

Der Physiologus Bernensis

Bild und Text

Abstract: The illustrated Latin manuscript fragment in Codex 318 of the Burgerbibliothek Bern which contains parts of the *Physiologus* was written and illustrated around 830 in the monastery Hautvillers near Reims. The true meaning of an illuminated manuscript can be revealed only when the texts are complemented by the parallel stories told by the images. The images are never mere illustrations. In the case of the two outstanding Carolingian manuscripts in Bern, the *Physiologus* (Codex 318) and the Prudentius (Codex 264), the images allow us to determine which late antique originals were used as models. As for the Prudentius, it may be assumed that the model is the first edition of the Prudentius (Rome, before approx. 405 AD). If the *Physiologus* genuinely did originate in the 2nd century in Alexandria, there are hardly any possibilities for comparison. The Cotton Genesis of the British Library, probably written and illustrated in Alexandria or Antinoe, is in ruins. Because they were executed in another medium and reflect stylistic changes caused by the passage of time, the mosaics in the vestibule of San Marco in Venice, which were copied from the Cotton Genesis, have only limited relevance as a reference, primarily from an iconographic standpoint. The framed images in the Bern *Physiologus* are indebted to the 5th-century tradition of the studio of Santa Maria Maggiore in Rome, with the Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225). The unframed images, which are arranged without frames between the lines, reflect the earlier iconographic customs of pictures in book rolls. The book illustrators always followed copies of the original. The illustrations of the *Physiologus* are undisputedly assigned to the Reims school around Archbishop Ebo (born probably 778; died 20 March 851).

1 Einleitung

Wir haben das Glück uns beim Codex 318 der Berner Burgerbibliothek auf die feinsinnigen Arbeiten von Otto Homburger (1962 und 1964) und danach 1994 von Florentine Mutherich stützen zu können.¹ Nach den Vorarbeiten von Helen Woodruff und Dimitri Tselos von 1930 und 1956 sowie 1947 von Kurt Weitzmann präsentiert sich die For-

schungsgeschichte des *Physiologus Bernensis* gleichsam als Paradebeispiel der Erforschung der Anfänge der Buchmalerei in Antike und Mittelalter.² In einer Bilderhandschrift erschliesst sich der ganze Inhalt erst, wenn man die Texte von den Parallelgeschichten begleiten lässt, die die Bilder erzählen. Das Bild ist nie nur bloss Illustration.

Im Fall der beiden herausragenden karolingischen Handschriften in Bern, des *Physiologus* (Codex 318) und des Prudentius (Codex 264), lassen die Bilder zumindest teilweise eine Bestimmung der benutzten spätantiken Vorlagen zu.³ Beim Prudentius darf man annehmen, dass das Vorbild auf die illustrierte Erstausgabe des Prudentius (vor ca. 405 n. Chr.) zurückgeht.⁴ Wenn der *Physiologus* wirklich im 2. Jahrhundert in Alexandria entstanden ist, können wir versuchen, den Bernensis im Zusammenhang mit der Cotton Genesis zu sehen; doch wir bewegen uns auf dünnem Eis, die Cotton Genesis der British Library, Cotton Otho B 4, ist eine Ruine; die indirekt von ihr inspirierten Mosaiken in der Vorhalle von San Marco in Venedig sind durch das andere Medium und die zeitbedingten, stilistischen Veränderungen nur bedingt, höchstens in ikonographischer Hinsicht beizuziehen. Die gerahmten Bilder des *Physiologus Bernensis* sind der Tradition des 5. Jahrhunderts der Werkstatt von Santa Maria Maggiore in Rom mit dem Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) verpflichtet.⁵ Die ungerahmten Bilder im *Physiologus* dagegen, die ohne Rahmen zwischen den Zeilen angeordnet sind, lassen die früheren Gewohnheiten der Bilder in den Buchrollen aufscheinen. Kurt Weitzmann wies in seiner Pionierarbeit *Illustrations in Roll and Codex* von 1947 gar daraufhin, dass das Layout von Folio 12 verso der Berner Handschrift auf Usanzen der ägyptischen Papyri zurückgeht. Die Buchmaler orientierten sich an Kopien, was Rückschlüsse auf das Original nicht ganz ausschliesst, aber erschwert, und hier zumindest den Widerspruch Alexandria – Rom aufzulösen vermag.

¹ Homburger (1962, 1964); Mutherich (1994).

² Woodruff (1930); Tselos (1956); Weitzmann (1947, 71, 99 und passim).

³ Chazelle (1997, 1055–1058). Chazelle fragt neben der Abhängigkeit der karolingischen von den spätantiken Werken nach deren Eigenständigkeit.

⁴ Beer (1980); Eggenberger (1986, 2013).

⁵ Wright (1993).

Die Berner Handschrift und die Bilder des *Physiologus* werden unbestritten der Reimser Schule rund um Erzbischof Ebo zugeordnet.⁶ Anknüpfend an die künstlerischen Errungenschaften des Aachener Domschatzes und des Wiener Krönungsevangelii als Spitzenwerke der Hofkunst startete die Malschule unter den Erzbischöfen Ebo (816–845) und Hinkmar (845–882) zu Höhenflügen mit dem Ebo-Evangeliiar in der Bibliothèque Municipale von Épernay und dem nach dem Aufbewahrungsort genannten Utrecht Psalter. Dazu gehört auch der Berner *Physiologus*. Er ist vielleicht bloss deshalb nicht als gleichwertig mit den beiden Handschriften empfunden worden, da es sich um ein Fragment handelt, das in der Sammelhandschrift Codex Bernensis 318 eingebunden ist.⁷

Die Könnerschaft in der Darstellung der Tiere war im Reimser Atelier gegeben, wie die mit Tieren geschmückten Kanontafeln der Evangeliiare in Épernay (Ms. 1), Reims (Ms. 7), Paris (ms. lat. 17968) und in der Pierpont Morgan Library, New York (M. 728), zeigen. Das eine hat sicherlich mit dem anderen zu tun, die auffallenden Tierdarstellungen in den Evangeliiaren sind von denjenigen im *Physiologus* beeinflusst. Ohne dies belegen zu können, es sei denn mit der klaren Evidenz der Bilder, muss man es anders ausdrücken. Die Tierbilder gehen auf die Kopien der spätantiken Originale zurück, die den Malern in Reims vorlagen.⁸

2 Bild und Text

Das Bild auf Folio 7r ist im heutigen Zustand der Handschrift das eigentliche Titelbild, es veranschaulicht das Wesen der karolingischen Renaissance; alle Ingredienzen sind schulbeispielhaft auf dieser Seite vereint, begonnen mit dem ausgewogenen, harmonischen Layout, das von grösster Qualität zeugt, und mit dem so typischen Rahmen. Der breite rote Rahmen erhält gegen das Bild hin eine luftig aufgetragene weisse Lasur wie ein Lichtstreifen, der überführt zum schwarzen, schmalen Streifen; er verbindet den Rahmen mit dem Bild, die Konturierung des Horizonts der Hügelkette fliesst nahtlos aus dem Rahmenband heraus. Umso auffallender wirkt der geschwungene Schwanz des Löwen, der sich über den Rahmen schlängelt und dem Bild eine eigene Lebhaftigkeit verleiht, so wie auch der Löwe die Tatze zu Jakob hin hebt als Antwort auf dessen

Segensgestus. Mit vifen Augen erwidert er den stechenden, seherischen Blick Jakobs. Seine aufgerissenen Augen sind stiltypisch für die Reimser Malschule, ebenso wie die inneren Emotionen, die sich auf die quirlige Malweise des Gewandes zu übertragen scheinen.

Das Bild wirkt zum einen harmonisch, ganz im Sinne der pompejanischen Malerei, auf der anderen Seite nervös und von einer Spannung erfüllt. Diese ist nicht römisch, dies ist das neue, das karolingische Element. Ein weiteres Stilelement, das erst die Malerei des 17. Jahrhunderts zu einem Stilmittel erhoben hat, überrascht: die leere Mitte; als ob der Maler dies realisierte und dem *horror vacui* folgte, liess er zwischen Jakob und Löwe einen Strauch emporwachsen. Die leere Mitte war eine Erfindung des 1600 in Lothringen geborenen und 1682 in Rom verstorbenen Landschaftsmalers Claude Lorrain. Sie wird hier mit Sinn aufgeladen, entsprechend dem Text, der die Tiere biblisch-exegetisch und auf die Heilsgeschichte bezogen sieht. Die Kraft des Segens, anschaulich gemacht im überproportional ausgestreckten Arm, und des seherischen Blickes von Jakob und die Gestik und das wache Auge des Löwen Juda kulminieren in der dunklen, leeren Mitte. Die leere Mitte bei Claude Lorrain ist meist hell und licht, hier kündigt sich das Licht in der Morgenröte über den Bergen und in der hellgrünen Wiese darunter erst an. Die Landschaftsdarstellung verweist auf die intermediäre Kopie des Originals, auf die Zeit- und Stilstufe einer Quedlinburger Itala, der Malereien in Santa Maria Antiqua auf dem Forum in Rom oder die Josua-Rolle bzw. deren Vorbild.⁹

Homburger weist auf die Bemerkung des Berner Privatgelehrten G. Loumyer hin, der 1912 in den Blättern für bernische Geschichte vorschlug, Jakob stehe in diesem Bild stellvertretend für Gottvater, „der seinen Sohn, den Löwen aus dem Stamme Juda, segnet“.¹⁰ Den *Physiologus* als Ausweitung der Heilsgeschichte bis hin zur Schöpfung mit allen Lebewesen zu verstehen, wird in der Literatur erörtert.¹¹ Der transparente Nimbus wirft Fragen auf; es ist kein Kreuznimbus, der Träger also nicht Christus-Logos, so wie der Schöpfer in der Cotton Genesis auftritt.¹² Auf der anderen Seite haftet dem transparenten Nimbus etwas Geheimnisvolles und Überirdisches an; und auf Christus oder Christus-Logos verweist die Schriftrolle in der verhüllten linken Hand; dazu kommt der Zusammenhang mit der Arche Noah in der Genesis.

Der raffinierten Lichtregie entspricht die feine Skalierung der Emotionen; das Aufgeregte, leicht Überdrehte

⁶ Siehe dazu aber Chazelle (1997, 1055–1077). Chazelle tendiert dazu, den Utrecht Psalter in die Zeit Hinkmars zu datieren, was auch den Codex Bernensis 318 betreffen kann.

⁷ Mütterich (1994, 172–182).

⁸ Koehler und Mütterich (1994); Mütterich (1976).

⁹ Siehe auch den Vergilius Vaticanus, Wright (1993).

¹⁰ Homburger (1962, 103, Anm. 1).

¹¹ Alpers (1996).

¹² Weitzmann und Kessler (1986).

oben wird unten abgelöst von einer genrehaften Idylle mit den äsenden Tierpaaren auf der grünen Wiese inmitten einzelner Sträucher. Die drei Paare erscheinen so, als würden sie aus der Arche Noah kommen; die Dreiheit ist kaum Zufall. Die bereits erwähnte Cotton Genesis ist im 4. Jahrhundert in Alexandria entstanden; Herbert Kessler denkt heute eher an Antinoë. Sie hat indirekt ausgestrahlt bis zu den Mosaiken des Atriums der Basilica San Marco in Venedig. Im Mosaikfeld, wo Noah die Tiere in die Arche bringt, findet sich eine ziemlich klare Übereinstimmung bei dem einen Löwen mit erhobener Tatze, den beiden Kühen und den Bären; die Hirsche fehlen (ich sage „ziemlich“, immerhin haben wir es ja auch mit einem anderen Medium zu tun).¹³ Kessler korrigierte 2014 seine Meinung, das Original der Cotton Genesis hätte in Venedig als Vorbild gedient, und nimmt an, es habe einen „Doppelgänger“ im Westen gegeben, sicher ab dem 9., wohl aber bereits im 4./5. Jahrhundert – dies mit Blick auf die Wandmalereien in Alt St. Peter und San Paolo fuori le mura in Rom.¹⁴ Ins 4. Jahrhundert datiert K. Alpers auch die lateinische Übersetzung des *Physiologus*, da sich Ambrosius bereits darauf bezieht. Janet Spittler hat an der Tagung das 3./4. Jahrhundert für den lateinischen *Physiologus* nicht ausgeschlossen.¹⁵ Die Tierpaare und die Parallele zur Arche Noah bedeutet eine Bildaussage, die gegenüber dem in der Diskussion geäußerten Vorschlag stärker zu gewichten ist. Herwig Görgemanns brachte in der Diskussion an der Tagung, auf die der vorliegende Band zurückgeht, die Paulusakten ins Spiel und sieht oben Paulus und den Löwen.¹⁶

Exkurs: Paulus taufte den Löwen, dieser erkennt ihn in der Gefangenschaft und verschont ihn. Einen Vorteil hat diese interessante Interpretation, sie löst das Problem, in der segnenden Figur Gottvater bzw. Christus Logos zu sehen, zumal der Kreuznimbus fehlt. Auf der anderen Seite, weshalb tritt Paulus in diesem Zusammenhang auf, macht es Sinn, Paulus dem „leo regalis“ gegenüberzustellen?¹⁷

Die Darstellung der Gruppe als Jakob bzw. Christus Logos mit dem Löwen liegt näher, da dies im ersten Kapitel des *Physiologus* betont wird: „So auch mein Heiland, von dem gesagt ist: Siehe es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Geschlecht Juda, die Wurzel Davids [Offb 5,5]:

entsandt vom ewigen Vater, verhüllte er die Fährte seines Weges im Geiste, nämlich seine Gottheit.“¹⁸ Diese Beobachtungen müssen sich über den Bildrand hinaus erstrecken; wie als eine Bildlegende stehen unter dem Bild in majestätischer, rubrizierter *Capitalis Rustica* die ersten Worte des Textes: „EST LEO REGALIS OM / nium animalium & bestiarium...“. Die *Capitalis rustica* ist die Schrift, die sich auch im Vergilius Romanus, Vat. lat. 3867, findet; die intermediäre Kopie zwischen dem alexandrinischen Original und dem Bernensis dürfte in Rom um 500 n. Chr. entstanden sein. Die Textpassage geht auf die Genesis zurück (49,8–12) und kehrt wieder in der Apokalypse (5,5): Der Spross aus der Wurzel Davids, Christus, kann die sieben Siegel des Buches lösen. Es fällt zudem auf, dass die drei Buchstaben „R E G“ genau der Breite der leeren Mitte oben entsprechen, ein frühes Beispiel für das ikonographisch relevante Schriftbild.¹⁹ Somit haben der Auftraggeber, der *concepteur*, der Maler und der Rubricator am gleichen Strick gezogen, was eine abweichende Deutung der Bildaussage ausschliesst.

Erst im zweiten Bild zur ersten Eigenart des Löwen (7v) sind die weissen Lasurlinien in den Rahmenecken zu sehen; sie geben dem Rahmen Volumen und Tiefe. Sie hätten auf dem Titelbild gestört, dort wird die Räumlichkeit durch den Schwanz des Löwen über dem Rahmen negiert. Wieder hebt der Löwe die Tatze, mit dem Schwanz verwischt er gemäss dem Text seine Spuren, wie Christus in seiner Inkarnation die Gottheit, verbarg: „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns“ (Joh 1,14).²⁰ Es ist ein Nachbild wie auch dasjenige auf f. 10r mit den Nachtraben, den „noctioraces“.²¹ Nachbilder in dieser frühen Zeit der Buchmalerei zu sehen, überrascht; erst im 15. Jahrhundert werden sie geläufig.²²

Die zweite und dritte Eigenart (8r) des Löwen finden auf einer Seite Platz, direkt zum Text gestellt; ein roter Unzialtitel wird nicht wiederholt, die erste Zeile des laufenden Textes unter den Bildern dient als Legende. Der Löwe rechts im unteren Bild nimmt die gleiche Stellung ein wie im Titelbild f. 7r; es symbolisiert die Auferstehung, das togeborene Junge wird am dritten Tag vom Vater zum Leben erweckt. Das obere Bild des Löwen in der Höhle findet eine enge Parallele im Utrecht Psalter auf f. 8v zu Psalm 16^{Vg} (17) und, Homburger weist darauf hin, im Vergilius Vatica-

¹³ Büchsel, Kessler und Müller (2014, 191, Tf. 28). Für die Ausführungen in Herbert Kesslers E-Mail vom 10.7.2016 danke ich herzlich.

¹⁴ Kessler (2014a, 11).

¹⁵ Siehe den Beitrag von Janet Spittler in diesem Band. Zur Frage der Datierung siehe auch die Beiträge von Horst Schneider und Samuel Vollenweider.

¹⁶ Siehe den Beitrag von H. Görgemanns in diesem Band.

¹⁷ P. Heid. Inv. Kopt. 300 + 301, 4. Jh. Schmidt (1904/²1905); Plüma-cher (2003).

¹⁸ Seel (³2005, 5).

¹⁹ Siehe für das 13. Jahrhundert Wolter-von dem Knesebeck (2007).

²⁰ Seel (³2005, 6).

²¹ Steiger (1964, 65, Anm. 1): „Luther übersetzt (Psalm 102,7) ‚Käuzchen‘, die Zürcher Bibel ‚Eule‘“.

²² Preiswerk (2014).

nus (f. 9r).²³ Wenn wir Jakob im Titelbild auf f. 7r Christus gleichsetzen, dann ist hier die Parallele zur Auferstehung Christi klar gegeben. Die Abfolge von vier Bildern zum Löwen unterstreicht bildlich die überragende Position, die der *Physiologus* ihm als dem König der Tiere zuweist.

Das obere Bild auf 8v zur Sonneneidechse zeigt Unstimmigkeiten bei der Planung des Manuskriptes; die letzte Zeile musste der Schreiber am rechten Rand des oberen Bildes weiter schreiben. Nur am Rande bemerkt, das untere Bild zum Goldregenpfeifer mit der das Augenlicht wieder erlangenden, lagernden Frau erinnert an den trunkenen Noah in der Wiener Genesis; im Titelbild sahen wir Bildparallelen zu den Noah-Mosaiken in Venedig. Bild und Text werden im Bernensis besonders hervorgehoben, indem auf 9r nicht nur der rubrizierte Titel, sondern auch die erste Zeile mit brauner Tinte in Capitalis rustica geschrieben ist. Auf 11v erscheint das erste Bild zwischen den Zeilen und ohne Rahmen, wie es der Tradition der illustrierten Buchrolle entspricht. Wie spielerisch die *concepteurs* vorgegangen sind, zeigt gleich das nächste Bild auf 12r; es ist wieder ein gerahmtes Bild, das ganz schmal und auch zwischen den Zeilen platziert ist. Unmittelbar schliesst auf der Versoseite die vierte Natur der Schlange an, kombiniert mit der ersten, weiter unten der zweiten Natur der Ameise.

Die grandiose Seite 12v veranschaulicht die kontinuierliche Malerei, wie sie für die antiken Buchrollen charakteristisch ist und an den römischen Triumphsäulen weitergeführt wurde.²⁴ Man muss sich fragen, wie dieser Vorgang zu erklären ist. Der Maler wechselt fließend von der römischen Tradition mit den gerahmten Bildern zur interlinearen Illustration; die Figur, die die Schlange angreift, ragt wie eine Initiale in den Textblock. Dies alles spiegelt nicht Reimser Malpraxis wider, sondern geht zurück auf die alexandrinische Vorlage. In Reims müssen also sowohl die spätantiken Vorlagen vorhanden gewesen sein, die wohl um 500 in Rom entstanden sind, wie auch solche, die auf die antike Tradition der Bilderbuchrollen zurückgehen; vielleicht waren dies einzelne Fragmente. Bewusst betonten Auftraggeber, *concepteur* und Maler im Sinne der karolingischen Renaissance, den antiken Charakter des *Physiologus* als althehrwürdiges Standardwerk.

Folia 11r und 13v zu den Vipern sowie den Sirenen und Kentauren präsentieren sich als antike Bilder, und dazu noch als klassische Dialogbilder; der äusserst lebendige Dialog der Mischwesen überrascht, die Vitalität der Figuren und Tiere taucht auch im Reimser Ebo-Evangeliar auf. Die antiken Vorbilder haben die Reimser Malschule stark

geprägt. Auch das Bild mit dem Einhorn und der verschleierten Frauenfigur auf 16v ist ein Dialogbild; es betont die Mariensymbolik; nur wenn das Einhorn in den Schoss einer Jungfrau Zuflucht findet, kann es gefangen werden. Die Fehlstelle im Bild verunklärt die Gestik der Frau, doch das Einhorn hebt die linke Vorderpfote wie der Löwe im Titelbild; das Einhorn spricht zur Frau, was nahe legt, es sei wie im *Physiologus* von Smyrna auf die Verkündigung an Maria angespielt. Maria scheint das Einhorn an der Schnauze zu fassen oder etwas von ihm entgegenzunehmen.²⁵ In Alexandria weist der Elias-Behang der Abegg Stiftung in Riggisberg in eine andere Richtung; dort wird das Einhorn zum Symbol des Kreuzestodes Christi.²⁶

Die Bilder auf f. 17v und 18r sind wieder ungerahmt zwischen die Zeilen gemalt, während der Elefant auf 19r und 19v eine besondere Behandlung erfährt, auf 19v gar mit einem quer gestellten Bild, damit dem Maler genügend Breite zur Verfügung stand für die Ausbreitung der mächtigen Tiere. Auf 19r schaut der Elefant mit neugierigem, fast möchte man meinen mit einem humorvollen Blick den Betrachter an; wieder fällt die frische Lebendigkeit auf. Ausserhalb des *Physiologus*-Textes kehren auf 21r die interlinearen Bilder zurück, unten bezugnehmend auf den Titel „De galli cantu“ (21v) aus dem *Hexaemeron* des Ambrosius.²⁷ Der Hahnenschrei verweist im heilsge-schichtlichen Kontext auf Petri Leugnung; zwei Hähne schauen nach rechts, der dritte zurück nach links gemäss den drei Hahnenrufen in Mt 26,34; erwähnt sei zudem der erste Hahnenschrei auf Seite 4 im Berner Prudentius zur Illustration des Morgenhymnus.²⁸ Der Vergleich mit Prudentius, diesmal mit dem antiken Triumphmotiv der reitenden Superbia, hilft das Schlussbild im *Physiologus Bernensis*, den Pferdereiter auf 22r erklären. Das Bild bezieht sich direkt auf den Text auf 22v nach Isidor, *Etymologiae* 12.1, auf das Pferd als treuen Begleiter des Menschen; ein rubrizierter Titulus, wie sonst zu fast allen Bildern, fehlt. Der Bildtypus geht zurück auf die Ikonographie der römischen Triumphbögen und -säulen.²⁹

²³ Homburger (1964, 33).

²⁴ Weitzmann (1947). Siehe auch Schefold (1939).

²⁵ Im *Physiologus* von Smyrna wird die erste Eigenart des Löwen mit der Verkündigung in Parallele gesetzt. Demus (1976, 237, 239); Bernabò (1998, 75–77, 109).

²⁶ Schrenk (1993).

²⁷ *Hexaemeron* 5.24.88–89; PL 14:255; CSEL 32,1:201–202 (Mittenhuber 2012).

²⁸ Eggenberger (2013).

²⁹ *Etymologiae* 12,1,42–43 (Lindsay 1911); PL 82:430 (Mittenhuber 2012).

3 Fazit

Die älteste erhaltene Bilderhandschrift des *Physiologus*, Codex Bernensis 318, enthält einen eindrucklichen Bilderzyklus. Er ist um 830 im Kloster Hautvillers bei Reims entstanden, einem Zentrum der karolingischen Buchkunst. Im Skriptorium des Klosters arbeiteten die besten Schreiber und Maler, die in der Klosterbibliothek über gute spätantike Vorlagen verfügten. Im Sinn der karolingischen Renaissance konnten sie die antike Malerei neu beleben, gleichzeitig waren sie eigenwillige Künstler, die einen eigenen Stil entwickelten. Der quirlige, fast expressionistische Malstil ist ihr Markenzeichen, der auch im Utrecht Psalter zum Tragen kommt. Die Bilder des *Physiologus Bernensis* sind darüber hinaus geprägt von dem alexandrinischen Original wie von den in Reims zur Verfügung stehenden römischen Kopien des 5. und 6. Jahrhunderts. Das Resultat ist ein Bilderzyklus von einer subtilen Farbgebung und einer packenden Dynamik, was sich vor allem in den Löwen- (f. 7r-8r), den Schlangenbildern (f. 12v-13r) und im Schlussbild (f. 22r) zeigt. Es ist ein Meisterwerk der mittelalterlichen Buchkunst.

Bibliographie

- Alpers, Klaus. 1996. „Physiologus.“ *TRE* 36:596–602.
- Beer, Ellen J. 1980. „Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264.“ In *Florilegium Sangallense: Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Otto P. Clavadetscher, Helmut Maurer und Stefan Sonderegge, 15–70. St. Gallen: Verlag Ostschweiz; Sigmaringen: J. Thorbecke.
- Bernabò, Massimo. 1998. *Il Fisiologo di Smirne: Le miniature del perduto codice B. 8 delle Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne; con la collaborazione di Glenn Peers e Rita Tarasconi*. Florenz: Sismel.
- Büchsel, Martin, Herbert L. Kessler und Rebecca Müller, Hgg. 2014. *The Atrium of San Marco in Venice: The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics*. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 15. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Chazelle, Celia. 1997. „Archbishops Ebo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter.“ *Speculum* 72,4:1055–1077.
- Demus, Otto. 1976. „Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna.“ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 25:235–257.
- Eggenberger, Christoph. 1986. „Zur Farbe im Berner Prudentius. Ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge.“ In *«Nobile claret opus»: Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Liselotte E. Stamm, Rolf Hasler und Ernst Böhlen, 3–8. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43. Zürich: Karl Schwegler.
- Eggenberger, Christoph et al. Hgg. 2013. *Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264: Prudentius, Carmina*. Homburger (1962, 136–158), redigiert und ergänzt von Christoph Eggenberger, Florian Mittenhuber, unter Mitarbeit von Petra Hanschle und Sabine Utz, Juli 2013, <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/bbb/0264>.
- Homburger, Otto. Hg. 1962. *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern: Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften*. Bern: Burgerbibliothek Bern.
- Homburger, Otto, Hg. 1964. Siehe Steiger und Homburger 1964.
- Kessler, Herbert L. 2014a. „Introduction.“ In Büchsel, Kessler und Müller 2014, 9–18.
- Kessler, Herbert L. 2014b. „Thirteenth-Century Venetian Revisions of the Cotton Genesis Cycle.“ In Büchsel, Kessler und Müller 2014, 75–94.
- Koehler, Wilhelm, und Florentine Mutherich. 1994. *Die Karolingischen Miniaturen*. Bd. VI,1, *Die Schule von Reims: Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts, 172–182*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Lauchert, Friedrich, Hg. 1889 [1974]. *Geschichte des Physiologus*. Strassburg: Karl J. Trübner [Genève: Slatkine].
- Lindsay, Wallace Martin. 1911. *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*. Oxford: Oxford University Press.
- Mittenhuber, Florian, Hg. 2012. Siehe Steiger und Homburger 1964.
- Mutherich, Florentine, und Joachim E. Gaehde. 1976. *Karolingische Buchmalerei*. München: Prestel.
- Mutherich, Florentine. 1994. Siehe Koehler und Mutherich 1994.
- Plümacher, Eckhard. 2003. „Paulusakten.“ *RGG*⁴ 6:1069–1970.
- Preiswerk, Bettina. 2014. *Absentia Lucis: Semantisierung der Verhüllung in spätmittelalterlichen Nachtdarstellungen der Buchmalerei*. Dissertation 2013. Zürich: Universität Zürich.
- Schefold, Karl. 1939. „Altchristliche Bilderzyklen: Bassussarkophag und Santa Maria Maggiore.“ *Rivista di Archeologia Cristiana* 16:289–316.
- Schmidt, Carl, Hg. 1904/²1905 [1965]. *Acta Pauli aus der Heidelberger koptischen Papyrushandschrift Nr. 1: Übersetzung, Untersuchungen und koptischer Text / Acta Pauli: Übersetzung, Untersuchungen und koptischer Text; zweite erweiterte Ausgabe ohne Tafeln*. Leipzig: J.C. Hinrichs [Hildesheim: Olms].
- Schneider, Horst. 2016. „Physiologus.“ *RAC* 27:722–743.
- Schrenk, Sabine. 1993. „Der Elias-Behang in der Abegg-Stiftung.“ In *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten*. Riggisberger Berichte 1, 167–181. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Seel, Otto. (1960)³ 2005. *Der Physiologus: Tiere und ihre Symbolik*. (Zürich: Artemis & Winkler) Düsseldorf: Patmos.
- Steiger, Christoph von, und Otto Homburger, Hgg. 1964/2012. *Physiologus Bernensis: Voll-Faksimile-Ausgabe des Codex Bongarsianus 318 der Burgerbibliothek Bern*, Basel: Alkuin. / Bern, Burgerbibliothek, Cod. 318: *Physiologus Bernensis*, redigiert und ergänzt von Florian Mittenhuber, Juni 2012, <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/bbb/0318>.
- Tselos, Dimitri. 1956. „A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters: Its Relation to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio.“ *The Art Bulletin* 38,1:1–30.
- Weitzmann, Kurt. (1947)² 1970. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Studies in Manuscript Illumination 2. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Weitzmann, Kurt, und Herbert L. Kessler. 1986. *The Cotton Genesis: British Library Codex Cotton Otho B. VI*. The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint 1. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Wolter-von dem Knesebeck, Harald. 2007. *Das Mainzer Evangelium: Strahlende Bilder – Worte in Gold*. Regensburg: Schnell & Steiner.

Woodruff, Helen. 1930. „The Physiologus of Bern: A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript.“ *The Art Bulletin* 12,3:226–253.

Wright, David H. 1993. *Der Vergilius Vaticanus: Ein Meisterwerk spätantiker Kunst*. Graz: Adeva.