohl natürlich ihr Wert, ihr Charakter durch die Tätigkeit des Hauptmeisters bestimmt wird. Am zweckmäßigsten ist es, die verschiedenen Hände einzeln zu berücksichtigen, wodurch einerseits die Tätigkeit des Scriptoriums, das die Bibel schaffte, und andererseits das Wirken der jeweiligen Meister vielseitig wahrgenommen werden kann: Benutzung eventueller Präzedenzen in ihrer Malerei, Verhältnis der Beteiligten, die an der Bibel arbeiteten, zueinander Kenntnis von Ergebnissen und Haupttendenzen der zeitgenössischen Kunst, und schließlich kann auch die Rolle der Bibel in der späteren Kunst plastischer dargestellt werden. Der enge Rahmen der gegenwärtigen Zusammenfassung läßt es nicht zu, die Probleme in ihrem vollen Umfang zu behandeln, deshalb sollen statt einer detaillierten Analyse lieber einige charakteristische Kompositionen hervorgehoben werden, die eine Spitzenleistung innerhalb der individuellen Entwicklung des Künstlers bilden (über die Aufteilung der Bilder zwischen den Meistern informiert Appendix I).

Im Zusammenhang mit der Stilforschung muß man jedoch auch auf folgende wesentliche Fragen eingehen: Wie äußert sich der romanische Stil der Bibel und wie läßt sich das Manuskript zwischen der ottonischen und der byzantinischen Malerei einordnen?

Die zweite Aufgabe gilt der ikonographischen Erforschung der Bibel. Bisher sind die Forschungsthemen, die der Kodex bietet, kaum erschlossen worden, es erfolgte lediglich eine

ungefähre Bestimmung der Bildertitel. Erst jetzt bemüht man sich, die Genese der einzelnen Bilder zu erforschen, den Zyklus zu rekonstruieren und ihn unter den bisher bekannten Typen von Darstellungen des Alten Testaments einzuordnen.

Die dritte Aufgabe besteht darin, den historischen und geistigen Hintergrund, der den Stil und das ikonographische Programm der Bibel gestaltet, aufzuzeigen.

Geschichte des Kodex

Da sich die Annahme, die Admonter Bibel sei in Ungarn entstanden, hinsichtlich des Stils nicht durch stichhaltige Beweise belegen ließ, bleibt lediglich die Tatsache bestehen, daß es sich bei dem Kodex allein um ein wertvolles Besitzstück aus der ungarischen Geschichte handelt. Als Frage ergibt sich nun vielmehr, auf welche Weise und durch wessen Freigebigkeit diese Bibel in den Besitz der Benediktinerabtei von Csatár (Komitat Zala) gelangte, die um 1138 zu Ehren des Heiligen Petrus gegründet wurde.

Als ursprüngliche Besitzer des Kodex kommen der Erzbischof von Salzburg oder die hiesige Petrusabtei in Frage. Der darauf folgende Weg mag nach Admont oder direkt nach Ungarn geführt haben. Keiner der Stifter des Csatärer Klosters aus dem Geschlecht Gutkeled kann in so enger Beziehung mit dem Salzburger Erzbischof oder dem Admonter Abt gestanden haben, daß er den Kodex von ihnen erhielt. Mit mehr Wahrscheinlichkeit haben sie ihn von König Béla II. oder auch König Géza II. bekommen. Dafür, daß die Bibel in den Besitz eines ungarischen Königs gelangte, gestehen zwei Möglichkeiten: Die Beziehungen zwischen den ungarischen Königen und dem Salzburger Erzbischof Konrad waren recht vertraut, wie verschiedene Urkunden über gute Dienste und gegenseitige Geschenke bestätigen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Salzburg dabei kirchenpolitischen Einfluß auf Ungarn ausüben wollte; dies ist vor allem bei der Zuspitzung der Kirchenkämpfe zu bedenken. Demnach könnte es durchaus zutreffen, daß Konrad I. — ein Vertreter der Reformidee — ein Geschenk, das einem Fürsten oder einer reichen und bedeutenden geistlichen Institution zustände, einem der zuvor genannten Könige vermachte. Daß auch weltliche Würdenträger mit monastischen Kodizes bedacht wurden, beweist zum Beispiel die Bibel von Hirsau. Die zweite Möglichkeit ist eine recht vage Vermutung. Man weiß, daß die Tochter von Béla II., Zsófia, als Nonne in Admont lebte. Géza II. versuchte später, seine Schwester erst durch schöne Worte aus dem Klotzer zu locken, dann durch bewaffnete Begleitung abholen zu lassen. Dies entsprach jedoch nicht den Absichten des Erzbischofs von Salzburg, und auch Géza wollte sich weder mit dem Kaiser überwerfen noch sich dem Papst verschreiben. Möglicherweise haben Gézas Soldaten den Kodex in Admont als Versöhnungsgeschenk anstelle von Zsófia mitgebracht.

Wie die Bibel aus dem Besitz des Königs oder aus den Händen der Soldaten nach Csatár gelangte, läßt sich nicht nachweisen. Vielleicht schenkte der König sie dem Geschlecht Gutkeled, und das wiederum bewahrte sie im eigenen Kloster auf.

So verschwommen die Vorstellungen darüber sind, auf welchem Wege der Kodex nach Csatár kam, so viel Mystik umgibt auch sein Verschwinden von dort. Bei der Verpfändung wurde er noch am Ort aufbewahrt — dies ist, ziemlich überraschend, im Kodex selbst vermerkt —, doch schon ein paar Monate danach beweist eine andere Urkunde, daß der Kodex, der inzwischen von einem Händler namens Farkas erworben wurde, verschwunden ist. Über den weiteren Verlauf seiner Geschichte ließ sich lediglich in Erfahrung bringen, daß er sich vom 15. Jahrhundert an in Admont befand.

Diese Ungewißheit und eventuell auch der Ursprung des Kodex könnten geklärt werden, wenn die abgeschabte Schrift, die sich unter der Eintragung von der Verpfändung im Jahre 1263 verbirgt, einer technischen Prüfung unterzogen würde.

Stil der Bilder des Kodex

Die Komposition *Schöpfung* (fol. 3v.), deren heutiger Zustand kaum auf damalige Qualität schließen läßt, könnte vom Hauptmeister stammen. Wie sich der repräsentative Charakter des Themas von vornherein zu erkennen gibt, hat er bei der Verteilung der freigelassenen Bildfelder die Seite erhalten, deren Illustration eine Art Einleitung für die ganze Schrift bildet. Die

Komposition zeigt eine einfache Lösung: Die zur Verfügung stehende Bildfläche wurde in sechs Vierecke aufgeteilt, in deren Achsen jeweils die Gestalt des Schöpfers erscheint. In anderen Kodizes bemühte man sich bei der Christus-Konzeption in den Schöpfungszyklen, die symbolische Bedeutung der Darstellung zu betonen und ihren ideologischen Bedeutungsgehalt zu heben, einen bestimmten Typ des Schöpfers zu vervielfachen, der infolge des Verfahrens auf monotoner Weise wiederkehrt. Ein derartiges, streng gebundenes, an Ereignissen armes Vorbild hinderte den Künstler vermutlich an der Entfaltung seiner Fähigkeiten, doch innerhalb der stark beschränkten Grenzen strebte er nach Abwechslung. Deshalb schuf er leichte Varianten in der Körperhaltung der Christus-Gestalten im Mittelpunkt der Bildfelder. Der Meister mußte die Figuren hier — entgegen seiner Neigung — in frontaler Sicht malen, und aus diesem Grunde verwendete er im Vergleich zu den meist untersetzten Typen seiner übrigen Bilder (z. B. fol. 25v., 26r. usw.) ein proportionierteres, schlankeres Vorbild. Ein zeitlicher und geographischer Nachbar seines Christus-Typs ist der Christus in der Lambacher Szene *Heilung des Besessenen*. Ein weiterer gemeinsamer Zug beider Bilder ist die Erscheinung Christi vor einem flachen, dekorativen Hintergrund: Er scheint in der Mitte zu schweben. Diese Lösung, die für einem anderen Maler der Admonter Bibel sowie für die Salzburger Malerei typisch ist, erscheint also hier, durch den Hauptmeister der Bibel, zum zweitenmal. Den flach-dekorativen Charakter des Bildes steigerte er außerdem durch die Art und Weise der Bewegung, wobei er die Bewegungen der einzelnen Körperteile durch die betonten Konturen der Draperien veranschaulichte. Den linearen, dekorativen Charakter des Bildes entwickelten in der Salzburger Malerei erstmals die kleineren Meister, die an der Bibel arbeiteten, und dann die Meister des Antiphonar von Salzburg. Dieser Christus-Typ der Admonter Bibel tritt fast zur gleichen Zeit wie in Salzburg, auf dem Cluny-geprägten Fresko von Berzé-la-ville, im Lektionar von Cluny sowie in jenem Denkmälermaterial in Erscheinung, für das der Salvator-Triptychon von Tivoli aus der asketischen römischen Malerei genannt werden kann.

Unter den kleineren, viereckigen Bildern des Hauptmeisters sei die Szene *Jakob mit seinen Söhnen vor dem Pharao* erwähnt (fol. 26r.). Der Illuminator mußte die zwölf Kinder und ihren Vater vor dem Pharao darstellen. Das Bild stammt aus dem Kreis der mittelbyzantinischen Bibelillustrationen. Das Paar Pharao-Patriarch wiederholt die Komposition der Begegnung zwischen Jakob und Joseph (fol. 25v.), wobei die Harmonie der Formen und Bewegungen auf dem späteren Bild bereits vollkommener gelang. Die Kinder haben sich auf dem Bild zu zwei schrägen Reihen gruppiert. Um eine Monotonie, die sich aus der Anwesenheit vieler Personen ergeben kann, zu vermeiden, hat der Künstler die Kinder wechselvoll, im Geiste ottonischer Verflechtungen aufgestellt. Vermehrt wird die Abwechslung außerdem durch die verschiedenen Stellungen der Figuren und die Vielfalt der Gesichter. Häufig kommen ottonische Köpfe vor, aber auch die von Bildern des Custos Pertold bekannten Kopfformen. Für die Weiterentwicklung bei der Gliederung von Bildern mit vielen Gestalten spricht innerhalb des Oeuvres dieses Meisters. Die *Anbetung des Goldenen Kalbes* (fol. 42r.). Hier lockert er die Menge Personen durch eine Mannigfaltigkeit an Bewegungen auf.

Bei der Mehrheit der zwispaltigen Bilder geht der Hauptmeister von den Prinzipien der ottonischen Konstruktion aus. Ihr Kriterium ist der diagonale Aufbau, den die Walter-Bibel aufleben ließ und den der Hauptmeister der Admonter Bibel in einer Bildfolge zur Entfaltung brachte bzw. durch ständige Variation und Umkehrung der Struktur bravourös anwandte. Die Entwicklung innerhalb dieses Zyklus wurde von Swoboda sehr schön nachgezeichnet, während seine Bildanalysen einer weiteren Verfeinerung bedürfen.

Ihren Abschluß findet die Entwicklung der zwispaltigen Komposition in der Admonter Bibel mit der *Geschichte der Anna* (fol. 109r.). Das Drama der Mutter von Samuel, das der Künstler in vier kleineren Szenen wiedergibt, wird nicht nur durch die Schönheit der Komposition, sondern vor allem durch das Pathos, das den Gestalten und Bewegungen der Dargestellten entströmt, zu einem der bedeutendsten Blätter des Kodex. Einzelne Details des Bildes stammen von dem Blatt mit *Gedeon* (fol. 94v.), zum Beispiel die Szene links oben vom unteren, linken Teil des Gedeon-Bildes. Auf dem späteren Bild kommt jedoch die Synthese der Formen vollkommener zur Geltung, während Anna als Darbringerin des Opfers wie ein Ebenbild des Gedeon zum gleichen Thema anmutet. Wie bei den meisten zwispaltigen Bildern ist die Einheit zwischen Formen und Komposition im unteren Bildraum kaum gelöst. Swoboda erklärt diese Tatsache damit, daß die Aussage hier über der Darstellungsform stehe. Der

frontal gezeigte und mit energischen Zügen versehene Kopf des Priesters Eli ist den Kopfformen von Santa Croce in Jerusalem verwandt — beide Typen harter, asketischer Geistlicher. Der Kopf des zweiten Priesters auf dem Blatt folgt in der Form dem byzantinischen Greis *Moses* (fol. 69r.) und bringt die Weisheit und Ruhe des Alters zum Ausdruck. Anna, die ihm gegenübersteht, gegensätzlich gestimmt ist und deren übertriebenen Bewegungen maßlose Bitternis verkünden, — ähnlich wie die anderen Frauengestalten des Blattes entspricht wie auch die übrigen weiblichen Figuren des Kodex im allgemeinen dem Typ des Custos Pertold — und ist das dramatisierte Detail der Komposition.

Das ausgereifteste Beispiel in der Bibel für die zweite typisch ottonische Bildkonstruktion — die Aneinanderreihung des Bildgerüsts auf einer spiralen Achse — liefert die Komposition zur *Geschichte des Daniel* (fol. 227r.). Die von den Skriptoren ausgesparte Fläche veranlaßte den Maler, die im wesentlichen byzantinischen kompositionellen Einheiten, die der Maler der Walter-Bibel in traditioneller Form abbildete, umzugestalten und sogar durch die Einfügung von König Darius zu erweitern. Auf der leeren senkrechten Fläche placierte der Meister den vom Engel geführten Habakuk, dessen enge Beziehung zu Daniel er besonders betonte, indem er den Engel, der das obere Bildfeld diagonal durchschneidet, in die Richtung der unteren Szene wendete, den leicht geneigten Propheten Kontrapost-Haltung und heftiger Gestikulation nach oben gewandt, ihnen gegenüberstellte — ganz nach dem Kanon der Evangelistendarstellungen aus dem 11. Jahrhundert. Diese Anordnung zeitigte eine vollkommene Herstellung der Beziehung zwischen den drei Gestalten. Wenig gelöst ist dagegen die bildliche Placierung des Nebukadnezar und seines Geleits, der den Propheten besucht.

Einige schwächere Bilder des zweiten Meisters, die auf mittelbyzantinische Beispiele zurückzuführen sind (236v., 250v.), stützen sich in Komposition und Figurentypen auf den Hauptmeister (vgl. 149v., 41v.). Die Kopftypen führen in manchen Fällen über diesen Meister hinaus, und zwar zur Walter-Bibel.

Neben den qualitativ schwachen Bildern können diesem Illuminator zwei figurierte Initialen des Kodex mit den Gestalten der Propheten Aggäus und Zacharias (246r., 247r.) zugeschrieben werden. Bei diesen Figurentypen übernahm der Maler vom Hauptmeister die Gestalt von dessen Moses (fol. 69r.) und entwickelte sie in einem ihm anscheinend besser liegenden, zeichnerischen Stil weiter. Selbst im Vergleich zu seiner Moses-Figur sind die Gestalten noch gestreckter, bei Aggäus steigerte er die Expressivität des Gesichts bis zum äußersten und den Gesten verlieh er weitere Lebhaftigkeit. Den Figurentyp auf Initialen lieferte der Kreis der Bibel von Stavelot, und durch Übermittlung dieses Meisters der Admonter Bibel bedienten sich dann die Illuminatoren verschiedener Salzburger, Admonter und Regensburger Handschriften dieser Lösung. Diese Initiative des Meisters — derzufolge der Körper des Propheten selbst den Buchstaben bildet, im Falle von Aggäus sogar das Kirchtur, das er in der Hand hält, einen Buchstaben (I) bedeutet und Zacharias auf die Schrift zeigt — wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von verschiedenen bayrischen Skriptorien (Admond, Regensburg-Prüfening) übernommen, die durch Salzburg einen Aufschwung erhielten. Der Schöpfer des Freskos *Hora tertia* in der Salzburger Peterskirche hat die Konklusion aus der Gestalt des Propheten Aggäus, die gestrichelte Prägung seines Gesichts und die sich daraus ergebende Expressivität konsequent — in Deckfarbentechnik — einbezogen.

Die dritte Hand der Bibel steht an mehreren Punkten mit der des Hauptmeisters in Berührung. Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit bei den ganzseitigen Bildern: *Vision des Amos* und *Apokalyptische Erscheinung des Johannes* (237r., 2. Band 229r.). Übernommen hat er auch den Christus-Typ des Hauptmeisters (237r., 245r.). Auf andere Vorbilder läßt die Komposition zum Propheten *Nahum* (Paris, Blatt 2) schließen, wo die Typen des Custos Pertold zu erkennen sind. Demgegenüber schöpfte er bei der Gestalt des Propheten *Habakuk* (244r.) aus der an ottonischen Inspirationen reichen Walter-Bibel. An diesem Kodex hielt er auch beim Aufbau der menschlichen Körper fest.

Der vierte Meister der Bibel zeichnet sich vor allem durch eine vermehrte Anwendung der ottonischen Züge, die für den ersten Meister der Walter-Bibel und der Admonter Bibel charakteristisch sind, sowie durch eine höhere Qualität aus, als sie für die kleineren Meister der Bibel üblich war. Dieser Künstler verwendete die ottonischen Motive in schöpferischer Weise und reproduzierte selbst die Kompositionen der Walter-Bibel auf einem höheren Niveau als sein Vorbild.

Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich zwischen den Bildern der beiden Kodizes zum Thema *Leidender Job* (fol. 252v.): Der Illuminator der Walter-Bibel placierte die drei sitzenden Freunde in einem sehr schmalen, langgezogenen Feld, und ihr Pendant gegenüber sind die Gestalten der sitzenden Ehefrau und des Job. Die Monotonie der stark horizontalen Komposition wird durch die übereinstimmende Haltung der Körper, Hände und Füße noch gesteigert. Diesen Aufbau des Bildes beeinträchtigt nicht einmal die Gestalt des im Misthaufen eingesunkenen Job. Die Komposition der Admonter Bibel erfuhr bedeutende Veränderungen. Bezüglich der Größenproportionen wurde das Bild schmaler, doch auch höher. Aus diesem Grund mußte der Künstler die im Vorbild locker einander zugeordneten Personen komprimieren. Dieses Erfordernis löste er — in Anpassung an die Bildform — dadurch, daß er die Hauptgestalt, die er somit gleichzeitig besonders hervorhob, auf den Misthaufen legte, und zwar in einer Weise, daß diese dem Bild eine diagonale Achse gibt, deren eine Seite in der Lampe am Kopf des Kranken und deren untere Seite im Fuß des einen Freundes endet. Auch die typische, Sorgen ausdrückende Handhaltung des leidenden Job — die Abstützung des Kinns mit dem Handrücken — verwendet der Meister bravourös, um mit Hilfe dieser Geste den Oberkörper leicht anzuheben. Zum Vorteil der Komposition ist außerdem die traditionelle Beinhaltung etwas verändert worden, indem das rechte Bein das linke vertikal kreuzt und so den Anschein, der Körper würde herunterfallen, verhindert, die Eintönigkeit des Misthaufens aufhebt und in der Mitte des Bildes eine Basis der vertikalen Achse liefert. Hinter Job stehen die drei Freunde. Ihre Monotonie wird einerseits durch den Rhythmus der Bewegungen und andererseits durch die sitzende Ehefrau dazwischen gegliedert, deren Kopf sich etwa in einer Höhe mit dem des Job befindet. Alles auf dem Bild ist in Bewegung, es gibt keine tote Fläche, weil ausgebreitete Arme und Lampen die leeren Felder außerordentlich gut füllen.

Zu den Federzeichnungen in der Bibel kann man nur schwer Stellung nehmen (2. Band, fol. 36v., 228. v.). Die beiden Initialen zeigen wesentliche Übereinstimmungen, obwohl die ursprüngliche Zeichnung des Paares bei späterer Überarbeitung vergrößert wurde. Die Form der Köpfe, die Details der Gesichter, die kürzeren, dünnen Hälse, die eckigen Schultern, die breiteren Hände mit den geschlossenen langen Fingern und die Draperien stehen einander sehr nahe. Auffallend sind dagegen die Unterschiede zu den in Deckfarbe gemalten anderen Bildtypen der Bibel. Diese Initialen stammen wahrscheinlich nicht von den Schöpfern der Deckfarben-Bilder und sind auch nicht unvollendet, vielmehr dürften sie relativ frühe Beispiele für die Technik der Federzeichnungen sein, die zu der Zeit, als die Admonter Bibel gemalt wurde, noch als *Novum* galt.

Die Analyse der Bibel-Bilder verdeutlicht, daß bei der — unter Leitung des Hauptmeisters entstandenen — Bibel nicht von einem einheitlichen Stil gesprochen werden kann. Sogar in den Bildern des Hauptmeisters finden mehrere Traditionen ihren Niederschlag, melden sich verschiedene neue Tendenzen. Die gleichzeitige Verwendung der unterschiedlichen Traditionen war eine natürliche Folge der archaisierenden Malerei in dieser Epoche (für Salzburg in gesteigertem Maße gültig), doch bei dem Hauptmeister paarte sich diese Nachlese mit einem ungewöhnlich hochgradigen Bewußtsein. Hauptquellen für die Tätigkeit des Meisters war die Walter-Bibel bzw. ein anderes, gleichaltriges Werk. Von hier lassen sich die betonte Weiterführung des ottonischen Geschmacks, das System der Kompositionen und deren bestimmte Details, Teillösungen, Figuren- und Gesichtstypen, die Kleidung sowie einzelne Motive herleiten. Im Schaffen der beiden Illuminatoren sind jedoch neben den Übereinstimmungen auch die Unterschiede klar erkennbar. Diese Abweichungen kennzeichnen die zwei Perioden in der Salzburger Malerei des 12. Jahrhunderts. In der ersten, eventuell als frühromanisch zu bezeichnenden Periode, die die Walter-Bibel veranschaulicht, sind Anzeichen für ein Interesse an Naturdarstellungen zu beobachten, die in den Plastiken des Rogerus von Helmarshausen sowie im chorologisch ersten Band des Stuttgarter *Passionals* in Erscheinung treten. Ihre Kennzeichen sind einerseits die Sensibilität gegenüber natürlichen Formen und Proportionen, die Vorliebe für plastische Modellierung und andererseits die Verdrängung stilisierender, idealisierender und schematisierender Mittel. Während die Aufmerksamkeit der Künstler auf die Wiedergabe der Formen gerichtet war, trat die Rolle der Komposition oft zurück, füllte nicht selten eine Vielfalt von Gestalten in ungeordneter Bewegung die Bildfläche. Bei der Walter-Bibel läßt sich allerdings in dieser Beziehung auf einigen Bildern bereits eine gewisse Klärung wahrnehmen. Neben den Stilmerkmalen der Walter-Bibel

besitzen die übrigen Stilkomponenten — so die europäische, und dabei vor allem die Salzburger und Regensburger Vorgeschichte im 11. Jahrhundert, die Traditionen der bayrischen Klosterschule und das Erbe, das mit dem Namen von Custos Pertold in Verbindung gebracht werden kann — weniger Bedeutung, sie erfüllen höchstens eine modifizierende Rolle bei der Ausgestaltung des individuellen Meisterstils.

Schwierig ist es, bei diesem Meister der Bibel das byzantinische Element zu bestimmen. Auch die außergewöhnliche Unsicherheit in der Fachliteratur veranschaulicht das. Im Vergleich zu den westlichen Kulturzentren, die nach dem Untergang der antiken Kulturen aufstiegen und dann wieder zurücksanken, verlief das niveauvolle Kunstschaffen lediglich beim östlichen Christentum, in Byzanz, relativ kontinuierlich. Und durch verschiedene Kanäle nährte diese Kunst auch ständig die westliche. Die Unschlüssigkeit über die Herkunft der byzantinischen Elemente in der Admonter Bibel und bei deren Bestimmung liegt zum einen darin begründet, daß das Einströmen des byzantinischen Einflusses in die westliche Kunst im allgemeinen noch nicht geklärt ist. Man weiß nicht genau, wann und welcher Bereich der östlichen Kunst primär gewirkt hat, und Unklarheit herrscht oft auch darüber, welche Stilepoche der byzantinischen Kunst als befolgenswertes Beispiel galt. Zum anderen rührt diese Unsicherheit daher, daß sich die byzantinische Wirkung selbst in der Admonter Bibel nicht intensiver manifestiert als in der zeitgenössischen Kunst jener Gebiete, die nicht direkt unter byzantinischem Einfluß standen. Wie die Kodizes des Custos Pertold oder die Lambacher Fresken bezeugen, dürfte Byzanz der Salzburger Kunst gegen Ende des 11. Jahrhunderts einen größeren Anstoß verliehen haben. Die spätere, Lambacher Stilstufe hinterließ kein entsprechendes Dokument in der Salzburger Buchmalerei, während in der späteren Walter-Bibel bereits ein anderer, stark ottonisch orientierter Geschmack zur Geltung kommt. Dieser Geschmack deutet sich auch in der Admonter Bibel an; allerdings in einer für die Kunst der 1130er Jahre typischen Form: Neben der Strukturbedeutung verlangt man die Schaffung einer monumentalen Gesamtansicht. Der Bibelmeister wird dieser Anforderung gerecht, indem er den Bildraum — mehr als seine Zeitgenossen — verengt und die Figuren dementsprechend vergrößert. Die betonte Rolle der Struktur und die neuartige Relation zwischen Figuren und Bildraum mag zu der heute noch vielfach vertretenen Annahme geführt haben, daß die Illumination der Admonter Bibel durch Wandmaler erfolgt sei. Eine andere Grundfrage im Zusammenhang mit der Kunst der dreißiger Jahre des 12. Jahrhunderts bezieht sich auf die Herausbildung des Weges, der zu einer neuen Darstellung der Wirklichkeit führte. Die verschiedenen Versuche zur Realisierung dieser Absicht lassen sich am besten in der unterschiedlichen Konzeption der menschlichen Körper erkennen. Die einzelnen Künstlerkreise verwendeten dabei voneinander abweichende Mittel. In der byzantinischen Malerei herrschten damals monumentale, antikisierende, plastische Figuren vor, wobei diese Plastizität durch Falten unterstrichen wurde, deren Farben man gegen die Mitte des Körpers erhellte. Bei der schwäbischen Kunst kam in der harten Draperie, die den anatomischen Formen des Körpers genau folgt und die Plastizität betont, eine andere, eine linear-kalligraphische Richtung zur Geltung, um die Masse zu veranschaulichen. In Burgund brachten schwingung volle, mit der Bewegung einhergehende Linien die Körperformen zum Ausdruck. Bei der Admonter Bibel sollen die kompakten, statischen Gestalten auf die neue Ausdrucksart hinweisen. Die blockförmigen Körper sind eher durch Reliefartigkeit als durch Plastizität gekennzeichnet. Dieser Eindruck ergibt sich aus den nebeneinandergesetzten Streifen auf der Draperie, die wie Licht und Schatten wirken, sowie aus der Malweise der ovalen weißen Lichter, die den Organismus völlig außer Acht läßt. Die Ausbreitung der Gestalten auf der Bildebene unterstreicht ebenfalls die Reliefwirkung.

Die Merkmale, die die Admonter Bibel von der ottonischen Kunst unterscheiden und von der Walter-Bibel trennen, sind auch die Hauptcharakteristika für die romanische Buchmalerei dieser Periode: die gut gegliederte Komposition, die anspruchsvolle Gruppierung, die Bevorzugung von Szenen mit wenigen Personen, die Häufigkeit zentraler oder symmetrischer Kompositionen, die Forderung nach Plastizität und die strengen, rhythmischen Konturen. (Sie wurden in der Admonter Bibel und in der weiteren Geschichte der Salzburger Malerei zu Mitteln der Stilisierung.) Diese Merkmale treten vornehmlich auf den Bildern des Hauptmeisters in Erscheinung. Der zweite Künstler, der an der Bibel arbeitete, antizipiert in seinem Schaffen bereits die nächste Phase der Salzburger Malerei.

In bezug auf Stil und Meister bilden die Initialen zwei Gruppen. Die Initialen, die dem besten Meister zugeordnet werden können, sind ottonisch, zeigen eine ornamentale Auffassung des Rankenwerks. Dieser Typ herrscht besonders im ersten Band der Bibel vor. Ihre Vorgänger sind auch in der Walter-Bibel nachweisbar, und beliebt waren sie auch in der späteren Salzburger Buchmalerei. Noch am Anfang des zweiten Bandes setzen sich diese Initialen fort, allerdings kleiner und einfacher. Eine wesentliche Veränderung innerhalb dieser Gruppe bringt der Buchstabe L zum Matthäusevangelium (2. Band, fol. 169r.). Hier erscheint die frühere kompakte Struktur aufgelockert und die Grundform verschwommen, da der Aufbau des Rankenstengel netzartig gestaltet wurde. Unterstützt wird diese Wirkung außerdem durch eine Verkleinerung der Knospen und Blätter und durch eine Vergrößerung der Abstände zwischen Ranken und Blättern. Die Ranken-Initialengruppe ist ein Beweis für konservativen Geschmack.

Vom Maler der ersten Initialengruppe könnten auch die Kanonbögen stammen (2. Band, fol. 131v—133r.), die auf den architektonischen Kanontafeln mit Säulen und Giebeln nicht nur der Salzburger, sondern auch der bayrischen Klosterschulen unbekannt sind. Ihr Ursprung liegt vermutlich in der östlichen Kunst außerhalb von Byzanz.

Der Urtyp der zweiten Initialengruppe (2. Band, fol. 87r., 147r., 169r., 224v.) entstand in der bayrischen Klosterschule und erschien dann auf bayrischen Einfluß in Zwiefalten, dessen Hirsauer Reformkunst auch auf bayrische Quellen zurückgriff. Der um 1120 gemalte Band der Stuttgarter Passionale enthält die reifen Typen dieser Buchstaben, die die nächste Verwandtschaft mit dieser Buchstabengruppe der Admonter Bibel aufweisen.

Maltechnik, Farben

Die Illuminierung der Bibel erfolgte nach Fertigstellung des Textes. Die Bilder wurden mit Minium vorgezeichnet und dann auf einem Eiweißgrund ausgemalt. Bei den ungerahmten Bildern diente das Pergament selbst als Untergrund, die gerahmten Bilder bekamen einen Goldgrund. Entsprechend der byzantinischen Technik grundierte man das Gold mit einer grünen Farbe, doch die Vorliebe für diese Farben und die grüne Grundierung manifestiert die hiesige Zähigkeit der ottonischen Technik. Die westliche Kunst verwendete um diese Zeit kaum Gold, und auch in der östlichen Kunst erscheint es eher bei der Verzierung von Gewändern als zum Schmuck des Hintergrundes. Beliebt war der Goldgrund damals in der Malerei von Salzburg-Regensburg und von Cluny.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts legte die Malerei ganz besonderen Wert auf die Gestaltung der menschlichen Figuren in der Bibel.

Die Gesichter erhielten verschiedene Schattierungen von Ocker und Grün, belebt durch Rot. Auch die Lippen waren rot. Die großen Pupillen leuchteten tiefschwarz. Auffallend ist die Art und Weise, wie die Bibelmaler durch einzelne Farbtypen den seelischen Zustand der Personen zum Ausdruck brachten, die Monotonie der Kompositionen auflockerten — konstatierte bereits Swoboda. Eine derartige Kenntnis der Palettenwerte stammt aus der ottonischen Zeit. Die Nuancierung der für die byzantinische Malerei typischen Farbe Grün dürfte durch Vermittlung der mit den Lambacher Fresken gleichaltrigen Salzburger Malerei Eingang in die Bibel gefunden haben. Einen ähnlichen, doch etwas dunkleren Ton als die Gesichter zeigen die unbedeckten Körperteile.

Charakteristisch ist auch die Färbung der Gewänder in der Bibel. Die einzelnen Kleidungsstücke bestehen aus einer Grundfarbe, die durch jeweils dunklere Tönungen und schwarze Faltenlinien betont wurde. Die hervorragenden Details im Faltenwurf kommen durch hellere Schattierungen der Grundfarbe oder durch weiß zur Geltung. Diese Präsenz von weißer Faltenbetonung und konzentrischen Kreisen weist auf die byzantinische Malweise hin, und übernommen hat sie die Admonter Bibel wahrscheinlich von der Salzburger Malerei um die Wende zum 11. Jahrhundert. Die Paare blau-grün, rosa-blau und rot-grün bilden die Grundfarben der Bilder, während den Gruppen weiß-gold und weiß-blau in diesem Ensemble eher belebende Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu den ungemischten Farbmengen in der Malerei jener Zeit herrschen hier im allgemeinen die Halbtöne, die feinen Übergänge vor. Den dekorativen Gesamteindruck verstärken die Muster und die ornamentalen Einfügungen. Die Halbtöne,

die Muster und die ornamentalen Rahmen erinnern an die Goldschmiedekunst. Auch auf anderen Gebieten der damaligen Malerei tritt der Einfluß der Goldschmiedekunst nicht selten in Erscheinung.

Die Palette der kleineren Meister weicht kaum von den Farben des Hauptmeisters ab. Als Unterschied könnte man lediglich anführen, daß die Farbwirkung bei ihnen etwas kräftiger ist, die Grundierung und Gold fehlen. Beim zweiten Meister ist außerdem zu beobachten, daß er die feinen Farbtöne wegläßt, wodurch der Anschein von Plastizität abnimmt, die Farbkontraste sich verschärfen und folglich die Rolle der Zeichnung und der Linia an Nachdruck gewinnen. In dieser Beziehung war der Künstler ein Vorläufer des Malers, der das Perikopenbuch aus St.-Ehrentrud- schuf.

Die Ranken der ersten Initialengruppe sind golden über grünen Grund, die Verzierungen sind silbern und die Farbkombination in den Zwischenräumen zeigt blaurosa. Mitunter erscheint aber auch rot, das im allgemeinen bescheidenere Kodizes kennzeichnet, sowie im zweiten Band auch gelb. Die metallene Färbung der Knospen und Blätter dürfte nur recht kurze Zeit in Salzburg üblich gewesen sein, denn in den Kodizes, die zeitlich vor und nach der Admonter Bibel entstanden, dominieren die natürlichen Pflanzenfarben. Die Initialen der zweiten Gruppe sind in Gold- und Silberfarben gehalten.

Ikonographische Untersuchung des Kodex

Ein derart monumentaler Bibelzyklus wie im Alten Testament der Admonter Bibel ist eine Seltenheit in der Kunst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Weder in der östlichen noch in der westlichen Kunst gibt es einen ähnlichen Kodex, der als Vorlage für die Admonter Bibel gedient haben könnte, es muß also nach verschiedenen Vorbildern gearbeitet worden sein.

Ein großer Teil der Illustrationen in der Admonter Bibel entstand zu den Büchern des Alten Testaments. Wie ein Titelbild zur ganzen Heiligen Schrift leitet die *Schöpfung* die Bibel ein. Anschließend folgt die Initiale I zum ersten Wort der Genesis. Diesen Buchstaben schmücken — wie das Anfangswort des Johannesevangeliums in den meisten Büchern illustriert wird — die Evangelistensymbole und der Kopf Christi, um die Konkordanz der beiden Testamente zu verkünden.

Jedes der ersten fünf Bücher im Alten Testament der Admonter Bibel weist — nicht gerade einheitlich — eine oder auch mehr Illustrationen auf. Zu den übrigen Büchern entstand nur jeweils ein Bild. An eine Illustration des Neuen Testaments hat man anscheinend selbst beim Kopieren der Handschrift nicht mehr gedacht, da zwischen den einzelnen Büchern keine Felder ausgespart wurden. Dieser Teil der Bibel zeigt lediglich eine Initiale zu In principio des Alten Testaments sowie ein Bild vor den Briefen des Apostels Paulus, das als Eröffnungsbild für das gesamte Neue Testament angesehen werden kann. Eine Reihe von Bibelillustrationen ist dem Schlußakkord der Weltgeschichte, der Apokalypse gewidmet.

Bei der Gestaltung des Bildsystems in der Bibel wurde man vermutlich dem Anspruch auf die Historie, auf die Geschichtsperioden gerecht, weshalb im Zyklus „ante legem“ auf einem Bild und „sub lege“ in einer Bildreihe erscheinen und „sub gratia“ sich in einer Szene summiert; das Ende der Welt ist ebenfalls auf einem Bild dargestellt.

In Ermangelung einer einheitlichen Vorlage geht das Illustrationssystem der Admonter Bibel auf verschiedene Quellen zurück, auf byzantinische und östliche Traditionen insbesondere aus Syrien, Jerusalem und Kapadozien. (Sie kamen möglicherweise durch katalanische Vermittlung nach Salzburg, zumindest enthalten katalanische Handschriften Parallelen. Es kann aber auch sein, daß das Salzburger Skriptorium infolge des Kreuzzuges oder der Wallfahrten Musterhandschriften erhielt, wie sie auch die späteren französischen Bibeln verwendeten, als sie auf Kodizes von Akkon zurückgriffen.) Doch man wußte auch um die neuesten westlichen Initiativen, ja, hier entstanden sogar Bildtypen, die ausschließlich in den Salzburger Kodizes eine Wiederholung fanden.

Älter als die Admonter Bibel ist der Zyklus der Walter-Bibel. Auch in Kenntnis der Seiten, die Anfang des Jahrhunderts noch vorhanden waren, kann man annehmen, daß neben der

stilistischen Verwandtschaft auch eine ikonographische Beziehung zwischen den beiden Kodizes bestanden hat, und hinsichtlich mehrerer Bildtypen erfolgte die Anregung augenscheinlich durch diesen Kodex.

Im stark beschränkten Rahmen des Resümeees lassen sich nicht sämtliche Bilder der Bibel analysieren, deshalb sollen nur einige der Haupttypen kurz erwähnt werden.

Die Komposition *Schöpfung* (fol. 3v.) gehört zu den westlichen Typen der Ikonographie. Die Entstehungsgeschichte der Welt beginnt mit dem Sturz des Luzifer. Diese Szene wird in der Goderannus-Bibel vom Ende des 11. Jahrhunderts gezeigt, sie gelangte also vermutlich durch sächsisch-fränkischen Einfluß nach Salzburg. Die Verbindung von Luzifers Sturz mit der Pantokrator-Darstellung gilt dagegen als Spezifikum der Salzburger Malerei.

Bei der Scheidung von Licht und Finsternis zeigen die „interior omni re“-Placierung des Herrn und die Einbeziehung der vier Engel-Brustbilder, die die Scheibe umgeben, Übereinstimmungen mit der Kodexgruppe, der die Bibel von Akkon (ms. 5211) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Pariser Arsenal angehört.

Ein Spezifikum in der Szene Scheidung von Erde und Meer sind die Gestalten Mare und Terra zu beiden Seiten des Herrn. Ihre Erscheinung ist ungewöhnlich in dem Zyklus der Admonter Bibel, der die Elemente in Medaillons faßt, aber auch in anderen Bibeltypen würden sie fremd wirken. Die beiden Personifikationen wurden nicht in den Schöpfungszyklen geprägt, sondern fanden auf dem Bild des Bernward-Evangeliariums von Hildesheim zum Johannes-evangelium, das auch eine Interpretation des Sündenfalls, der Kreuzigung und der Erlösung zuläßt, Eingang in den Gedankenkreis *In principio*. Die Verwendung dieses Bildtyps innerhalb der ersten Schöpfungsbildung geht ebenfalls auf die Goderannusbibel zurück. Einzig und allein Salzburg nahm dieses ikonographische Thema von der sächsischen Kunst über.

Bei der Schaffung von Fischen und Vögeln weist die Lösung in der Salzburger Kunst wiederum auf das diesbezügliche Bild aus der Handschriftengruppe von Akkon hin.

Die Genesis-Illustration der Admonter Bibel schließt mit der Erschaffung der Eva. Dieses Ereignis eröffnet eigentlich schon die Geschichte der Ureltern, gehört also genaugenommen gar nicht mehr in den Schöpfungszyklus. Auch hier diente die Goderannusbibel als Muster für die Anordnung, wonach diese Szene der Schaffung der Elemente, dem Bevölkern der Erde mit Pflanzen und Tieren folgt.

Hinsichtlich der Aufteilung ihrer Bildflächen in sechs Felder kann die Bibel mit den südtalienenischen Elfenbeinschnitzereien, zum Beispiel dem Berliner Antependium, und der Bibel aus dem St.-Kastor in Koblenz in Verwandtschaft gebracht werden. Die unlogische Folge der Bilder der Admonter Bibel liegt vielleicht darin begründet, daß die Verlagerung der Szenen des Elfenbein-Altarantependiums vom Waagerechten ins Senkrechte damals noch nicht vollkommen realisiert werden konnte. Erst dem späteren Illuminator der Gumbertusbibel gelang es, die Unsicherheiten in diesem Bereich auszuschalten.

Als Vorlage zum Schöpfungsbild der Admonter Bibel mag einerseits ein Derivat der Cotton-Genesis und andererseits ein Muster römischen Typs gedient haben, das auf einer Augustinus-Konzeption basierte. So könnte man den Typ dieses Bildes im wesentlichen — auch vom inhaltlichen und formellen Aspekt — als Legierung des östlichen und westlichen Typs bezeichnen, doch da er immerhin im Westen entstand und auch seine Varianten durch den Illustrator der Admonter Bibel hier in Erscheinung traten, muß er als westlicher Typ eingestuft werden.

Den greisen Propheten im Buch *Aggäus*, der mit einer Axt an der Kirchentür arbeitet (fol. 246r.), schufen nicht die Auktorportraits der italienischen Riesenbibeln, wie man auf den ersten Blick annehmen würde. Diese Kunst könnte allenfalls ein Beispiel dafür geliefert haben, die Tatsache, daß der Prophet die Schrift verfaßte, durch einen Gegenstand aus dem Text zu bezeichnen, und dabei wurde dieser Gegenstand mit der Zeit wohl auch das Attribut des Propheten. Das Spezifikum der Initiale — der kleine Prophet ist der Buchstabe selbst und zeigt, um den Kontakt zum Text noch mehr zu unterstreichen, mit dem Finger auf die Schrift — dürfte der Bibelmaler aus Werken wie der Bibel von Stavelot, also der Buchmalerei der Maas-Gegend vom 11. Jahrhundert gelernt haben. Den Propheten als Zimmermann gibt es in der Kunst, die der Admonter Bibel voranging, nicht, später wiederholt er sich dagegen in der Sucha-Bibel, die auch bei anderen Themen verschiedene Berührungspunkte mit der Salzburger Buchmalerei aufweist.

Das Bild vor dem Buch des Propheten *Ezechiel* (fol. 206r.) gehört zu den charakteristischsten ikonographischen Typen der Bibel, zu denen östlichen Ursprungs. Der obere Teil des Gemäldes wird von einer theophanischen Vision ausgefüllt, die sich aus der Schrift des Propheten ergibt und einem Tympanon-Thema entspräche. Gegenstand der Vision ist der in einer Mandorla thronende *Maiestas Domini*, und der neben ihm stehende Engel hat die gleiche Funktion wie die Engel der Johannes-Apokalypse als Übermittler göttlicher Weisung. Unten liegt Ezechiel in sichtlicher Kontemplation, bereit, göttliche Offenbarung aufzunehmen.

Das untere Bildfeld hat die apokalyptische Vision des Propheten zum Thema, die *quadriga domini*: vier Evangelisten stehen in einer Reihe nebeneinander. Die gemeinsame Darstellung der theophanisch-apokalyptischen Vision des Ezechiel mit dem *Maiestas Domini*, den Cherubim und den Evangelisten entstand als Programm der ägyptischen und kappadozischen Kirchen im 5. Jahrhundert. Von hier gelangte sie an die Wände italienischer Apsiden und auch in die katalanischen Handschriften, von denen besonders der *Kodex von Gerona* (Nr. 975) und die *Bibel von Roda* in sehr enger Beziehung zu dieser Szene der Admonter *Bibel* stehen.

Der Maler der Ezechiel-Vision in der Admonter *Bibel* hat bei dem Bild, das im Grund genommen dem östlichen ikonographischen Stil angehört, auch westliche Elemente eingefügt: zum Beispiel der den Evangelisten zustehende Nimbus, der die Köpfe der Cherubim umgibt, sowie die vier Figuren, die den Evangelisten Wasser in den Mund gießen. Die Ursache für ihr Erscheinen findet sich in der Interpretation der Ezechiel-Vision von Honorius Augustodunensis, wo die Paradiesflüsse die vier Geheimnisse Christi — Geburt, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt — symbolisieren. Ein jüngeres Vorbild für diese antikischen Figuren könnte die *Regensburger Kunst* des 11. Jahrhunderts geliefert haben. Den gleichen Typ zeigen später mehrere *Salzburger* oder andere Werke, die mit diesem Zentrum näher oder entfernter verbunden waren.

Vor dem Buch des *Daniel* befindet sich ein zweigeteiltes Titelbild (fol. 227r.) mit *Daniel in der Löwengrube* und dem Besuch des *Nebukadnezar* (unten) sowie dem *Habakuk*, der dem Propheten Speisen bringt (oben).

Der direkte Vorläufer des Bildtyps in der Admonter *Bibel* läßt sich auf einem Gemälde der *Walter-Bibel* zum selben Thema nachweisen. Ausgangspunkt beider Darstellungen ist eine auf ägyptisches, koptisches Schema zurückgehende Komposition, deren spätere, heute bekannte Nachkommen die Bilder der katalanischen *Beatus-Handschriften* und *Bibeln* sind. Statt der mehr apokalyptisch aufgefaßten Bearbeitung in den ersteren wählten die *Salzburger Meister* die mehr narrative Lösung der letzteren. Diesem Handschriftentyp kann die *Salzburger Handschrift* auch wegen des Nebenthemas *Habakuk*, dem Besuch des Königs und der Sieben Zahl der Löwen in der Grube noch nahe stehen. Die Höhlenform der *Löwengrube* stammt dagegen aus den monastischen byzantinischen Handschriften. Neben den katalanischen und byzantinischen Traditionen kommt in der sitzenden Stellung und in der Kleidung des Propheten der Admonter *Bibel* auch die westliche Kunst zum Tragen. Daniels Geste folgt der der westlichen Auktoren vom 11. Jahrhundert beim Empfang einer göttlicher Offenbarung. Die tuchbedeckte Hand des *Habakuk* — in der *Walter-Bibel* noch deutlicher der Nimbus über Daniels Kopf — hängt mit der *Maiestas-Deutung* der Darstellung zusammen.

Die initialenförmige Gestaltung des Propheten *Zacharias* ist kein Einzelfall. Ungewöhnlich ist hingegen die Scheibe in der linken Hand des Propheten, deren Oberfläche sieben Sterne schmücken (fol. 247r.). Eine konkrete Quelle, die Auskunft über dieses Attribut geben könnte, findet sich weder in der Schrift des Propheten noch in anderen Büchern des Alten Testaments, die zur Illustration des *Zacharias* verwendet wurden, oder deren Kommentaren. Eine vorstellbare Erklärung für die besternte Scheibe liefern eventuell die sieben Augen, die im Text des Propheten vorkommen. Für diese Lösung kann der *Illuminator* der *Bibel* aber weder in der östlichen noch in der westlichen Malerei eine Anregung gefunden haben.

Eine Verbindung der siebensternigen Scheibe mit dem apokalyptischen Christus aus der ersten theophanischen Vision des Johannes erscheint in den katalanischen Handschriften, die auf frühchristliche Quellen aus Ägypten oder Syrien zurückgehen, zum Beispiel in der *Pariser Beatus-Apokalypse* und in der *Bibel von Roda*. Auf ihren Bildern hält Christus ein Schwert im Mund und eine Scheibe mit sieben Sternen in der Hand. Bei der Vision des Propheten *Zacharias*, wo in der Admonter *Bibel* die sonst augenähnlichen Formen in Sterne verwandelt wurden, mag die weitaus häufiger benutzte und reicher illustrierte *Johannes-Apokalypse* eine

Rolle gespielt haben. Hierbei interpretieren die sieben Sterne natürlich die Augen des alles sehenden Herrn. Da sich die beiden Schritten ähneln, ergab die Darstellung der Johannes-Vision das Attribut des Zacharias in der Admonter Bibel — die Sternen-Scheibe, die in syrischen, palästinensischen Gebieten entstand und aufgrund des biblischen Textes dem Herrn in die Hand gegeben wurde, gelangt in die des Zacharias. Omont hat zu einem anderen apokalyptischen Zeichen, das ebenfalls in der Johannes-Vision vorkommt, zur Sichel festgestellt, daß man sie wegen textlicher Übereinstimmungen zu den Attributen des Zacharias zählte.

Das zweispaltige Bild vor den Briefen des Apostels *Paulus* (2. Band, fol. 199v.) bedeckt eine ganze Seite. Es erzählt die wichtigsten Ereignisse aus seinem Leben: die Bekehrung und den Einzug in Damaskus. Ikonographisch interessant ist, daß erstere in einer Reiterszene dargestellt wird. Aus dem Christus umgebenden Glorienschein richten sich drei Strahlenbündel auf die Reiter des Bildraumes, die — ähnlich wie die drei Zeugen der Transfiguration — ihrem jeweiligen intellekt entsprechend, auf die göttliche Stimme reagieren. In der östlichen Kunst nach der Zeit der Bilderstürmer finden sich vornehmlich Darstellungen von Wander-, Schutz- und Kriegsheiligen zu Pferde. In ihrem Leben hat das Wundersehen eine große Bedeutung, wobei der Auserwählte durch Gottesstrafe in Ohnmacht fällt und, nachdem er wieder sein Bewußtsein erlangt hat, bekehrt er sich zum Christentum. Somit ist die Strafe eine Gnade Gottes. Auch auf diesem Bild der Admonter Bibel dürfte die Ikonographie der östlichen Heiligen nach dem Bildersturm ihren Niederschlag gefunden haben. Diesen Bildtyp könnten die Bilder Ritterheiliger geformt haben, die infolge der Kreuzzüge nach Europa kamen, wie beispielsweise die Ikone der Ritterheiligen vom Berge Sinai. Auch die dichte Anordnung der Reiter und Pferde deutet auf Vorbilder dieses Typs. Trotz des östlichen Prototyps entstand diese Komposition der Bibel nach westlicher Auffassung, da die den Auserwählten charakterisierende intellektuelle Reaktion der byzantinischen Darstellungen fehlt, die im allgemeinen in der Geste der Bekehrung, der Untergebenheit zu Gott (proskynesis) ihren Ausdruck fand.

Das oben analysierte Bild der Admonter Bibel ist das früheste heute bekannte Beispiel für die Darstellung von Pauli Bekehrung zu Pferde, doch noch lange Zeit später läßt sich dieser Typ auf zahllosen Dokumenten nachweisen, die mit Salzburg im Zusammenhang stehen.

Eine quantitativ bedeutende Gruppe der Admonter Bibel entstand ikonographisch nach Vorbildern aus Byzanz bzw. Konstantinopel vor dem Bildersturm und nach Wiederaufnahme der Bilderverehrung. Ihr ikonographischer Ursprung und ihre Häufigkeit in den späteren Zyklen dieses Typs entbindet von der Pflicht, sie in dieser Zusammenfassung zu behandeln.

Wie bereits festgestellt wurde, folgte das Programm der Admonter Bibel in Ermangelung einer einheitlichen Vorlage verschiedener Handschriftentypen. Die geschichtlichen Bücher im ersten Drittel der Bibel stützen sich auf das Bildmaterial der griechischen und Konstantinopler Octateuchus, Bücher der Könige und Psalter. Als Quellen dienten jedoch weniger die kaiserlich-höfischen repräsentativen Handschriften als vielmehr die monastischen. Das zweite Drittel des Kodex, vor allem die Bücher der Propheten, verraten eine Kenntnis der östlichen, koptischen, kappadozischen usw. Traditionen, über deren mögliches Erscheinen in Salzburg bereits berichtet wurde. Das letzte Drittel der Bibelbilder dokumentiert westliche ikonographische Typen. Diese Bilder bilden keinen einheitlichen Block innerhalb der Bibel, sondern prägen auch die byzantinisch und östlich orientierten Bilder.

Die Mehrheit der Bilder in der Bibel beschäftigt sich jeweils mit der Geschichte einer biblischen Person und zwar in einer narrativen Vortragsweise. Einige Bilder haben auch einen typologischen Sinn. Dies mag jedoch Zufall sein, da in der Admonter Bibel nicht einzelne Szenen, sondern, wie bereits erwähnt, die Bibel in ihrer Gesamtheit typologischen Sinn besitzt. Die Zyklen, die auf komplizierteren theologischen Spekulationen beruhen, treten nach der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf.

Die Bibelilluminatoren wählten sich in der Regel Bilder aus Zyklen, die detaillierter illustriert waren, aber weniger Text enthielten als die Bibel, oder sie reproduzierten deren Szenen. Diese Tätigkeit wurde von einer bewußten Konzeption geleitet. Jene Themen der Bibel waren wichtig, die über die Ereignisse der Lebensgeschichte hinaus auch eine tiefere Aussage besaßen. Besonders hervorgehoben wurden zum Beispiel Themen, die vermutlich heologische Probleme der Zeit berührten (Götzendienst, apokalyptische Visionen usw.),

Fragen des Glaubens betrafen (die Kraft des Glaubens, die sich im Wundersehen des Alten Testaments offenbart) und die auch die Liturgie behandelten (Opfergaben). Andererseits kam auch den Szenen aus dem Bereich Berufung (Vision, Erwählung, usw.) eine sichtlich große Bedeutung in der Bibel zu. Um diese Aussage aus den Darstellungen geschichtlichen Inhalts hervortreten zu lassen, bedurfte es berufener, prophetischer, diensteifriger, asketischer, glaubenstreuer und ergebener Typen, und für sie finden sich in der Admonter Bibel reichlich Beispiele.

Entstehungszeit und -Umstände der Bibel

Die Admonter Bibel ist höchstwahrscheinlich ein Produkt des Salzburger Skriptoriums. Sie stammt aus der Periode, die der Walter-Bibel folgte, und entstand unmittelbar vor dem Perikopenbuch der Abtei St. Erentrud und dem Fresko *Hora tertia*, also in der zweiten Hälfte des Abschnitts zwischen 1125 und 1140.

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Admonter Bibel ergibt sich schließlich die Frage, in welcher Umgebung und aus welchem Grunde man diese monumentale, reich geschmückte Handschrift schuf. Die Beantwortung dieser Fragen gibt im wesentlichen auch eine Erklärung für die stilistischen Eigenheiten der Bibel und den Hintergrund ihrer ikonographischen Konzeption.

Von entscheidender Bedeutung für die Entstehung der Bibel mag auch die Rolle des Fürsterzbistums gewesen sein, die es in den kaiserlich-päpstlichen Kämpfen spielte, des weiteren die Person Erzbischof Konrads I. und nicht zuletzt die lokale, an Traditionen reiche Malerwerkstatt, die auch auf die begabten bayrischen Künstler eine Anziehungskraft ausübte.

Salzburgs wahrer Aufschwung begann mit dem Wormser Konkordat. Möglicherweise spielte hierbei eine Rolle, daß die Welfen Regensburg, die bevorzugte Residenz und das künstlerische Zentrum der Franken-Dynastie, willentlich zum Untergang bringen und darum dem anderen wichtigen Zentrum Süddeutschlands, Salzburg, zum Aufstieg verhelfen wollen. Einen ausschlaggebenden Faktor dürfte jedoch das politische Auftreten von Erzbischof Konrad I. gebildet haben, das wahrscheinlich einen Anschluß an die päpstliche Seite bewirkte und demnach mit der Verbreitung reformierter Bibeln zusammenhing. Infolge seines politischen Gewichts und seines Reichtums begnügte sich das Salzburger Erzbistum nicht mit einer Nachahmung der italienischen Bibeln, sondern wollte einen eigenständigen Typ schaffen. Ein sprechender Beweis für diese Absicht ist die Admonter Bibel. Die Tatsache, daß diese Bibel einen selbständigen, Salzburger Typ darstellte, belegt die häufige Präsenz der charakteristischen Themen in den Kodizes, die mit Salzburg im Zusammenhang stehen.

Jede Kirchenbewegung bemühte sich im allgemeinen, durch eine Revidierung der Bibel zur alten, reinen Kirche zurückzufinden. So auch die Gregorianer. Die revidierte Bibel scheint für die päpstlichen Absichten jedoch auch nach 1122 von Bedeutung gewesen zu sein. Es war nämlich klar ersichtlich, daß das Wormser Konkordat die Superiorität der Kirche wiederherstellte. So wollte die Kirche den Kampf fortsetzen, um das Gottesreich des Alten Testaments, das für sie einen Idealzustand bedeutete, zurückzuerlangen. Die Schriften des Alten Testaments waren dazu berufen, die Idee dieses Reiches zu verbreiten. In diesen Büchern fand man einerseits Antwort auf die theologischen Probleme der Zeit und andererseits Bildungshilfe für die Geistlichen, die den gewünschten Zustand realisieren sollten. Die Kodizes mußten also solche theologischen Probleme berühren, solche Idealtypen enthalten, wie sie auch in der Admonter Bibel zu erkennen sind.

Die Vertreter der Cluny-Kunst richteten ihre Aufmerksamkeit nach Osten, waren aber nicht byzantinisch orientiert. Aus diesem Grunde sind die östlichen ikonographischen Typen auch so gewichtig in der Bibel zugegen. Die für die Admonter Bibel typische archaisierende Tendenz läßt sich mit dem Charakter der Cluny-Kunst erklären. Die reiche und qualitativ gute Ausführung der Bibel steht nicht im Widerspruch zu dem monastischen Typ. Stil und Ikonographie der Bibel beweisen, daß es sich bei diesem Kodex um das erste Salzburger Zeugnis handelt, gibt auch eine Erklärung dafür, warum dieses künstlerische Zentrum, das so hervorragende Kodizes und Fresken schuf, dennoch hinter den Gipfelleistungen der Kunst der Romanik zurückblieb.

I. Appendix. Verzeichnis der Darstellungen in der Admonter Bibel
II. Appendix. Beschreibung des Kodex

Verzeichnis der Abbildungen

1. Die Schaffung der Welt. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 3v.
- 1/a. Die Eintragung über die Schenkung. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 3v.
- 1/b. Die Eintragung über die Verpfändung der Admonter Bibel, darunter die Aufzählung von Altären und deren Reliquien einer Kirche. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 3r.
2. Initiale I. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 7v.
3. Begegnung zwischen Jakob und Joseph. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 25v.
4. Jakobs Reise nach Ägypten. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 25v.
5. Jakob mit seinen Söhnen vor dem Pharao. Initiale H. Admonter Bibel, Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 26r.
6. Moses zerbricht die Gesetzestafeln. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 41v.
7. Anbetung des Goldenen Kalbes. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 42r.
8. Moses empfängt die Gesetzestafeln. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 68v.
9. Moses mit den Gesetzestafeln, unter ihm die Gruppe wartender Juden. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 69r.
10. Berufung Josuas, Einnahme von Jericho. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 84r.
11. Berufung Gideons, Gideons Sieg über die Midianiten. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 94v.
12. Ruth besucht Boaz, Ruth auf dem Ackerfeld. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 105v.
13. Anna und Pennina, Annas Opfer, Priester Eli mit seinen Söhnen, Eli und Anna. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 109r.
14. Kampf der Israeliten mit den Philistäern, Tod des Saulus und des Jonathan. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 124r.
15. David und Abisag von Sunem. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 136r.
16. Götzendienst. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 149v.
17. Vision des Ezechiel. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 206r.
18. Daniel in der Löwengrube, Habakuk bringt ihm Speisen, Besuch des Nebukadnezar. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 227r.
19. Initiale A. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 227v.
20. Geschichte des Hosea. Initiale V. Admonter Bibel. Paris, (Blatt 1)
21. Joel mit den Heuschrecken. Initialen J und U. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 236v.
22. Vision des Amos. Die Stadt Damaskus. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 237r.
23. Abdias. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 240v.
24. Gestalt des Jonas, figürliche Initiale I. Initiale E. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 241v.
25. Michäas. Initialen M und V. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 242v.
26. Nahum. Initialen N. und O. Admonter Bibel. Paris, (Blatt 2)
27. Habakuk. Initiale O. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 244r.
28. Vision des Sophonias. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 245r.
29. Aggäus. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 246r.
30. Vision des Zacharias. Initiale Z. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 247r.
31. Opfer des Malachias. Initiale O. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 250v.

32. Leidender Job. Initiale V. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2701 fol. 252v.
33. Harfenspieler David. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 1v.
34. Sponsus und sponsa. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 36v.
- 35/a. Initiale I. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 87r.
- 35/b. Umzeichnung der Initiale I
36. Initiale A. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 106r.
37. Kanonbogen. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 131v.
38. Kanonbogen. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 132r.
39. Initiale L. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 134r.
40. Initiale I. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 147r.
41. Initiale I. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 169r.
42. Pauli Bekehrung. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 199v.
43. Initiale I. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 224v.
44. Initiale J. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 228v.
45. Vision des Johannes, Tod der beiden Zeugen. Admonter Bibel. Wien, Cod. ser. nov. 2702 fol. 229r.
46. Kreuzabnahme. Evangeliar aus der Salzburger St.-Petrus-Abtei. New York, Cod. 781
47. Heilige Frauen am Grab. Perikopen von Custos Pertold. New York, Cod. 780
48. Initiale I. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
49. Durchgang durch das Rote Meer. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
50. Josue führt die Juden über den Jordan. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
51. Geschichte des Samuel. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
52. Leidender Job. Walter-Bibel. Michelbeuern, Cod. Perg. I (?)
53. Daniel in der Löwengrube. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
54. Vision des Ezechiel. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
55. Musizierender David. Walter-Bibel. Michelbeuern, einst. Cod. Perg. I
56. Christus. Detail aus dem Fresko „Christus vertreibt den Satan“. Lambach, Benediktiner-Abteikirche
57. Scheidung von Wasser und Erde. Ambrosius, Hexameron. München, Cod. lat. 14 933
58. Hora tertia. Salzburg, St.-Petrus-Abteikirche
59. Initiale I mit Gestalt des Evangelisten Johannes. Perikopenbuch aus der St.-Ehrentrud-Abtei. München, Cod. lat. 15 903
60. Traum des Joseph. Perikopenbuch aus der St.-Ehrentrud-Abtei. München, Cod. lat. 15 903
61. Initiale A mit Gestalt des Heiligen Gregor. Salzburger Antiphonar. Wien, Cod. ser. nov. 2700
62. Thronender Christus. Salzburger Antiphonar. Wien, Cod. ser. nov. 2700
63. Christus. Detail aus dem Fresko „Speisung der Fünftausend“. Pürgg, Johanneskapelle
64. Weltlicher Stifter. Freskodetail. Pürgg, Johanneskapelle
65. Patriarch aus dem Alten Testament. Freskodetail. Rom, Santa Croce in Gerusalemme
66. Initiale I. Stuttgarter Passionale, Band II. Stuttgart, bibl. fol. 57
67. Bekehrung des Apostels Paulus. Detail aus dem Gemälde „Bekehrung des Apostels Paulus“. Gumbertus-Bibel. Erlangen, No. 1