

## FOLKNANDOVA PODOBA: ZGLEDI IN POSNETKI

Nataša Golob, Ljubljana

Nekajkrat sem že zapisala<sup>1</sup> in še večkrat izrekla svoje trdno prepričanje, da je stiške rokopise iz pozne romanike treba gledati kot seštevek mnogih, različno šolanih rok in da o enotnem, salzburško vplivanem iluminacijskem slogu, ki naj bi ga gojila Stična,<sup>2</sup> ne moremo govoriti. Tudi če vemo, da so ohranjeni spomeniki iz srednjeevropske romanike »samo vrh naglo topeče se ledene gore«,<sup>3</sup> da je v minulih stoletjih izginila množica ustvaritev, je bilo vsaj v zadnjem času objavljene toliko dokumentacije, primarnega in sekundarnega gradiva, da se zaradi omogočenih primerjav marsikateri spomenik pokaže v novi luči, v novih ikonografskih in institucionalnih povezavah, s spremenjenim vsebinskim in družbenim pomenom. Hans Ernst Gombrich je v neki razpravi primerjal umetnino z draguljem, ki ima mnogo ploskev; umetnostna zgodovina, ki se je v svojem razvoju opirala na tipološko, formalno, stilnokritično pa ikonografsko oz. ikonološko analizo, je vsakič odprla nov pogled na ustvaritev — denimo, da je zbrusila novo fazeto. Pogledi se dopolnjujejo; vsak je izraz naše spremenjene občutljivosti in z vsakim letom tudi izraz drugačenega razumevanja preteklosti.

Mogoče je hotenje po dokumentarni brezhibnosti, ki je lastno izteka-jočemu se 20. stoletju, sprožilo tudi vprašanja, kje so bile v srednjem veku postavljene meje med izvornim delom, posnetkom, kopijo, kakšen je bil proces prenašanja likovnih vzorcev, kakšna je bila tehnika memoriranja (in pred tem pouka), ali so *probationes pennae* skice ali ne, kdaj in kako se je izoblikovala zavest o avtorstvu in s tem povezanih posebnih

<sup>1</sup> Nataša Golob, Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične: dunajska skupina, *ZUZ*, XXV, 1989 (od tu citirano Golob: *Dunajska skupina*), pp. 37—55; Nataša Golob, Die illuminierten Handschriften aus dem Zisterzienserkloster Stična (Sittich): Die Gruppe der in der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana verwahrten Codices, *Codices manuscripti*, 16, 1990 (v tisku).

<sup>2</sup> Milko Kos — France Stele: *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, pp. 1—34.

<sup>3</sup> Izraz je uporabila Maia R. Bismanis v reflektivnem pogledu na metodo, ki je dobesedno sledila Saxlovenu načelu, zapisanemu v *English Sculptors of the Twelfth Century*, London 1954, p. 46: »If one wants to understand what happened in the field during the twelfth century one must not do what most historians have done up to now; take the same loving interest in the last bit of Romanesque sculpture in a village church as in the great tympanum of Lincoln but select the few works which are the milestones on the main road...« Maia R. Bismanis, *The Necessity of Discovery*, *Gesta*, XXVIII/2, 1990, pp. 115—120.

pravica,<sup>4</sup> ali je kodeks, ki se znajde na kopistovem pisalnem pultu original ali vzorčna knjiga, je z umetnikovim podpisom prag anonimnosti zares odpravljen — plaz vprašanj s tem ni izčrpan in večina jih ostaja odprtih.

Pojem »izvirnika« s konotacijo originalnosti kot neprimerljivega dosežka je poznala antika in povzela ga je renesansa;<sup>5</sup> mi pa smo pri tem vrednotenju še vedno dediči romantike, ko je opevanje originala doseglo svojevrsten apodiktčni vrhunec, in ta odmeva v (sijajni) predstavitvi Petra Blocha: »Original je torej *Kairos* v dolgotrajnem procesu; ta ima po pravilu svojo predzgodovino in čas učinkovanja. V *predzgodovini* umetnine je duhovni element močnejše prisoten kot materialna realizacija. V *idejni skici* pridobi miselna igra prvo, bežno podobo. V *osnutku* ali *bozzettu* gre za eksperimentiranje z materialom, v *modelu*, ki je najprej izveden v pomanjšani, nato v naravni velikosti, postaja material vse pomembnejši. Očarljivost teh oblikovnih stopenj je vsebovana v neposrednosti in spontanosti duhovnih navzkrižij.«<sup>6</sup> Spomeniki predromanske in romanske knjižne umetnosti,<sup>7</sup> h katerim se obračam, so pred nami zvečine kot sklepna dejanja nekega ustvarjalnega procesa, ki mu zlasti »predzgodovine«, veljavne za sleherno individualno delo, ne poznamo. Za tekstovni del knjižne produkcije so avtografi redki, osnutkov del Hugona od Svetega Viktorja, Petra Abelarda, Petra Castivrednega ali celo najvplivnejših avtorjev, kot je bil sv. Bernard iz Clairvauxa, ne poznamo, v najboljšem primeru so se ohranile lastnoročne glose v knjigah,<sup>8</sup> ki so bile v lasti velikih duhov visokega srednjega veka, ali prepisi njihovih del, ki so nastali kmalu po avtoriziranem čistopisu.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> R. W. Sheller: *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963 (od tu citirano Sheller: *Survey*), p. 34, navaja, da je bil leta 1398 Jacquemart de Hesdin, veliki miniaturist na dvoru Jeana de Berryja v Poitiersu, obtožen, da je iz kolegove škatle vzel »patrone«: »The indignation of Jacquemart — who knew himself to be innocent — as well that of the victim, indicates that here a serious offence had been committed against the artist's code, and justifies our equating patron here with drawn prototypes that were the intellectual property of an artist or an atelier.«

<sup>5</sup> Edgar Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen 1926; Zilsel je — značilno za svoj čas — srednji vek kratkomalo preskočil in malone tisočletju ustvarjalnosti ni namenil niti odstavka, saj se po poglavju o antiki takoj prične poglavje o renesansi, in sicer po bežni pripombi, da se je to zgodilo »potem, ko je bila premagana fevdalna družbena ureditev srednjega veka;« p. 109.

<sup>6</sup> Peter Bloch, *Original — Kopie — Fälschung*, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, XVI, 1979 (od tu citirano Bloch: *Original — Kopie — Fälschung*), p. 43.

<sup>7</sup> Izraz »knjižna umetnost« uporabljam na tem mestu kot oznako za kodeks kot celoto, v kateri je združeno delo več posebnih strokovnjakov, zlasti tistih, ki so povečini imenovani kot *magister membranaceus*, *auctor*, *scriptor*, *calligrafa*, *lettrista*, *illuminator* itd.

<sup>8</sup> Prim. Bernhard Bischoff: *Mittelalterliche Studien*, I—III, Stuttgart 1981.

<sup>9</sup> Doslej še ni bil objavljen podatek, da je bil v stiški biblioteki kodeks z zgodovinskim besedilom, to je *Gesta Friderici*, ki jo je v poletju 1158 dokončal brižinski škof Otto (von Freising), ki je umrl malo pred letom 1160. Besedilo je pomembno kot uradna staufovska zgodovina, posvetil pa jo je svojemu nečaku Friedrichu Barbarossi. Doslej je veljalo, da je najstarejši prepis ohranjen v kodeksu, ki je kot *Ms. lat. 18408* shranjen v pariški Bibliothèque Nationale in je datiran v čas okoli 1200. Ta datacija je nedvomno pravilna na osnovi paleografske analize in razvojne stopnje

Nas pa sedaj zanima predvsem slikarski del, iluminacija in miniatūra. — Kadar srečne okoliščine nanesejo, da lahko oko spremlja pot vitice v dekorativnih incijalah ali sledi nihanju gub na oblačilih protagonistov, ki oblikujejo odrske scene v svetih prizorih, se pri mnogih odličnih delih kar ne vprašamo, kakšna je bila pot do nastanka: predrisba je tako tenka, da se pod barvnimi nanosi skrije, ali tako natančna, da se obrobna poteza s tušem uleže natančno čeznjo. Vidimo predvsem enakomerno in vselej zanesljivo izražanje, mojstrova roka variira — verjetno podzavestno, kot da gre za trilčke na isto témo — izbrani vzorec, katerikoli pač že. Se le ob listanju rokopisov, ki so bili namenjeni vsakdanji, ne praznični rabi, vidimo, kako se je iluminatorjeva roka učila. Dvakrat, trikrat je začela linijo, ki naj bi bila vitica — in včasih je drugi, spretnejši *lettrista* izpeljal tisto, kar vajencu ni šlo.<sup>10</sup> Prav ti, šolski, začetniški poskusi so dokumenti, ki razkrivajo, kako so zorele ideje: ob umanjkanju študija po naravi so taki popravki lahko bili sponzani izviri domislje, ob izgubljenih »šolskih« pripomočkih — predstavljamo si lahko nekaj let trajajoče vaje le ob skrilastih ploščicah ali voščenihi tablicah — so take skice, ki ne skrivajo vložnega truda, predstopnja do poduhovljene ustvaritve.

T. i. »skicirke« iz romanike — menda jih ni dosti več kot kakšnih dvajset — praviloma ne vsebujejo risb, ki bi bile skice po naravi v dobesednem pomenu besede, torej študije; so predvsem zbirka prerisanih rešitev, že ustvarjenih umetnin, torej *memo*, ki ga je lastnik »skicirke« hotel imeti ob sebi in so zatorej zbirke vzorcev.<sup>11</sup> V njih je vsebovan

kaligrafskih incijal. Z enako metodo lahko uvrstimo nekdanji stiški kodeks, ki je kot *Cod. Guelf. 206 Helmst.* v wolfenbüttelski Herzog-August-Bibliothek, v čas okoli 1175. Rokopis se v vseh prvinah ujema z rokopisi *ms 13, 14 in 8/III* iz ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice ter s *cod. 659, 756 in 758* iz dunajske Österreichische Nationalbibliothek. V stiški knjižnici je bil torej prepis pomembnega, malone sočasnega besedila (šteli bi ga lahko za znamenje privrženosti cesarju!), ki je brzkone najstarejši ohranjeni izvod. Za pariško *Gesto Friderici* prim.: Christian Väterlein (ed.): *Die Zeit der Staufer. Geschichte — Kunst — Kultur*, Altes Schloss & Kunstgebäude, Stuttgart 26. März — 5. Juni 1977. I.: pp. 242—243, II.: sl. 165 [r. k.]. O stiškem *Cod. Guelf. 206 Helmst.* sem na kratko spregovorila na IX. kolokviju, ki ga je pripravil Comité international de paléographie latine, Biblioteca Apostolica Vaticana, 20—22 septembre 1990.

<sup>10</sup> Podobno iskanje dokončne oblike kot za ornamentalne in figuralne incijale ali širše vzeti slikarski okras (v mislih imam *cod. 713, 716, 702, 691, 81, 1418* itd. v Österreichische Nationalbibliothek) poznamo tudi pri nastajanju arhitekturnega okvirja, ki so ga le izjemoma narisali prostoročno, povečini pa s pomočjo šestila in ravnila: tako so v pergamentu včasih številne luknje, ko je skriptor iskal pravo mesto, da je s šestilom zarisal lok za arkade kanonskih tabel (*cod. 2182*), za popise bratovščin (*cod. 511*), za kalendarije (*cod. 2182, 792* itd.), za tonalne povezave (npr. v besedilih Boecijeve *De musica, cod. 51*) itd.

<sup>11</sup> Na splošno je v medievistični umetnostni zgodovini še vedno ostala dokaj nenatančna raba terminov »skicirka«, »knjiga vzorcev« in »knjiga modelov«. Pred stoletjem je Wilhelm Vöge še zapisal: »Es gab Malerbücher« (W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend, Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 7, 1891, p. 378) in danes je v nemščini razlika med »Musterbuch«, »Skizzenbuch«, »Vorlageblatt« itd. jasno načrtana. Jasno je postavljen tudi prenos funkcionalne vloge iz srednjeveškega miljeja v renesančnega (prim. zlasti Ulrike Jenni, *Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*.

dobršen del srednjeveške tradicije, tako v formuliranju detajlov kot v orkestriranju več protagonistov v ikonografsko zaokroženi stavek. — Seveda smo s tem prezrli vse tiste načine prenosov, ki niso zbrani v zvezčičih vzorcev: v slovitom snopiču pergamentnih listov, ki jih kot *cod. 507* oz. kot *Knjigo vzorcev iz Reina* hranijo v dunajski Nacionalni biblioteki, so poleg vzorcev poklicev,<sup>12</sup> okrasnih vzorcev za tlakovce in slikana okna, okrasnih abeced itd. tudi vzorci različnih upodobitev živali in listnih vršičkov. Za nas je zanimivo, da na fol. 8v vidimo med drugim dve upodobitvi fantastičnih živali (sl. 1):<sup>13</sup> v prvi vrsti levo je orel z luskinastim kačjim repom, v drugi vrsti desno je grifon, oba pa sta vrstnika živali iz stiškega *cod. 685* iz iste dunajske zbirke (sl. 2). Narisani so kot kustode, dekorativne oznake na koncu snopičev; za primerjavo vzemimo animalično kustodo ob koncu tretjega kvaternija. To je četveronožno bitje, ki ima nekaj potez skupnih z obema predstavnikoma iz Reina; vendar o vplivu na stiški kodeks ne moremo govoriti, ker je nastal približno dve desetletji pred *Knjigo vzorcev iz Reina* in je avtonomno delo, pripadajoče občemu okusu, občim krasilnim tokovom.

Ker bi bilo mogoče zastaviti vprašanje, ali bi iluminator oz. skriptor, ki je v letih 1175—1180 soustvarjal stiški *cod. 685*, v poznejšem življenju za svoje potrebe ali kot vizualno podlago za delo v domačem skriptoriju zbral nekaj likovnih utrinkov in jih nanizal na pergamentih te knjige vzorcev, naj krog primerjav razširim. Na fol. lov *Knjige vzorcev iz Reina* (sl. 3) je ob šestih živalih tudi enajst brstnih vršičkov — to so izmišljeni vitični zaključki, z bogato nazobčanimi robovi, bisernimi dlanmi, pestičnimi nastavki, nesimetričnimi prevoji in pregibi, s širokimi listi, ki se ob vertikalni osi odpirajo v simetrično pahljačo itd. Več kot pol stoletja poprej pa naj bi v vzhodni Svici nastali listi s figuralnimi, geometrijskimi in listnimi vzorci, ki so skupaj z besedilom *Liber officialis* vezani v eno knjigo in so kot *ms. 112* hranjeni v biblioteki benediktinskega samostana Einsiedeln (sl. 4).<sup>14</sup> Te risbe naj bi nastale v domačem Einsiedelnu in zatorej z reinskimi listi ne morejo biti tesno povezane, četudi je presenetljivo, kako zrele, fantazijsko razigrane so einsiedelnske risbe za leta pred 1150; po svoje so objektivno naprednejše od reinskih vzorcev. — Očitno to ni bila edina »vajenica«, vsaj v svojem prostoru v bodenski cerkveni pokrajini ne. Četudi so tako formulirane listne rože, z razigranimi zavili in poiskano simetrijo pred 3. četrtino 12. stoletja redke, pa jih izjemoma najdemo v nekaterih alzaških kodeksih, vendar pa je pomembnejša rdeča nit, ki se je iz Einsiedelna nadaljevala v benediktin-

Schnütgen Museum — Kunsthalle, Köln 1978 [r.k.], 3, p. 139—150). Zdi se, da se terminološki zaplet v anglosaški šoli nadaljuje; nejasnosti pogujejo tudi nerazčiščena stališča med konceptualnim in perceptivnim ter tradicionalnim in subjektivnim v visokem srednjem veku (mdr. Hugo Buchthal: *The »Musterbuch« of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979, zlasti pp. 13—17).

<sup>12</sup> Franz Unterkircher v komentarju namiguje, da gre v risbah na fol. 1v—2v za prikrite upodobitve dvanajstih mesecev; *Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek*. Kommentar: Franz Unterkircher, Graz 1979.

<sup>13</sup> Prim. Golob: *Dunajska skupina*, pp. 49—51.

<sup>14</sup> Albert Bruckner: *Scriptoria Medii Aevi Helvetica. Schreibschulen der Diözese Konstanz. V. Stift Einsiedeln*. Genf 1943.

skem Engelbergu. Tokrat ne gre za vzorce, za liste predlog: listne rože so vsajane v telo inicijal.<sup>15</sup> Anonimni vzorec, oblikovni *memo* je dobil svojo končno vlogo.

V stiškem *cod. 757* je na zunanjih robovih folijev razsutih nekaj motivov takih mnogolistnih vrhov (sl. 5);<sup>16</sup> na enem foliju sta bila tudi po dva motiva, in čeprav gre za bežne risbe, v njih razpoznavamo prepričano (ali že kar naveličano) potezo risarja. Listne rože pa se — narisane v več različicah — dovolj skladajo s pretanjenimi predlogami iz *Reinske knjige vzorcev*, da sorodnosti kljub poenostavljeno oblikovanim listom ne moremo prezreti. V istem stiškem kodeksu so tudi inicijale z listnimi kronami, ki se skladajo s skico: motiv se razvija in nadaljuje iz osnutka v dokončno rešitev, živi iz istega ritma smelih zamahov peresa in v skorajda nepretrgani obrisni liniji razraščena pahljača listov je suvereno napolnila votlo telo črke (sl. 6).

Imamo torej vzorce na »listih predlog« in izdelane vegetabilne inicijale oz. vzorce in praktično uporabljene fantazije v obliki kustode: povezav se ne da zanikati, a z dokumentom, s podpisom in datumom tudi ne podpreti. »Želja po stabilnosti ni nikoli preprečila menihom, da ne bi potovali,« piše François Masai. »In knjige so od nekdanj blago, ki se je pravzaprav stalno premikalo: kupovali so jih, posojali, zamenjevali, podarjali, izgubljali in kradli, tako svoje dni kot sedaj. Od tod izvira včasih nepremostljiva težava, da bi od podatka, v kateri knjižnici je bila knjiga svoje čase spravljen, prišli do skriptorija, v katerem je nastala...«<sup>17</sup>

Zlasti posojanje kodeksov v 12. stoletju je še vedno premalo raziskano, a mikavno področje »bilateralne kulturne izmenjave«, ki z vsakim kroniškim izpisom prinese tudi očarljive anekdote iz samostanskega in skriptorijskega življenja. Znano je pismo, ki ga je admontski škof Gottfried poslal med leti 1150 in 1155 v Tegernsee: »Dragi prijatelj, prosim te, če mi iz slavne knjižnice tvoje cerkve posodiš kakšno knjigo, ki je pri nas nimamo: tako bi naše pomanjkanje knjig zaradi vaše podpore iz obilja ne bilo več tako hudo in naša ljubezen do vas bi bila še večja. Nikar ne izgubljal dragocenega časa in mi hitro pošlji knjige, da jih prepíšemo.«<sup>18</sup> Po svoje je ganljiva jeza bibliotekarja Reinerja iz St. Laurenta v Ardenih, ki je pisal — potem ko je leta 1182 požar opustošil samostan — svojemu kolegu Friedrichu v bližnji Stavelot: »Nisi mi poslal nobene tolažbe. Nobenega pisma mi nisi poslal. Kot da v Ardenih ni ovac, koz ali telet, katerih koža je ponavadi za pergament... Mogoče pa tudi osla nimaš, da bi Tvoje pisanje ponesel do nas? Mnogi se danes zavarujejo tako, da na pot pošljejo po več oslov. Če se bojiš roparjev, ki jih tod mrgoli, potem mi svoje knjige

<sup>15</sup> Albert Bruckner: *Scriptoria Medii Aevi Helvetica. Schreibschulen der Diözese Konstanz. VIII. Stift Engelberg*, Genf 1955; prim. Sarnen 6 in Sarnen 13, Sarnen, Bibliothek des Kollegiums, tabla XVIII.

<sup>16</sup> Golob: *Dunajska skupina*, pp. 51–52.

<sup>17</sup> François Masai, Le manuscrit à miniatures, *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, septembre — octobre 1951 [r. k.] (od tu citirano Masai: *Art mosan*), p. 71.

<sup>18</sup> Paul Buberl: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. IV. Band: Die illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau*, Leipzig 1911 (od tu citirano Buberl: *Steiermark*), pp. 1–2 s starejšo literaturo.

pošlji po slih; te pa opravi tako kot gabaonitske odposlance, ki so s svojim žalostnim videzom še pri sovražnikih vzbudili usmiljenje. In spomni se Boecijevih besed: ‚Popotni brez prtljage prepeva pred tatom.‘<sup>19</sup> Želja po knjigah je bila povsod, pri predstojnikih samostanov in pri bibliotekarjih, pri pišočih in razmišljajočih, pa tudi pri preštevilih lakomnejših iz vseh družbenih vrst, saj mnogi ureki, ki naj bi tatu prinesli smrt in pogubo v peklju, iz kodeksov samih govorijo o njihovi visoki materialni ceni.

Če je izposojanje kodeksov potekalo na visoki ravni zlasti cerkvenih institucij, pa je v tem času pri nastajanju kodeksov sodeloval cel sklop družbenih povezav med samostanskimi skriptoriji in posvetnimi obrtniki, nastajanje pa se je odvijalo v dialogih med velikimi cerkvenimi predstojniki in umetniki: v skriptorijih so se mešali poslovni dogovori o vrsti črk, velikosti in odličnosti okrasja, o barvah in pozlati ter dogovori o pastirskih navodilih, razpravljalo se je o teoloških vprašanjih in o političnih načrtih.<sup>20</sup>

Admont in Tegernsee sta bila v sredini 12. stoletja prijateljsko in cerkvenopolitično povezana samostana, vendar je slog vsakega skriptorija različen: Tegernsee je bil dokaj odvisen od skriptorija pri salzburškem stolničnem kapitlju in na Herrenchiemseeju, zato ga zaznamujejo bogati kronski brsti in malo barve.<sup>21</sup> V admontskih rokopisih pa prek stičnih točk s salzburškim sv. Petrom — oz. njegovim skriptorijem — odkrivamo v mehkih dvojnhrustančastih listih nekaj več navezanosti na srednjerenski stil; pogrešamo, recimo, za salzburško šolo značilno zrcalno simetrijo, bleda modra in bleda zelena barva nista odločilni prvini za opredelitev pripadnosti skriptoriju pri sv. Petru v Salzburgu.<sup>22</sup> Če bi hoteli admontsko knjižno slikarstvo v 2. polovici 12. stoletja opredeljevati na osnovi cerkvenopolitičnih povezav, bi se struktura vplivov stalno podirala: *cod. 511* iz dunajske Nacionalne biblioteke je kroniški zvezek admontske kongregacije in po paleografski analizi sodeč, bi najstarejši vpisi sodili v sredino 12. stoletja. V arkadnih prostorih so imena samostanov različnih redov, ne le benediktinskega, ki mu je pripadal Admont, tu so še cistercijani, premonstratenci, avguštinski korarji — kolikor se brez poglobljenega študija izkaže pri navedenih lokalitetah — in kakor na fol. 2r pod dvodelno arkado preberemo (*Archiepiscopi et episcopi de choro salzburgense*), so menda naštetih zvečine samostani, ki so bili na jugovzhodnem ob-

<sup>19</sup> Jacques Stiennon, *Miniaturmalerei*, v: S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon: *Romanische Kunst an der Maas in 11., 12. und 13. Jahrhundert*, Brüssel 1962 (od tu citirano Stiennon: *Miniaturmalerei*), p. 118.

<sup>20</sup> Stiennon: *Miniaturmalerei*, p. 119 ss. Med najbolj slovitimi primeri, kako večplastno je bilo nastajanje kodeksa (seveda ne preprostega prepisa) in kako je ob redakciji liturgičnega besedila sodeloval zbor učenjakov (tu gre za hebraistiko in eksegetiko), je Biblija za drugega citeauxskega opata Stephana Hardinga.

<sup>21</sup> Elisabeth Klemm: *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden 1980.

<sup>22</sup> Buberl: *Steiermark*, sl. 32, 35, 38, 39, 42. Za sočasne kölnske rokopise prim. Joachim M. Plotzek, *Zur rheinischen Buchmalerei im 12. Jahrhundert, Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400*, 2, Schnütgen Museum, Köln 1973 [r.k.] (od tu katalog citiran: *Rhein und Maas*), p. 314 (sl. 17), za poznejšo fazo istega tipa vitic prim. p. 320 (sl. 30).

močju salzburške nadškofije: Admont, Seckau, Vorau, Berchtesgaden, Rein, Stična (Sitich), Millstatt, Sankt Florian, Lambach, Vetrinj, Heiligenkreuz, Zwettl, Krka, Labot itd.

Slikarski okras kodeksov iz naštetih samostanov pa bi že ob naglem pregledu razkril, da se stilna vplivanja pršijo daleč vstran od poti med članicami admontske kongregacije in da so prisotne prvine, ki segajo tja do Hildesheima, Liesborna, Verduna, Normandije, pri čemer bližnjih (Passau, Prüfening) niti ni treba posebej poudarjati.<sup>23</sup>

Mogoče ta svoboda, izražena v precejšnjih geografskih razdaljah, pomaga razumeti tudi povečini svoboden odnos v kopiranju kodeksov. Iluminirani rokopis z vsemi svojimi elementi je bil likovna predloga v polnem pomenu besede in kot tak je bil kopistu na voljo bodisi za skrajno togo povzemanje ali samo kot izziv, kjer je s subjektivno odločitvijo sprožil proces spreminjanja.<sup>24</sup> S tega stališča se delo srednjeveškega kopista ne kaže kot enosmiselno početje; če drugega ne, nam odpira vprašanje, kje so meje med slepo in ustvarjalno kopijo.<sup>25</sup> Vendar je presenetljivo zgolj naše gledanje na proces v skriptoriju, ko sicer od sodobnega umetnika pričakujemo, da je svoboden in radoveden, da stalno išče nove poti, kar nekam presenečeni pa smo, če te lastnosti spoznamo pri mojstrih, ki so delali pred osemsto, tisoč leti.<sup>26</sup>

Ko obrnemo pergamentne liste stiškega *cod. 650* in na fol. 62v, vidimo inicijalo z upodobitvijo tedaj že pokojnega opata Folknanda (sl. 7),<sup>27</sup> se lahko vprašamo, kaj torej pomeni njegova podoba. Dokler nimamo pred seboj nedvoumnega vzora, ki mu je skušal iluminator

<sup>23</sup> O podobnem vidiku je za otonsko umetnost pisala Florentine Mütherich; izhajala je iz političnih vplivov gorze-clunyjske reforme in poudarila, da »bi bilo težko dokazati, da so bile poti in smeri umetnosti enake kot pri cerkveni reformi...« Florentine Mütherich, *Ottonian Art: Changing Aspects, Studies in Western Art: Romanesque and Gothic Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Princeton 1963 (od tu citirano: *Studies in Western Art*), 39, zlasti p. 36.

<sup>24</sup> O tej svobodi pove marsikaj detajlna analiza: Tilmann Buddensieg, Egberts linkes Knie, *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski*, Berlin 1973, p. 101—114. Humorna pripomba avtorja, da trenutno »Falten-Kunstgeschichte« sploh nima veljave (!), pa seveda ne zmanjšuje pomena te metode pri osvetljevanju nekaterih, tudi povsem zgodovinskih vidikov kulturnih in civilizacijskih tokov.

<sup>25</sup> Gombrichova trditev, da »je v zgodovini umetnosti dosti slogov, ki se izražajo le s pomočjo izgotovljenih in zapomnjenju prilagojenih kod, da so slogi, kjer se umetnik nauči pri svojem učitelju, kako naj upodobi goro ali drevo, ali volička in osla pri svislih po dobro preskušeni formuli...«, je seveda pretirana, ne oziraje se, ali gre za srednjeveško ali — denimo — baročno umetnost (Gombrich je seveda aludiral na srednjeveško umetnost, ker je misel podprl z upodobitvijo Rojstva z altenberškega oltarja, ok. 1340). Izključena je časovna in geografska dinamika v umetnosti, smoter in cilj upodobitve, celo umetnikova svobodna izbira, s čimer se vsiljuje koncept apriorne neustvarjalnosti. Prim. Hans Ernst Gombrich, *Visual Discovery through Art, The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of pictorial representation*, Oxford 1986, p. 16.

<sup>26</sup> Prim. Hanns Swarzenski: *Monuments of Romanesque Art. The Church Treasures in North-Western Europe*, London 1953 in recenzijo, ki jo je prispeval Meyer Schapiro v *Arts News*, LIV/5, 1955, pp. 44, 59, 60. Na to kritiko je Swarzenski odgovoril v prispevku: *The Role of the Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century*, *Studies in Western Art*, pp. 7—18.

<sup>27</sup> Golob: *Dunajska skupina*, pp. 44—48.

zvesto in v vseh podrobnostih slediti, ne moremo govoriti o kopiji. Mislim, da je ta inicijala sicer seštevek več tradicionalnih elementov, ki so povedani na nov način, a se da zgledu slediti do regionalnega žarišča in skupine spomenikov, če že ne do umetnine same; seveda pa je tak rezultat kot tudi nekaj zunanjih okoliščin povzročilo, da je mesto te inicijale v romanski iluminaciji nekoliko nevsakdanje.

Besedilo se na fol. 62v prične s historizirano inicijalo O; »historizirana« je zato, ker ima lastno ikonografsko vsebino — torej ni preprosta »naseljena« inicijala — in nam podoba opata govori, pripoveduje o neki življenjski zgodbi, *historii*. (»Gesta« v dobrem pomenu besede pa je sporočena v besedilu, ki ga beremo na odprtih straneh knjige: *gesta* je več let pred smrtjo opravljeno naročilo, plačilo in darovanje kodeksa v obče dobro.)<sup>28</sup> Vendar je v tem tipu historične inicijale izrazit tudi podzavesten element tradicije: v razvoju knjižnega okrasa je del ornamentalnih črk sprejel v svoje slikovno polje človeško figuro in si skozi strukturo znaka izmenjal sporočilo, izraženo v tekstu. Zgodilo se je, da je — denimo — Kristus na križu postal odslikava črke T in inherentni nosilec vsebine besedila *Te igitur* na začetku mašnega kanona, črka O (v soslednju tudi Q in v manjši meri minuskulni D) pa je dobila večplastno simboliko lastne podobe: to je nadaljevanje antičnega medaljona, ki nosi v svojem objemu portret (*imago clipeata*), lahko je odsev kozmološke implikacije (Kristus v mandorli, zemeljska obla pod njegovimi nogami, *mundus figura rotunda* itd.) in telo črke je mnogokrat le ponovitev avreole, ki openja protagonistovo glavo. Folknandova črka O ni istovrstna z namigi na vesoljsko dimenzijo avreole, po formalni plati pomeni zgolj enega od poznih korakov tistega razvoja, ki je dosegel zrelo obliko že na pragu med merovinško in karolinško iluminacijo. Folknandova črka je sestavljena iz trupov dveh zmajev; v sklopu knjižnih okrasov iz romanike ni prav velik odstotek inicijal, kjer je telo črke v celoti nadomestila upodobitev živali. Ta tip inicijale se je sekundarno razvil iz vitičnih črk; gre za ornamentalni tok, ki se je uveljavil vsaj v prelomnem času med pozno antiko in zgodnjimi oblikami krščanske ikonografije in je vitica postala okvir za figuralni motiv (spomnimo se na porfirni sarkofag Konstance, hčerke Konstantina Velikega), zlagoma pa se znašel tudi na straneh iluminiranih rokopisov. Ker je na prehodu iz 10. v 11. stoletje postajala v iluminaciji vse vplivnejša risarska smer z jasnimi obrisnimi linijami, ki je v ospredje postavljala ornamentalno komponento (in se je odrekala realističnim tendencam in poskusom iluzionizma), je zoomorfno-vegetabilni okvir postal čvrsto določena kulisa, ki je nase prevzela tudi nekatere poteze preteče, demonične atmosfere. Pri tem so prav aspisi, zmaji in baziliski prevzeli negativni vidik in so se v drznih prevojih in anaturalističnih zasukih spreminjali v dele črk, splezali po telesu črk ali se prepletli v osupljive, groteskne vzorce. Dovolj nenavadno pa je, da je njihova prisotnost redkokdaj ikonografsko natančno opredeljena, da zares vemo, kateremu negativnemu

<sup>28</sup> Za tipe inicijal prim.: Otto Pächt: *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*, New York 1984, poglavje o inicijalah (p. 45 ss.) in zlasti p. 77 ss.; Otto Mazal: *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978, zlasti p. 37 ss.; Jürgen Gutbrod: *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1965.



vidiku upodobitve ali pripadajočega besedila so namenjeni. Ponajvečkrat so samo podrejeni razpoloženjski tok, ki opominja na zmago božje besede nad bitji, ki so bizarni predstavniki iz sveta brez milosti.<sup>29</sup>

Vitični ornament, ki je zapolnil ozadje med Folknandom in obodom črke v svoji barvni in strukturni podobi zanikuje vse, kar poznamo kot izraz cistercijanske umetnosti v času prve klasike.<sup>30</sup> Seveda je imenitna risba, polna je duhovitih rešitev, kako napolniti ploskev ozadja, vendar ima v sebi zametke poznoromanskega manierizma: gre za preigravanje že znanih listnih oblik, ki jih dopolnjuje nekaj tujih, geometrizirajočih prvin.

Folknand sedi na imenitnem sedežu, pravzaprav prestolu, ki je oblikovan kot kamnitna arhitektura, z izdolbenim arkadnim motivom v spodnjem delu in z medaljonskim in bisernim nizom pri vrhu. Tudi sedežna ploskev je poudarjena z intarziranim osrednjim delom, čez pa je položena blazina, ki z značilno obarvanimi polji in dekorativnimi križci namiguje na dragoceno okrasno blago. Na prvi pogled nič nenačnega. Vendar je treba pregledati repertorij upodobitev tega časa, da se zavemo, da je na takšnem arhitekturnem sedežu smel sedeti Kristus kot vladar ali sodnik, Marija v vlogi matere božje, kraljice nebes ali v zamenjavi z Eklezijo, na začetku 12. stoletja je takšen prestol izjemoma pripadel tudi personifikaciji Modrosti, ki ima zaradi zamenljivosti s Teologijo in Filozofijo implikacije božanske narave,<sup>31</sup> tudi evangelisti so dobili podobne, včasih kar na arhitekturne kulise spominjajoče prestole<sup>32</sup> — potem pa se spisek »upravičencev« pravzaprav izteče. Celo cerkveni očetje ali veliki avtorji kot Izidor Seviljski, Alkuin itd. so največkrat morali sesti na lesene klopi oz. na faldistorije, če so bili hkrati zaznamovani s svojim škofovskim ali opatskim naslovom.

<sup>29</sup> V tem smislu je treba razumeti tudi večino vegetabilno-zoomorfni inicijal v stiških rokopisih, seveda pa so izjeme; npr. v ljubljanskem *ms 7* je na fol. 57v inicijala I, kjer je na vrhu golob sv. Duha in je s tem zaznamovan začetek življenjepisa sv. Bernarda; ali v *ms 8/IV* je na začetku 31. knjige Bernardove *Moralia in Job*, ki govori o življenju v raji, črka I in skozi njeno razcepljeno telo se pretika kača: kot bi se ovijala okoli drevesa spoznanja.

<sup>30</sup> O slogovni pripadnosti tega tipa vitičja bi lahko ponovila že znano, namreč da ima precej skupnega z nemškimi skriptoriji. Naj vnovič poudarim, da se je tudi v tem primeru izkazalo, da cerkvenopolitične povezave ne veljajo kaj prida; vitice s te inicijale se še najbolj skladajo z vegetabilnim okrasom kodeksa, ki je danes v oxfordski Bodleian Library kot *Canon. Liturg. 340*. Podatek, da je iz benediktinske opatiije Moggio pri Vidmu, zaznamuje le poprejšnjo biblioteko; skriptorij je nedvomno bolj kölnski ali liègeois, nikakor pa furlanski. Otto Pächt — Jonathan James Graham Alexander: *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford 1966, kat. 110; Golob: *Dunajska skupina*, pp. 46–47, op. 27.

<sup>31</sup> Gre za dela, kot je Boecijeva *De consolazione philosophiae*, kjer je filozofija opisana kot kraljica vseh znanosti, pa Alkuinova *De dialectica*, kjer je filozofija sestavljena iz fizike, etike in logike, za delo Alana z Otokov *Anticlaudianus*, kjer je filozofija opisana kot Prudentia, za *Hortus Deliciarum* Herrade iz Landsberga, kjer filozofija vodi svobodne umetnosti itd.

<sup>32</sup> To vidimo zlasti v rokopisih Adine skupine in zaradi prenosa tipa se take prestolne kulise pojavljajo v večjem delu knjižnega slikarstva, ki pripada reichenauski otoski šoli.

V letih, ko je romanska umetnost v svojem odkrivanju nove mentalitete segla na vrh razvoja in sprožila preobrat v duhovnosti in zavedanju pozemskega življenja, se je tudi v tem, zunanem zaznamovanju posameznikove odličnosti pokazal preobrat. Med zgodnje primere novega individualizma, če smem tako reči, bi uvrstila kodeks *Vita Sancti Agerici*, kjer je opat Stephan upodobljen, ko sedi na arhitekturnem sedežu — to je sicer preprosta kompozicija treh blokov, vendar gre za pomemben spomenik, saj je opat v času upodobitve še živel, kot dokazuje kvadratni nimb.<sup>33</sup> Potem se upodobitve kar nizajo, tako da smemo reči, da se je preobrat zgodil še pred iztekom 11. stoletja, in sicer v mozansko-srednjerenskih krajih: to pa je tudi za nas pomemben podatek. Na eni strani zato, ker je prva skupina stiških menihov prišla iz alzaškega Morimonda, iz sosednje pokrajine torej, kjer so se zbrali cistercijanskemu redu naklonjeni moški; prišli so iz različnih krajev, predvsem iz porenskih, ker je bil Ebrach v območju srednjega Rena pomembno izhodišče za redovno kolonizacijo in njegova prva filiacija je bil štajerski Rein, ki je bil stiška matična hiša (Rein<sup>34</sup> pa je spet le nekaj ur hoda oddaljen od benediktinskega Admonta). Osebna navezanost in redovna povezanost s temi srednjeevropskimi pokrajinami je prvo in drugo generacijo stiških cistercijanov vodila v mnogih pogledih, v estetskih in umetniških pa že zato, ker je v tem času dosti benediktincev iskalo bolj asketskega življenja, kot ga je celo reformno gibanje iz benediktinskega Gorzeja in Hirsaua moglo dati. Na drugi strani pa je med mozanskimi samostani in južnonemškimi prostorom (zlasti ob Bodenskem jezeru ter v širšem salzburškem in regensburškem območju) bilo izjemno živahno prehajanje ustvarjalcev in umetnin in tu se je dokončno izkazalo, da pomoč laičnih umetnikov pri nastajanju rokopisov ne more biti občasna, pač pa trajna oblika sodelovanja. Tudi to je prišlo do izraza v stiških kodeksih, a o tem nekaj vrstic pozneje.

Vračam se k motivu prestola: bolj kot je na prvi pogled videti, je prüfeninški skriptorij v letih okoli 1160—1165 pomenil odločujoč zglede na vrsto rokopisov. V kodeksu Izidorjeve Etimologije sta na zgornji polovici naslovnega folija »portreta« Izidorja iz Sevilje in njegovega prijatelja Braulija iz Zaragoze,<sup>35</sup> ki je to enciklopedijo redigiral in poskrbel za »objavo«. Učenjaka sedita na podobno oblikovanih prestolih kot Folknand, klesarski okras in intarzije ju povzdigujejo nad običajne kamnitne klopi, blazini sta prevlečeni z vzorčastim blagom.

<sup>33</sup> Rokopis sodi med najstarejše spomenike verdunske iluminacije in je — kot je značilno za večino kodeksov, s katerimi se začenja samostojna skriptorijska pot — precej grobo, preprosto delo, le oseba opata Stephana je odličnejše risarsko delo: pač prispevek gostujočega učitelja iz spodnjega mozanskega območja. Za ilustracijo gl.: Anton Legner (ed.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Kultur der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985* [r. k.] (od tu citirano *Ornamenta Ecclesiae*), 1, kat. B 34, p. 235; Verdun, Bibliothèque Municipale, Ms. 8, fol. 1v, pred 1084, ko je opat Stephan umrl.

<sup>34</sup> Père M. A. Dimier, O. C. S. O., Morimond et son empire. *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres*, V/3, 1959, zemljevid s kronologijo filiacij, pred p. 46.

<sup>35</sup> Za ilustracijo gl.: Otto Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*, München 1951, sl. 31.

Prüfening je bil v stalnih stikih z Admontom, to odlično šolo, ki je dala avstrijskemu in južnonemškemu prostoru od 1140. leta dalje nekaj najuglednejših škofov, opatov, bibliotekarjev — in z njimi tudi svoj normativni zgled. Vzporedno s prüfeninško Etimologijo je v Admontu opat Gottfried (1138—1165) pisal svoje *Homelie in festa*, ki so danes hranjene v samostanski biblioteki kot Hs. 58.<sup>36</sup> Na fol. 3r (sl. 8) je upodobljen opat, sedeč na prestolu, s knjigo v rokah in golob sv. Duha se spušča k njemu. Prestol je v osnovi sestavljen iz ravno klesanih blokov, vendar ima v spodnjem pasu arkade, iz katerih se olistana veja v loku poganja proti vrhu in zapolnjuje ozadje med Gottfriedovim hrbtom in obodom črke C. Kolikor vem, se ni nikoli poprej v rokopisih iz teh krajev vitica iz podnožja prestola tako vibasto uvila, da bi s svojo linijo zbrisala resnični videz prestola in ustvarila vtis čašasto razširjajoče se sedežne ploskve. Prav to pa se zgodi pri Folknandovem prestolu, ki se zaradi dekorativnega bisernega in medaljonskega niza ujema s prüfeninško šolo in njenim smislom za prefinjeni detajl, z admontskim vzorom pa je sprejel čašasto linijo stola ter harmonično povezanost med obodom črke in »portretom« osebe, med abstrakcijo prestolove arhitekture in organsko mehko vitic. S tem je bila vzpostavljena mreža razmerij, in to ni povsem običajna večplastna povezava. V tem pogledu je inicijala s Folknandom sorazmerno neposredna dedinja admontskega — in nekoliko manj prüfeninškega — knjižnega slikarstva.

Ustaviti se moramo še pri ustvaritvi, ki je po dimenzijah majhna, po kakovosti pa vrhunska in odpira nove vidike o povezavah Stične z Evropo. Gre za medaljon z upodobitvijo sv. Severina (sl. 9), ki je bil del skrinjastega relikviarija tega svetnika, gre pa za kölnsko-echternasško delo iz časa tik pred 1099: pred zlato ozadje je postavljen bogato strukturiran prestol, z okrasnimi zobci in biforami v spodnjem pasu, pa s konzolno razširjeno osnovo za sedežno ploskev.<sup>37</sup> Mislim, da smemo ta medaljon šteti za vzporedni zgled pri oblikovanju dveh stiških inicijal, omenjene O [mniium] s Folknandovo podobo na fol. 62v in inicijale Q [voniam] z upodobitvijo neznanega opata na fol. 26v.<sup>38</sup> Relikviarij sv. Severina je bil v istoimenski matični cerkvi v Kölnu — ob svoji sakralni vlogi — javno dostopen sklop vsakovrstnih oblikovnih predlog, nekakšna »knjiga vzorcev«. Medtem ko je arhitekturni prestol po svoje odmeval tudi v (Admontu in) Stični, pa se zdi, da je

<sup>36</sup> Gl. Buberl: *Steiermark*, pp. 40—42. Dr. Johannes Tomaschek, bibliotekar Arhiva in biblioteke samostana v Admontu, me je v osebnem pismu (19. 9. 1990) obvestil, da so se pojavili dvomi v avtorstvo Gottfrieda I. kot pisca pridig v *cod. 58*, s čimer je postala vprašljiva tudi osebnost moža, ki je v obliki avtorske podobe vključen v črkovno polje inicijale C na fol. 3. Dokler ne bo stroka, ki raziskuje teološke tekste iz 12. stoletja, nedvoumno ovrgla Gottfriedovega prispevka in mogoče imenovala resničnega avtorja, naj ta pripomba pomeni, da pogojno ohranjam staro nominacijo. — Kolegu dr. Tomascheku sem za prijazno opozorilo iskreno hvaležna.

<sup>37</sup> Ta tip prestola je vplival mdr. na t.i. »prestolni pečat« kölnskega nadškofa Friedricha I. iz let 1105—1106: prestol je arhitekturno razčlenjen, ima biserni niz in je čašasto razširjen. Prim. Rainer Kahsnitz, *Imagines et signa. Romanische Siegel aus Köln, Ornamenta Ecclesiae*, 2, kat. D 8, sl. na pp. 25, 28.

<sup>38</sup> Prim. Golob: *Dunajska skupina*, sl. 15.

lasno tenko risbo gub, ki jo ustvarjajo grebeni celičnega emajla, stiški iluminator, ki je ustvaril inicijalo Q z menihom, narobe razumel: skorajda prerisal je polovico padajoče poti draperije, drugega snopa pa ni znal posneti in je ustvaril — žal — neskončno nerodno figuro z brezupno praznim obrazom.

Podoba sedečega Folknanda je sicer boljša kot upodobitev opata na fol. 26v. Zlasti je boljše obravnavanje draperije, kjer so gube halje izrisane v tankih vzporednih potezah rjavega in črnega tuša. Folknandova halja je obravnavana v dokaj svojevrstnem duktusu; tako zavih-njenega roba ob širokih rokavih in sesvitkanega zasuka ob stopalih bi med nemškimi rokopisi zlepa ne našli, zato pa lahko razberemo, da se Gottfriedovo oblačilo ponaša z enakimi zasuki, celo motiv gub, padajočih od kolena proti čevljem, sledi istemu ritmu. Tudi to najbrž ni naključje.

Da Folknandova veličastno poudarjena figura sega čez obod črke, ni odraz neuke roke. Bila je dovolj spretna, da je pretehtala kompozicijo črke tako, da je obod črke stekel za Folknandom v višini temena in čez spodnji rob njegove meniške halje. Drzno bi bilo trditi, da je to siljenje figure čez rob črke značilno za skriptorije, ki so posejani v pasu, segajočem od Altencampa in Kölna na zahodu do Gandersheima in Hildesheima na vzhodu, bržkone pa nekaj podobno zasnovanih inicijal vendarle kaže na kompozicijsko posebnost tega območja (sl. 10).<sup>39</sup>

Ne da se v prvem hipu reči, ali je Folknandov obraz zares ponesrečeno delo. Nedvomno gre za risbo, narejeno po naročilu, ki mu risar v vsem ni bil kos. Odgovorov na vprašanje, kdo je risal Folknanda in po katerem vzoru, sicer ne vem, lahko pa opozorim na nekaj drugih potez.

Prej omenjena Prüfeninška *Etimologija* Izidorja iz Sevilje je že vpisana v seznamu knjig in drugih dragocenosti tega samostana; ta kodeks je datiran z letnico 1165<sup>40</sup> in na posvetilnem listu (fol. 5v) je narisanih več zaslužnih mož tega samostana (sl. 11). Opozorim naj na opata, ki sta upodobljena znotraj okvirja in zaznamovana z napisi ERBO ABBAS ter EBERH(ardus) ABBAS. Če za pomoč vzamemo inicijalo P iz stiškega *cod. 758* (fol. 180r) z Dunaja,<sup>41</sup> se izkaže, da gre za podoben obrazni tip: obrv se potegne v linijo nosa, ki se v dvojni gubi zaključí nad povešenimi brki, ti pa so risani z dvojno poševno črto in lasje v valoviti, senčeni liniji segajo proti čelu. Prüfeninška risba je dosti kvalitetnejša od upodobitve meniha v *cod. 758*; ker pa

<sup>39</sup> Rokopis z Avguštinovimi *Sermones* je v ženskem benediktinskem samostanu Lamspringe pri Gandersheimu med leti 1178 in 1191 napisala kano-nikinja Ermengarda; obraz sv. Avgušтина je drugačen in tudi detajli rok in draperije se s Folknandovo podobo ne skladajo, za nas pa je zanimivo siljenje figure čez rob in tudi pedum sega prek oboda, tako kot pri Folknandu. Opozoriti velja, da se listni vrhovi po oblikovanju in žarkastem senčenju skladajo s tistimi inicijalami iz stiškega sklopa kodeksov, ki jih postavljam med dela srednjenemško šolanega iluminatorja. Podatki o rokopisu so povzeti po: Wolfgang Milde: *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek*, Frankfurt am Main 1972, p. 108.

<sup>40</sup> Tudi danes sta rokopisa skupaj, vendar v Münchenski Bayerische Staatsbibliothek; *Etimologiarum librum* ima signaturo *clm 13031*, popis zakladov pa *clm 13002*.

<sup>41</sup> Golob: *Dunajska skupina*, sl. 21.

je ta rokopis z več elementi — tudi s tipom vitičja — povezan s *cod. 605*, se je treba za trenutek ustaviti. Priznati moramo, da je Folknandov obraz risan po enaki kodi, da so iste obrazne poteze (obrvi, nosa, brkov, tonzure) hotele oblikovati tudi Folknandov obraz, vendar enaki elementi niso dali enakega rezultata. Kaj pa smisel za upodabljanje resničnosti? Ali bi lahko govorili o prestopu iz občega tipa v realizem?

Iz tega obraza seveda ne izvemo, kakšen je bil Folknand v resnici; to zanimanje bi bilo pogojeno z našimi merili resničnosti, portretnosti, prepoznavnosti, identitete. Pred nami je kriptoportret davno umrlega zaslužnega moža in v visokem srednjem veku naj bi kriptoportret pomenil »splošno redukcijo človeških potez na nivo tipa, norme.«<sup>42</sup> Folknandova identiteta je zagotovljena z dvojim: s pastirsko palico, ki je atribut njegovega položaja v cerkveni ureditvi, in z imenom: »Jaz, sedaj že rajni katoličan Folknand, namenjam to knjigo obči rabi.« Le kdo bi njega dni rekel, da kaj manjka pri spoznavanju Folknanda?

Sociološko gledano, je pred nami portret cerkvenega dostojanstvenika, v smislu osebne kronologije je kriptoportret, ki je nastal kakšno leto po njegovi smrti, funkcionalno pa je dedikacijski portret, pri katerem je ob umetnostnozgodovinski (zlasti stilnoanalitični) oceni treba vedeti za veljavno razpoloženje javnosti v času nastanka kodeksa: dedikator je v obče dobro storil hvalevredno dejanje, Bog pa njegov obraz vendar pozna in upodobitev v kodeksu darovalca samo simbolično zastopa.<sup>43</sup> Vsej poljubnosti navzlic — saj ne moremo reči, da v Folknandovem obrazu razberemo njegovo resnično starost v času naročila in

<sup>42</sup> Amanda Tomlinson: *The Mediaeval Face*, National Portrait Gallery, Washington, 1974 [r. k.], s. p. (p. 5?)

<sup>43</sup> Sigfried H. Steinberg & Christine Steinberg-von Pape: *Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. I. Teil: Von der Mitte des 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, Leipzig 1931, p. XV. in opozorilo na p. XVII, da je v 12. stoletju zlasti v kodeksih strogih clunyjevcev značilna natančna reprodukcija hierarhičnih znamenj.

Ta knjiga se po esejističnem in sintetičnem uvodu spremeni v nekakšno nanizanko avtorjema dostopnih spomenikov, kjer je vsaka upodobitev dobila odstavek ali dva. Od kod avtorjema navedbe o Folknandu in Stični, ne vem, gre pa za nekoliko svojevrsten skupek podatkov o t. i. zgodovinskih okoliščinah; v njih za Folknandovo podobo sicer ni prostora, vendar odlomek posredujem v celoti:

»Unter den Kärntner Herzögen stand auch die Herrschaft Krain, aus deren Benediktinerkloster Sittich wir das Porträt des Abtes Folknand (auch Aldeprand) besitzen, der zwischen 1150 und 1180 nachweisbar ist — als sein Todestag gilt der 8. Dezember 1180. Über seine Persönlichkeit ist Näheres nicht bekannt, doch gibt die Geschichte des Klosters Anlaß, dort eine Kunstübung zu dieser Zeit anzunehmen. Krain verdankt seine Bedeutung den Spanheimern, die im Lande Klöster, welche zugleich als Grenzfeste gedacht waren, gründeten. Sittich, das älteste und bedeutendste, an der Straße von Laibach nach Völkermarkt, ist 1134 vom Patriarchen Pilgrim von Aquileia (1132 bis 1161) aus dem Hause der Grafen von Kärnten und von den Herren von Weichselburg gegründet worden. Die Gründung Sittichs — wie übrigens aller Krainischen Klöster — steht also in erster Linie unter landesherrlichen Gesichtspunkten. Wir dürfen demnach die Kunstübung dort in Zusammenhang bringen mit dem Aufblühen Kärntens. Daß auch baulich zu Abt Folknands Zeiten das Kloster gewachsen ist, beweist eine Urkunde aus der Zeit zwischen 1164 und 1180, wo von Maurern aus fernen Gegenden die Rede ist und einer der Künstler mit Namen genannt wird. Es handelt sich wohl um französische Künstler, die über Norditalien hierher gewandert sind.« op. cit. pp. 78—79.

plačila kodeksa — pomeni vsaka dedikacijska podoba tudi zaobljubno podobo in s tem korak v smeri religiozne ustanove.<sup>44</sup>

Smisel za dokumentarno resničnost je z našega zornega kota omejena tudi zato, ker smo premalo pozorni do vseh detajlov, ki jih markiraj ne znamo več brati v smislu njihove izvirne izpovednosti.<sup>45</sup> In smisel za realizem je bil v tem času trdno prisoten, treba se je zamisliti nad natančnimi detajli frizur, oblačil, orodij mučeništva itd.,<sup>46</sup> tudi vire za umetnost srednjega veka je treba brati, kako bi si sicer lahko lahko razložili naslednji odlomek: leta 1125 je William of Malmesbury v *Gesta pontificum Anglorum* za leto 1099 vpisal, da je Anselm, poznejši canterburyjski škof potoval iz Rima v Lyon: »Pa ni mogel po poti, ki je peljala naravnost, saj so sporočili, da je (protipapež) Wibertus naročil slikarju iz Rima, naj na (leseno) ploščo naslika (Anselmovo) podobo, zato da bi bil njegov videz znan in se ne bi mogel skriti.«<sup>47</sup> Tipizacije si ob tako določnem stališču o »znanem videzu« seveda ne moremo predstavljati, žal pa lahko samo ugibamo, kaj si je leta 1125 kdorkoli predstavljal kot tako portretno resničnost, da je bila naslikana podoba osnova za prepoznavanje popolnega tujca. Mar tudi vidimo sedaj povsem drugače?

Na isti strani kot Folknand je na spodnjem robu risbica »Nikolaja« (sl. 12),<sup>48</sup> ki se v prošnji obrača navzgor — h komu? K Folknandu, da bo posredoval tudi zanj, nesrečnega občana srednjeveškega sveta? Ali k vsepovsod prisotnemu Bogu, ki bo ob pogledu na to Avguštinovo knjigo o svoji državi pač pogledal tudi na ubogo paro? Nikolajev obraz je povsem drugačen kot Folknandov. A roke je nedvomno risalo isto pero. To so roke močnih dlani in dolgih občutljivih prstov, ki se lahko dotikajo odprtega kodeksa. Enake roke ima tudi »Engilbertus« (sl. 13);<sup>49</sup> njegova in Folknandova desnica sta kar enaki (in celo sistema vzporednih, kapljicastih gub na oblačilih se ujemata). Vprašanje je, zakaj je Folknandov obraz tako drugačen: ali je risar z nakazovanjem vrtilih ličnic in globokim senčenjem ob nosu hotel poudariti svojevrstnost Folknandovih obraznih potez?

Navsezadnje sta »Nikolaj« in »Engilbertus« prikupna mladeniča; prvi je resno zadržan, nekam skeptičnega obraza s široko odprtimi očmi, drugi je malo bolj sproščene nature. To vidimo in verjetno ustreza možni resničnosti. Vidimo pa tudi to, da sta oba bila laika:

<sup>44</sup> Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich — München 1984, p. 116; Eva Lachner, *Dedikationsbild*, RDK, III, Stuttgart 1954, stp. 1189 ss.

<sup>45</sup> Ulrike Bergmann, *Prior omnibus autor — an höchster Stelle steht der Stifter, Ornamenta Ecclesiae*, I, pp. 117—148.

<sup>46</sup> Sigrid von Borries — Schulten, *Zur romanischen Buchmalerei in Zwiefalten: zwei Illustrationsfolgen zu den Heiligenfesten des Jahres und ihre Vorlagen*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989, 4, pp. 445—471, zlasti 460—463.

<sup>47</sup> Otto Lehmann-Brockhaus: *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 3. Band, München 1956, p. 187, no. 5840: »Necque enim rectum tramitem tenere potuit, quod ferebatur Wibertus (antipapa) pictore Romam misso, imaginem eius (Anselmi) in tabula pingi fecisse, ut quocumque se habitu effigaret, non lateret.«

<sup>48</sup> Golob: *Dunajska skupina*, op. 28.

<sup>49</sup> Golob: *Dunajska skupina*, pp. 49—50.

dolgi lasje (ne tonzura) in srajca oz. halja (ne meniško oblačilo) pomenijo zanesljive attribute. Prav tako kot v teh dveh podobah je veliko dokumentarne vrednosti vsebovane tudi v tistih avtonomnih upodobitvah pisarjev v dunajskem *cod. 685*, ki so bodisi kot kleriški ali laiški soustvarjalci sprejeli vlogo kustod na koncu snopičev (sl. 14); toliko različic pričesk, tonzur (s poganjajočimi lasmi), srajc z vsakovrstnimi obrobo, preklopi itd. se zvrsti, da ne moremo dvomiti, da se za vsako upodobitvijo skriva neka oseba, neko življenje, značaj, okoliščine. O avtopsiholoških nagibih bi pri teh podobah težko govorili, ne moremo pa zanikati prisotnosti spominskih, tudi avtobiografskih nagibov, saj sta vsaj »Nikolajeva« in »Engilbertova« podoba nastali kot zavestna, hotena zapisa.<sup>50</sup>

V bremenski *Knjigi perikop Henrika III.*<sup>51</sup> sta pod arhitekturnim okvirjem, ki pomeni skriptorij, upodobljena menih in laik, drug ob drugem, kako vsak za svojo mizo ustvarja svoj del kodeksa. To je nedvomno pomembno opozorilo. Ko je H. Usener ob *Bibliji iz Stavelota*<sup>52</sup> dokazoval delež in pomen zunanjih umetnikov pri nastajanju srednjeveških rokopisov, se je slišalo kar neverjetno, da v visokem srednjem veku bistveni del pri umetniških ustvaritvah ni pripadel klerikom; sedaj vsaj za srednjenemško, mozansko in francosko umetnost več ne dvomimo, da so menihi prevzemali tekstovni del opravil, zlasti zapisovanje epistol, pisanje po nareku, pripravo avtografov, pa korekture in redakcije, »profani« sodelavci pa so prevzemali predvsem večino prepisovalskega in slikarskega, krasilnega dela.<sup>53</sup> In ker so se selili za plačilom, so se slogovne meje v iluminaciji vse bolj zabrisovale, z večjim laiškimi deležem v vendarle predvsem nabožnih besedilih se je hitreje meglila ločnica med posameznimi redovi in njihovim odnosom do umetnosti.<sup>54</sup> Tudi to je eden od vzrokov, da je v stiških rokopisih tako malo »čiste« cistercijske monokromnosti.

Prav ti avtonomni portreti sekularnih sodelavcev, ki so se v sklopu stiških rokopisov upodobili in podpisali tako prepričani vase, daje tej skupini kodeksov poseben odtенок: vprašanje umetnikove samozavesti, individualnosti in anonimnosti pridobi s tako dokumentarnimi »avtoportreti« posebno mesto. Nič koliko je upodobitev menihov pri delu,<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962, zlasti p. 23 ss.

<sup>51</sup> Bremen, Universitätsbibliothek, *Ms. b 21*, fol. 124 v.

<sup>52</sup> H. K. H. Usener, *Die Miniaturen der Bibel von Stavelot, Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art* (Amsterdam, 23—31 Juillet 1952), La Haye 1955, pp. 207—211.

<sup>53</sup> Masai: *Art mosan*, pp. 68 ss.

<sup>54</sup> Walter Cahn, *The Rule and the Book: Cistercian Book Illumination in Burgundy and Champagne, Monasticism and the Arts* (T. G. Verdon — J. Dally, ed.), Syracuse (N. Y.) 1984, zlasti p. 155 ss.

<sup>55</sup> Johannes Jahn, *Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, Festgabe für Friedrich Bülow zum 70. Geburtstag*, Berlin 1960, pp. 151—168; Heinrich Klotz, *Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, Gesta (Essays in Honour of Sumner McKnight Crosby)*, XV, 1976, pp. 303—312; Harald Keller, *Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe Universität Frankfurt*, Wiesbaden 1981, pp. 191—219; Anton Legner, *Illustres manus, Ornamenta Ecclesiae*, 1, pp. 187—230.

tudi navedb, kolofonov, posvetil, kroniških vpisov za samostanske in laične mojstre ne manjka, vendar iz nobene meni dosegljive kataloške zbirke ali dokumentacije romanskega knjižnega slikarstva ne poznam podobne portretne galerije. Marsikaj seveda še ni objavljeno, celo dokumentirano ni, vendar sodim, da je prav ta družba mojstrov, ki so ustvarili stiške rokopise, precej nenavadna na prizorišču romanskega *orbis pictus*.

Ob koncu 12. stoletja je bilo vzdušje v Evropi bistveno drugačno kot v dneh karolinške renesanse. Kmalu zatem, ko se je odmaknilo leto 800, je užaljeni mojster v sanktgallenskem spriktoriju zapisal: »Qui nescit scribere non putat esse laborem«: »Tisti, ki ne zna pisati, pravi, da to ni delo.« V istem skriptoriju je tristo let pozneje njegov kolega zaključil knjigo precej bolj sproščeno: »Prudens quisquis lector, volumen cum legeris istud, scriptori imperito veniam concede deposco et eradere quod superest et non pegriteris aptare quae desunt.«<sup>56</sup> Po naše bi rekli: »Pametni bralec, ki bo knjigo prebral, bo neizkušnemu pisarju oprostil, odvišno izbrisal in manjkajoče dopolnil.« Ta sproščena predstavitev, pa tudi resnost do svojega dela sploh ni daleč od renesančnega nastopa: als ich kann — naredil sem tako, kot znam.

— — —

Prav te sklepne besede lahko prenesemo na kodeks, ki je nastal poldrugo stoletje pozneje. Med platnice tolikokrat navedenega *cod. 650* iz Dunaja je spravljen besedilo Avguštinovo *De civitate Dei*, ki so ga do leta 1347 prepisali v Bistri. Kolofon rokopisa iz Bistre — ki je sedaj kot *ms 2* hranjen v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici<sup>57</sup> — nam sicer sporoča, da je delo naročil prior Herman in ob medaljonski upodobitvi na fol. 3 r (sl. 15) je v liste vpleteno ime iluminatorja Nikolaja, vendar s tem izvemo samo del resnice. Bistrski kodeks je glede avtorskega deleža skrajno problematično delo, pri čemer seveda ne dvomim v korekten prepis besedila sv. Avguština. Medtem ko bi tip tekture s svojo stopnjo lomljenosti potrjeval letnico 1347,<sup>58</sup> pa je slikarski okras nedvomno delo dveh popolnoma različno razmišljujočih iluminatorjev. Pretanjeni *fleuronné*e v črkovnem polju inicijal je ustvaritev moderno

<sup>56</sup> Oba citata sta vzeta iz knjige: Johannes Duft: *Mittelalterliche Schreiber. Bilder, Anekdoten und Sprüche aus der Stiftsbibliothek St. Gallen*, St. Gallen, 1961, pp. 32—33.

<sup>57</sup> Za osnovni kodikološki popis prim.: Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, pp. 58—66.

<sup>58</sup> Opozorim naj na *cod. 4214* iz dunajske Österreichische Nationalbibliothek, ki je tudi datiran 1347 in se ob njem omenja Nicolaus Stamser, ki je bil kanonik iz Neustifta pri Brixnu, rokopis pa je bil dokončan pri avguštinskih korarjih v Seckauu na Stajerskem. V še nenatisnjem prispevku *Österreichische Buchschriften des 14. Jahrhunderts* (Comité international de paléographie latine, IX colloquio, Biblioteca Apostolica Vaticana, 20—22 settembre 1990, tipkopis p. 22) pravi Otto Mazal: »Bemerkenswert ist hier, daß ein Südtiroler Chorherr in einem Steirischen Skriptorium arbeitet; ein deutliches Beispiel für die Wanderung von Schreibern und den Informationsfluß des Spätmittelalters.« Kolegu dr. Mazalu se zahvaljujem, da mi je dovolil citirati svoja spoznanja še pred natisom. — Preden bi rekli zadnjo besedo o korelacijah med Bistrom in Seckauom oz. Brixnom, bi bila potrebna podrobnejša analiza.



izšolanega neznanega, neimenovanega mojstra, ki je začel slikarski okras in je kodeks v celoti izdelal v skladu s sodobnimi tokovi gotske iluminacije v sredini 14. stoletja; kmalu zatem, leta 1347, pa so to sijajno celoto »dopolnili«. Poklicali so Nikolaja, mojstra težke roke, ki je moral slediti stiškemu *cod. 650*. Tako je rokopis iz Bistre po vzoru iz Stične dobil na fol. 2 v tridelne arkade,<sup>59</sup> na fol. 56 v inicijalo O s kopijo podobe opata, na 108 r je romansko vplivana inicijala P z vzpenjajočim se psom, na 155 r je črka S, ki je preprost posnetek zoomorfne inicijale iz stiškega rokopisa,<sup>60</sup> sledi pa še vrsta drugih, dobesedno povzetih inicijalnih motivov. Tu naj poudarim le že omenjeno medaljonsko upodobitev: ni treba posebej ugibati, pa v sv. Avguštinu prepoznamo poenostavljeno Folknandovo podobo (sl. 7), na desnici, s katero tako graciozno drži pastirsko palico, je celo na enak način stegnil mezinec. Na odprtih straneh knjige seveda ne morejo biti zapisane tiste besede, ki so ob Folknandu sporočale o njegovi hvalevredni daritvi, sedaj piše: *Misereatur vestri omnipotens deus. Amen.* Gre za citat Avguštinove misli. V medaljonskem obodu je nad svetnikovo glavo napisano *Sanctus Augustinus*, spodnji del pa zapolnjuje titulus: *Dominus Hermannus prior hoc opus fieri iussit*. Tako torej izvemo, kdo kleči ob nogah cerkvenega očeta: prior Herman je nerodno obrnil glavo navzgor in položil roko na odprto knjigo, kjer piše: *Obsecro te ora pro me ora pro tuis*. Drža telesa, knjiga — vključno z nakazano izboklino hrbta — Hermanu je vse to posodil »Nikolaj« (sl. 12) iz stiškega *cod. 650*. In tako kot se je stiški pisar s spodnjega roba folija menda obračal k Folknandu kot posredniku, se je sedaj prior Herman obrnil k sv. Avguštinu.

Medaljonska upodobitev v bistrskem *De civitate Dei* je združitev dveh samostojnih podob iz stiškega *De civitate Dei* in spričo zavestnega ponavljanja likovnih elementov lahko govorimo o zavestnem kopiranju.

Medtem ko smo ob stiških inicijalah in celo ob vegetabilnih in zoomorfih kustodah lahko videli, da pripadajo istemu duhovnemu svetu romanike kot rokopisi v širšem evropskem prostoru, je bistrski rokopis postal v teh kopiranih detajlih anahronistični posnetek; ne le zaradi skromnega slikarskega znanja, predvsem zaradi neskladnosti — ikonografske in stilne — z duhom svojega 14. stoletja. Dosežek pa je zgovorna priča o velikem vplivu plemenite romanske iluminacije, s katero so se ponašali rokopisi v stiški biblioteki.

#### DAS BILDNIS DES ABTES FOLKNAND: VORBILDER UND NACHAHMUNGEN

Viele mittelalterliche Handschriften weisen zugleich eine doppelte Rolle auf: einerseits stellen sie eine endgültige und vollendete Arbeit, die für den Leser bestimmt ist, dar, andererseits aber eine Vorlage, nach welcher der Kopist neue Codices schuf. Mancher Codex nahm unter seine Deckeln

<sup>59</sup> Nataša Golob: *Arhitekturni elementi na naslovnicaх srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990, pp. 14–15.

<sup>60</sup> Golob: *Dunajska skupina*, sl. 14. Raziskovalna skupnost Slovenije mi je s podelitvijo štipendije spomladi 1990 omogočila raziskavo stiških in drugih romanskih rokopisov na Dunaju in v Wolfenbüttlu; del raziskovalnih spoznanj pomeni pričujoči članek. Raziskovalni skupnosti Slovenije se za podporo lepo zahvaljujem.

auch s. g. autonome Zeichnungen auf, die als Skizzen, Entwürfe entstanden und auf eine passende Einbeziehung in den Illuminationsschmuck warten, können aber auch Nachbildungen von bereits ausgearbeiteten Lösungen sein. Im *Codex 685* aus Stična (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) sind mehrere Zeichnungen von phantastischen Tieren enthalten, die als dekorative Kustoden verwendet sind, offenbaren aber eine eindeutige Verwandtschaft mit dem *Reiner Musterbuch* (Cod. 507, Wien): hier sind die Darstellungen von verschiedenen Tieren und Blattkronen auf gesonderten Blättern versammelt mit offensichtlicher Absicht, als figurale Grundlage und als Hilfsmittel dem Meister oder den Mitarbeitern im Skriptorium zu dienen. An den Rändern des *Codex 757* aus Stična sind Blattkronen abgebildet, die sich sonst mit den Mustern aus Rein oder Einsiedeln vergleichen lassen, kommen aber auch in demselben Codex aus Stična in ihrer Hauptfunktion vor: die Blätterblüten sind im Initialenkörper eingepflanzt, und dadurch erhielt die anonyme Skizze, die bildliche Erinnerungsstütze, ihre endgültige Rolle.

Muster, Vorlageblätter, Nachbildungen, Kopien: die Verbindungswege zwischen den Kustwerken waren größtenteils von kirchlich-politischen Beziehungen unabhängig, und die historisierte Initiale im *Codex 650* aus Stična mit dem Bildnis des Abtes Folknand offenbart, daß in ihr mehrere verschiedenartige Elemente verbunden sind. In dem Buchstaben O, der mit einem zoomorphen Rahmen ausgedrückt ist, erkennen wir vor allem diejenige mittelalterliche Stimmungsrichtung, welche in den Darstellungen zwar eine untergeordnete Rolle spielt, weist aber dennoch auf die Anwesenheit von demonischen Kräften in der christlichen Welt hin: die gebändigten Drachen ergeben einen ausgezeichneten Rahmen zum sitzenden Abt. Strukturelle und dekorative Elemente des Architekturthrones von Folknand weisen auf zwei Darstellungen hin, die dem Illuminator dieses Codex aus Stična bekannt sein dürften.

Das sind die Emailplatte mit der Darstellung des hl. Severin in seiner Kirche in Köln und die illuminierte Handschrift aus dem Benediktinerkloster Admont. Auch die Falten auf dem Mantel des Abtes zeugen von der Kenntnis des Admonter Draperientypus und stehen dem angenommenen Vorbild, der Darstellung des Abtes Gottfried aus Admont, nahe (*Homiliae in festa, Hs. 58*). Das Vorbild, nach dem das Gesicht nachgebildet wurde, mußte man wohl im Prüfeninger Kreis suchen, nur begegnet uns — trotz gleicher Elemente bei der Gestaltung des Bartes, der Nase und der Haare — nicht das zarte, glatte Gesicht aus Prüfening. Folknands Gesicht überrascht durch den ungewöhnlichen »Realismus«; wegen seiner scharfen Züge unterscheidet es sich von charakteristischen, vereinheitlichenden Gesichtern seiner Zeit. Die Elemente, die der romanischen Auffassung des Realitätsbezuges entsprechen, sind in der genauen Abbildung der Formalien und im Text enthalten, der aus dem aufgeschlagenen Buch in Folknands Händen zu lesen ist. Damit erhielt der Abt alle notwendigen Züge der Wiedererkennung und der persönlichen Identität. Vom Standpunkt eines solchen romanischen »Realismus« sind besonders wertvoll die Porträts von Skriptoren und Malern — Laien und Klerikern — die sich selbst am Rande der Blätter abgebildet haben (»Nikolai«, Engilbertus) oder als Kustoden in den *Codices 650* und *685* aus Stična. Diese Porträts zeigen eine hohe Selbstschätzung der Künstlergruppe, zugleich stellt sich aber auch die Frage, wie man den Dokumentarwert dieser Porträts im Hinblick auf — vom heutigen Standpunkt gesehen — ungenügende Individualität bewerten soll.

Folknands Bildnis ist — soziologisch gesehen — das Porträt eines kirchlichen Würdenträgers; im Sinne der persönlichen Chronologie ist vor uns ein Kryptoporträt, das einige Jahre nach seinem Tode entstand. Der Funktion nach handelt es sich aber um ein Dedikationsporträt. Als Summe aller dieser Elemente beeinflusste es das Medaillon-Bild des Priors Hermann in der Handschrift aus Bistra.