

ähnlich im Bremer¹⁾ und Echternacher²⁾ Evangelistar, ebenso auf dem Andreasaltar und dem Echternacher Deckel³⁾.

Eine solche Beeinflussung der Plastik ist ohne Mühe und oft auch anderwärts zu konstatieren. Ebenso wie die Plastik oft in der Zeichnung der Gestalten und der Anordnung der Komposition eine Nachahmung malerischer Vorbilder erkennen lässt, wie z. B. Springer⁴⁾ bei den Elfenbeinreliefs sowie bei anderen Elfenbeinen malerische Vorbilder annimmt (z. B. den Utrechtsalter), ebenso berechtigt ist die Annahme, dass die unter Erzbischof Egbert so glänzend und vielfach ausgeübte Goldschmiede- und Emailtechnik auf die Trierer Miniaturen vorbildlich gewirkt haben. Solche Arbeiten bei einer andern Kunstgattung sind in jeder Epoche des Aufblühens und Aufschwingens zu beobachten.

Capitel II.

Die Entwicklung der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter.

An der Spitze der Trierer Bilderhandschriften steht die bekannte Apokalypse⁵⁾ (Stadtbibliothek Trier No. 31). Sie ist deshalb von höchstem Interesse für die christliche Kunstgeschichte, weil sie das früheste erhaltene Beispiel einer totalen cyclischen Illustration der apokalyptischen Szenen repräsentiert, wie sie in altchristlicher Zeit existierten — die Handschrift geht auf eine ältere, wahrscheinlich italienische Vorlage zurück —; einzelne Szenen der Apokalypse wurden ja schon in der altchristlichen Kunst dargestellt (vgl. Frimmel a. a. O. Einleitung). Janitschek (Adahs. a. a. O.) weist auf die Verwandtschaft mit einer Apokalypse der Bibliothek zu Cambray (Ms. 360) hin, die der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts angehört. Eine Darstellung aus dieser Hs. bei Durieux⁶⁾ scheint eine

¹⁾ Müller S. 62.

²⁾ Bonner Jahrb. 47/8. Tafel 15.

³⁾ Litteratur vgl. oben.

⁴⁾ Westd. Zeitschrift III. 1884. S. 208 ff.

⁵⁾ Keuffer, Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibl. zu Trier I S. 34. — Frimmel, D. Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885. S. 16 ff. — Leitschuh, Karol. Malerei S. 89, 213, 357. — Lamprecht, Initialornamentik S. 26. — Linke, Studien zur Itala. Programm 1889 des städtischen evang. Gymnas. zu St. Elisabeth. Breslau. Publik. d. Adahs. S. 5 Anm. 2 u. S. 105 f.

⁶⁾ Les Miniatures de manuscrits de la bibl. de Cambray; ebenda pl. III. Clemen, Bonner Jahrb. XCII, 1892, S. 56 Anm., S. 143. Schlöner,

Westd. Zeitschrift. Ergänzungsheft IX.

direkte Kopie der betr. Scene aus unserm Codex zu sein (Bl. 37. Apokal. XII 1 ff. Beschreibung bei Frimmel a. a. O. S. 33 ff. „Das Sonnenweib und der Drache“) oder aber beiden lag derselbe Archetypus vor.

Die Trierer Hs. wurde bisher etwas zu frühe datiert; Lamprecht a. a. O. setzte sie in die zweite Hälfte des 8. Jahrh. und nahm an, sie sei von einem Schotten auf dem Kontinente geschrieben worden, er stützte diese Annahme durch den Nachweis von paläographischen Mischformen. Daneben konstatierte er traditionell-antike Einflüsse und deutsche Elemente. So tragen nach ihm die Ältesten der Gemeinde deutsche Schöffemäntel. Frimmel (a. a. O.) setzte die Hs. in dieselbe Zeit, betonte starke altchristliche Einflüsse und nahm eine italienische Vorlage des 6. Jahrh. an. Keuffer, der Frimmel folgte, setzte als Grundstock des Textes die Itala fest, konstatierte aber dabei auch Einflüsse der Vulgata. Linke untersuchte darauf den Text und gelangte (a. a. O. S. 24) zu dem Resultate, dass die Hs. den italienischen Vulgatatext, vermischt mit älteren Elementen darbietet. Keuffer wies dann ferner auf die allerdings vorhandene nahe paläographische Verwandtschaft mit dem Adacodex hin und stimmte Frimmel bei, der eine mögliche Entstehung der Apokalypse in einem Trierer scriptorium annahm, ja Keuffer gab sogar die Möglichkeit zu, dass die Adahs. dann ebenfalls in Trier geschrieben sein könne. Janitschek kam nach einer Analyse der Technik und des Stils zu dem Schlusse, das scriptorium der Apokalypse sei in einem deutschen Kloster zu suchen. Die Handschrift zeige „schlichten Federzeichnungsstil“ mit Reminiscenzen an die Hofkunst; ferner steht sie ihm quasi mit an dem Anfang einer neuen deutschen Kunst. Thatsächlich ist die Hs. aber der Ausläufer einer alten Kunst, sowohl technisch, als stilistisch.

Der Codex war schon am Ende des 10. Jahrhunderts in Trier. fol. 2a finden wir den Besitztitel mit der für Tours und Trier besonders charakteristischen Anathemaformel¹⁾ „Codex sancti Eucharri primi tre-

Mittlgn. d. Instituts für österr. Gesch. XII, S. 344. Wolfram, Jahrb. für lothring. Gesch. u. Altertums. III. Clemen widerlegt mit Recht die falsche Datierung Wolframs und weist auf den paläographischen Zushg. mit Tours hin. Eine genaue Untersuchung, resp. Publikation dieser Hs. sowie eine Vergleichung mit dem Trierer Cod. ist sehr zu wünschen. Herr Dr. P. Clemen, der die Liebenswürdigkeit hatte, die Korrekturbogen zu lesen, teilt mir mit, dass die Hs. zu Cambrai eine Wiederholung des Trierer Exemplars ist. Erstere enthält von den Bildern der Trierer Hs. die Illustrationen (nach Frimmel citiert) 1, 6, 8, 9—15, 17, 22, 24—38, 41, 43, 44—46, 57, 60, 63 und 64 zusammen, 65—72. Die Abweichungen sind sehr gering.

¹⁾ Der Virgil zu Bern (geschrieben zu Tours, St. Martin, im 9. J.):

virorum archiepiscopi si quis eum abstulerit, anathema sit amen.“ Ferner fand ich bei Bild 73 die bisher unbeachtete Notiz in roter Minuskel-schrift saec. X exeunt. sci eucharri codex am. Sie steht auf dem Bilde der Breite nach. Also inschriftlich bezeugt war der Codex schon im 10. Jahrh. in Trier, da ich aber eine Beeinflussung desselben auf den wohl ebenfalls in Trier geschriebenen Adacodex finde, so muss er schon früher dagewesen sein. Sein Entstehen in Trier selbst scheint mir sehr wahrscheinlich.

Bereits oben habe ich darauf hingewiesen, dass man bisher den Codex zu frühe datierte. Menzel hat (Adahs. S. 5 Anm. 2) mit Recht bemerkt, dass er bereits die so charakteristische turonische Halbunciale aufweist; er kann also, und stilistische Gründe unterstützen diese Annahme, nicht vor der Wende des 8. und 9. Jahrh. entstanden sein. Auf einen Zusammenhang mit Tours weisen nicht nur paläographische Indicien, sondern auch Stilkriterien (kompositionelle Verwandtschaft, Anordnung der Bildstreifen) und historische Nachrichten.

Janitschek S. 105 sagt: „Die Schrift weist einen Zusammenhang mit den Leistungen der Schreibschule in Tours auf, die Bilder legen es nahe, an einen provinziellen Schössling der Schule von Tours zu denken.“ Auch er giebt die altchristliche Vorlage aus dem 5. Jahrhundert zu.

Was nun die sog. turonische Halbunciale betrifft, so ist dieselbe allerdings nicht von dem bekannten Schreiber Adalbold erfunden, wie Delisle (Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IX^e siècle; Mém. de l'institut. national de France. Académ. des inscript. et belles-lettres XXXI 1886 S. 42) und Berger (Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge. Paris 1893) anzunehmen scheinen,

Si quis eum furaverit, aut aliquo ingenio a potestate sancti Martini abstrahere temptaverit, maledictus sit et cum Juda etc. Die Hülse zum Stab des h. Petrus zu Limburg, die Egbert von Trier laut Inschrift 980 herstellen liess (Kraus, Christl. Inschr. d. Rheinl. II. S. 212), der Tragaltar des h. Andreas zu Trier, der ebenfalls auf Veranlassung Egberts entstand (Kraus a. a. O. II, S. 172) zeigen ganz ähnliche Formeln. Desgl. nach einer Notiz im Trierer Domarchiv von 1776 (gütige Mitteilung des Herrn Domvikar Hulley daselbst) ein silbervergoldetes mit Perlen besetztes Kästchen mit Inschr., dass Egbert, der ehrwürdige Bischof, dies Werk verfertigen liess und dem h. Eucharrius (St. Matthias) schenkte; auch hier eine Androhung des Looses von Judas. Ferner weisen ähnliche Formeln auf der Cod. Vindobon. 529 (Einhardi vita Caroli M.) mit Besitztitel v. St. Eucharrius (Frimmel a. a. O. S. 18 Anm. 2). Ähnliche Formeln vgl. Kenffer III S. 4, 21, 43 u. a.

sondern sie ist nur die Nachbildung und Wiederholung einer italienischen Schrift des 6. Jahrhunderts¹⁾. „Woher sollte ferner der Verfasser des Codex Paris 266²⁾ das jetzt verschwundene Bild des h. Hieronymus und des Papstes Damasus, von dem die Verse auf fol. 3r noch Zeugnis geben, genommen haben, oder woher stammte das grosse Bild in der Bibel Paris^{1 3)}, welches schildert, wie d. h. Hieronymus aus Rom auszieht, über das Meer wandert und die Bibelübersetzung in Bethlehem herstellt“⁴⁾. Alles deutet auf italienische Vorbilder hin.

Untersuchen wir die altchristlich-italienischen und die turonischen Einflüsse, wie wir sie für die Trierer Buchmalerei annehmen.

Dass die altchristlich-italienische Kunst das ganze frühe MA. hindurch vorbildlich und befruchtend wirkte, wird wohl kaum mehr bestritten werden, und zwar äusserte sie sich nicht nur traditionell, d. h. die alten Vorbilder lassen sich stammbaumartig zurückverfolgen, sondern auch direkt: man griff bewusst zurück und kopierte (Import von Elfenbeinen, Hss., Reisen nach Italien, Berufung italienischer Künstler). Je mehr sich diese Ansicht von der Stärke des altchristlichen Einflusses stützen lässt, desto sicherer wird der byzantinischen Theorie der feste Boden entzogen und gewiss mit Recht⁵⁾.

Zwei Kunstübungen sind es hauptsächlich, die technisch und inhaltlich vollständig unter altchristlich-antikem Banne stehen, die Elfenbeinschnitzerei und die Buchmalerei. Es ist hier nicht der Ort, die frühma. Elfenbeine zu untersuchen; beschränken wir uns auf die Buchmalerei⁶⁾.

Eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung der altchristlichen Buchmalerei in ihren Gruppen steht leider noch aus. Die Monumente sind noch zu wenig publiciert. Doch ist hier ein erfreulicher Aufschwung gerade in den letzten Jahren zu verzeichnen. Den Publikationen des

¹⁾ Corssen in der Besprechung des Berger'schen Buches. Göttinger gelehrt. Anz. 1894. No. 11. S. 872.

²⁾ das sog. Lotharevangeliar. Adahs. S. 78. Leitschuh S. 83. Janitschek weist auf die altchristl. Dedikationsbilder als Vorbilder der karolingischen Fürstenbilder hin, vgl. oben S. 32 f. über den Gregorius, vgl. auch Delisle a. a. O. S. 34. Berger a. a. O. S. 403.

³⁾ Bibel Karls d. Kahlen. Leitschuh S. 84. Berger S. 399. Adahs. S. 80.

⁴⁾ Corssen a. a. O. S. 872.

⁵⁾ Hauck hat im neuesten Bande seiner Kirchengesch. (III,¹) ebenfalls den starken Einfluss der altchristl. Kunst, sowie die negative Einwirkung des Byzantinismus betont.

⁶⁾ Die Initialornamentik allein ist eine selbständige Schöpfung des ma. Kunstschaffens, vgl. unten.

Ashburnham-Pentateuch¹⁾ und des Codex Rossanensis²⁾ schlossen sich die Herausgabe des Wiener Codex 847³⁾ (saec. VI/VII) und der Wiener Genesis⁴⁾ an, so dass hier schon ein genügendes Material vorliegt. Wickhoff hat es gelegentlich seines Aufsatzes über den Wiener Codex 847 versucht, in grossen Zügen die verschiedenen Gruppen altchristlicher Buchmalerei zu fixieren und ist dabei zu folgenden Resultaten gelangt.

Der Codex 847⁵⁾ selbst, aus Schloss Ambras stammend, enthält die Fragmente einer griechischen Evangelienhandschrift und eine lateinische Abhandlung des Rufinus. Beide Teile stammen, wie die vollkommene Übereinstimmung von Schrift und Bild beweisen, aus derselben Zeit und sogar derselben Schreibstube. Aus dieser Thatsache resultiert mit Sicherheit, wie verkehrt es ist, jede Hs., und wohl auch jedes Elfenbein, mit griechischen Buchstaben als byzantinisch zu bezeichnen. Vor allem ist hervorzuheben, dass Ornamente im engeren Sinne dem Codex fehlen, wie überhaupt allen altchristlichen Bilderhandschriften, die wir besitzen. Die Ornamentik, besonders die der Initialen, ist wohl die einzige wirklich neuschöpferische That, welche die Kunst des früheren MA. auf dem Gebiete der Buchmalerei zeitigt. Hier können wir thatsächlich von einer Entwicklung reden. Im Wiener Dioscorides fallen Bild und Schrift noch vollständig auseinander: keine Spur von einer ornamentalen Vereinigung beider ist zu bemerken. Der Ashburnham-Pentateuch hat ebenfalls noch keine irgendwie hervorstechenden Initialen⁶⁾, ebensowenig der Codex Rossanensis, die Virgile im Vatikan oder die Ilias der Ambrosiana. Die Vorbedingungen einer Initialornamentik finden wir allein in dem Wiener Codex mit seiner im Flächenstil gehaltenen Darstellung und Verwertung architektonischer und plastischer Elemente. Hier ist ein Archetypus.

Wickhoff unterscheidet zwei Gruppen altchristlicher Bilderhss., von

¹⁾ The Miniatures of the Ashburnham-Pentateuch edited by Oscar von Gebhardt. London Asher u. Cie. 1883.

²⁾ Evangeliorum Codex graecus purpurens Rossanensis. v. Gebhardt u. Harnack. Leipzig 1880.

³⁾ Wickhoff im Jahrbuch d. Kunstsammlgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses XIV.

⁴⁾ D. Wiener Genesis v. W. v. Hertel u. Fr. Wickhoff. I. Hälfte. Beilage zum XV. Bande des Jahrb. d. K. d. Allerh. Kaiserh. Leider stehen d. II. Hälfte u. d. kunsthistor. Text von Fr. Wickhoff noch aus.

⁵⁾ Früher schon behandelte Portheim (Über den dekorativen Stil in d. altchristlichen Kunst. S. 37 f.) den Codex.

⁶⁾ Springer, Genesisbilder S. 5.

denen die erste wieder in inhaltlich verschiedene Unterabteilungen zerfällt. Eine Untergruppe umschliesst den Virgil No. 3225 saec. IV der Vatikana mit grossen breit ausgeführten Bildern, die nach dem Vorbilde der *tabula iliaca* pädagogischen Interessen dienen (hier das Vorbild der Goldhörung bei den Gewändern für die karolingischen Codices), den Virgil 3867 und die Ambrosianische Ilias, eine andere die ältesten christlichen Miniaturcodices, die neuen Inhalt in alte Formen giessen, wie die Wiener Genesis und die Josuarolle¹⁾ im Vatikan (Cod. Vat. Pal. Graec. 431 bis) (diese in Komposition und Technik ganz unter antikem Einflusse stehend und wohl auch pädagogischen Zwecken dienend) eine dritte wird repräsentiert durch den Wiener Dioscorides (ca. 500 für Julia Anicia geschrieben, mit dem aus der Antike überkommenen Dedikationsbild), für den z. T. Bilder neu erfunden werden mussten, und endlich eine letzte Gruppe, die sich schon im 5. Jahrhundert isoliert und kompositionell von den in dieser Zeit sich entwickelnden Monumentalcyklen abhängt, wie die Cottonbibel und der Codex Rossanensis.

Trotz dieser Verschiedenheiten lassen sich die eben erwähnten Handschriftenkreise im Gegensatz zu einer andern Gruppe zu einer gemeinsamen Abteilung zusammenfassen: Wort und Bild treten darin vollständig separat auf. Die in Rahmen²⁾ gesetzten Bilder erklären einfach den Text.

In schroffem Gegensatze zu diesen Handschriften steht nun der Codex 847 der Wiener Hofbibliothek. Die Decorationen sind vollständig im Flächenstile gehalten, es sind Canones, ein Kranz mit flankierenden Tauben und ein Kranz mit Pfauen, sowie ein Titelblatt. Schreiber und Maler sind nach Wickhoffs Ansicht identisch. Die Säulen und

¹⁾ Die Rolle ist zurückzuverfolgen bis in den Anfang des 16. Jahrh., wo sie Marcanton Michiel, der bekannte Anonimo Morelliano in Padua im Hause des Leonico Phomeo Phylosopho sah. Er beschreibt sie als „Lo rotolo in membrana che ha dipinta la istoria de Israelite et Yesu Naue, cun lhabiti et arme a lanticha, cun le immagine delle monti, fiumi, et cittadi humane, cun la explicatione della istoria in grecco, fu opera constantinopolitana, dipinta già 500 anni“. Frimmel, D. Anonimo Morellino. Wiener Quellschriften N. F. I. 1888, S. XIV u. 18. Die Identifikation geht auf Frimmel zurück (Chronique des arts 1887. No. 29). Später kam die Hs. in die Palatina nach Heidelberg und von da nach dem Vatican, dem jetzigen Aufbewahrungs-orte. Bereits Kondakoff hatte (Histoire de l'art byzantin Paris 1846) die Josuarolle als Original erwiesen und Janitscheks Zustimmung gefunden (Repert. XI. 3. 188). Abb. der Hs. Garrucci III, Tafel 157—67. Text S. 97 ff. Beissel, Vatikanische Miniaturen S. 7, Tafel IV.

²⁾ Die weitere reichere Entwicklung dieser Rahmen strebte rein nach plastischer Wirkung, vgl. das Titelblatt des Dioscorides.

Bogen der Canonestafeln sind mit Flachornamenten besetzt und beweisen das Unverständnis der architektonischen Formen; sie stehen in offenbarem stilistischem Zusammenhange mit der Schrift. Die Säulen machen den Eindruck, als ob sie „Pfeiler oder gemalte Bretter“ wären. Die verwandten Motive sind Motive von Fussbodenmosaiken und Wandbelagen (geflamte Steinarten), sowie Zirkelspiele. Die Blätter mit dem Kranz und den Vögeln gehen auf antike und altchristliche Denkmale der Steinplastik zurück, besonders auf Aen. Und zwar war die Umsetzung des plastischen Motives in das zeichnerische schon vorhanden, denn der Maler hat aus Missverständnis die Bandschleifen des Kranzes als dessen Basis verwandt¹⁾.

Das umrahmte Titelblatt mit den alternierenden Ornament- und Schriftfriesen des Evangeliums suchte nach Wickhoff sein Vorbild in einem doppelten mit Metallnägeln zusammengenagelten Holzrahmen, auf dessen Rückseite man einen buntgewebten Teppich spannte, analog den leichten Fensterverkleidungen im Süden. Also eine „Entwicklung zu einem dem Wesen der Buchmalerei entsprechenden Flächen- oder Teppichstil. Von der Anfertigung der Canones aus entwickelt sich also in der Buchillustration ein Schreiberstil, einfacher als jener Bilderstil der Kinderbücher, der sich schliesslich aufgeschwungen hatte, Fürstinnen zu ergötzen, gemein und plebejisch in seinem Beginn, bald aber sich reckend und rankend, bis er in jenen irischen und karolingischen Büchern in ihre Art nie wieder erreichte Kunstwerke ins Leben rief.“

Wickhoff führt die dekorative Ausgestaltung der Canonesbogen auf diese Herübernahme architektonischer Vorbilder zurück und knüpft dabei an das im Palaste Diokletians zu Spalato zuerst auftretende Prinzip des direkten Aufsetzens des Bogens auf die Säule an²⁾. Somit ist die Ansicht Janitscheks von dem syrischen Ursprung der Canonesbogen³⁾, den schon Portheim⁴⁾ angezweifelt hatte, wenigstens in dieser Fassung unrichtig. Andererseits hat Janitschek aber wieder insofern Recht, als die Canonesbogen in Syrien wohl schon sehr frühe angewandt wurden — bei dem engen Zusammenhange der syrischen Barockarchitektur⁵⁾ mit

¹⁾ Dasselbe Missverständnis der Kranzschleifen bietet der Elfenbeinbuchdeckel saec. 6 im Domschatze zu Mailand, der in der Mitte das Lamm trägt. Westwood, *Fictile ivories* S. 38. No. 95. Abb. Labarte 2. Aufl. *Sculpture* t. 5.

²⁾ Vgl. d. vortreffliche Auseinandersetzung v. Schneiders in *Ilgs Kunstgesch.* Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn. Wien 1893. S. 45 f.

³⁾ Strassburger Festgruss an Anton Springer. 1885. S. 3 ff.

⁴⁾ Über d. dekor. Stil. S. 39.

⁵⁾ Vgl. Frauberger, *Die Akropolis von Baalbek*, Frankfurt a. M. 1892 (und meine Notiz: *Beilage zur Allgem. Ztg.* No. 91, 19. April 1892).

der von Spalato leicht erklärlich — und auf manche fränkische Bilderhss. ein syrischer Einfluss anzunehmen ist. Aber gewiss ebenso stark und wohl noch stärker wurden die Canonesbogen des frühen MA. nach italienischen Bilderhss. kopiert. Syrer wohnten übrigens im Frankenreiche schon lange und gerade in der Karolingerzeit in ziemlich ausgebreiteter Weise¹⁾. Auch in Trier waren Syrer. So finden wir im Trierer Provinzialmuseum (G. 112) den Grabstein des Syrerers Ἀξίος Ἀγρίπα²⁾.

Wie die frühma. Tradition an die altechristliche anknüpft, so ist auch diese wiederum in Technik und Darstellungsweise eng verbunden mit der späteren Antike³⁾. Man hat in letzter Zeit diese Thatsache durch eingehendere Studien erwiesen, vor allem sind hier J. v. Schlossers Arbeiten zu nennen (Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen MA. Sitzungsberichte d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien. Philosophisch-histor. Classe. Band CXXIII. 1891 f. u. kurz zusammenfassend: Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums. Beilage zur Allgem. Zeitung. 1894. No. 248, 249, 250). So geht z. B. das so häufige Motiv einer Person, bes. Petrus, die mit bedeckten Händen etwas empfängt (z. B. am bekannten Relief am Neuthor zu Trier saec. XI die Gestalt Petri, Abb. u. Lit. bei Kraus Chr. J. II, 199) auf eine heidnische Devotionsbewegung dem Kaiser gegenüber zurück. Der thronende Christus mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger — die antike Geberde des Sprechens — das Zeichen des Segnens ist vom römischen Imperatorentypus übernommen; dasselbe Motiv ist auf alle en face thronenden Gestalten der ma. Buchmalerei übertragen worden. Ferner weist Schlosser⁴⁾ darauf hin, dass der Christus des Godescalcevangeliars fast genau die Gestalt des richtenden Probianus auf dem Berliner Beamtendiptychon des 4. Jahrh. repliciert⁵⁾.

¹⁾ Scheffer-Boichorst, Mittlgn. d. Instituts für österr. Geschichtsforschg. VI. 1885. S. 549 ff.

²⁾ Kraus, Christl. Inschr. d. Rheinlande I. S. 44. No. 80 (daselbst d. weitere Litteratur). Eine Unterstützung der Theorie Janitscheks, die ich bis jetzt noch nirgends fand, wäre übrigens die Thatsache, dass der Codex argenteus in Upsala, das älteste Exemplar der Ulfilasbibel, bereits Canonestafeln aufweist. Ulfilas war aber Bischof von Antiochia. Vgl. d. Faksimile bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgesch. I². S. 69.

³⁾ Vgl. Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome: De quelques types de temps païens reproduits par les premiers chrétiens Rome 1885 u. dann Repert. IX, 214.

⁴⁾ a. a. O. No. 296. S. 6.

⁵⁾ Abb. Meyer. Zwei antike Elfenbeintafeln. Abh. d. bayr. Akademie d. Wissenschaften Philosoph.-philol. Classe. XV. 1881. Tafel II.

Man ersieht aus diesen wenigen Andeutungen, von welcher Wichtigkeit diese retrospektive Methode der Untersuchung ist, besonders für die Miniaturmalerei der nordalpinen Länder. Wie bereits oben angedeutet wurde, sind es aber nicht bloss die alten Elemente, welche nach dem Prinzip der Filiation immer und immer wiederholt worden, sondern es lassen sich neue Zufüsse, Auffrischungen konstatieren¹⁾. Eine solche Renaissance, wenn sie auch mehr oder minder lokal beschränkt war, findet sich besonders in der karolingischen und der ottonischen Zeit. Teils waren es aus Italien exportierte Hss. und Elfenbeine oder daher berufene Künstler, teils ahmte man wohl auch antike oder altchristliche Werke nach, die schon lange an Ort und Stelle waren, resp. da entstanden waren. Solche Fälle eines direkten Einflusses antiker Denkmäler sind nicht vereinzelt. Die romanische Plastik Südfrankreichs, besonders von Arles, suchte und fand Anregung bei den Sarkophagen²⁾; dasselbe ist, allerdings in umfassenderem Masse, von der Kunst Niccolò Pisanos anzuführen.

Schon im frühen Mittelalter existierte ein ziemlich reger Handschriftenexport nach dem Norden. Nach G. B. de Rossi³⁾ verschickte Rom bereits im 7. Jahrhundert Bilderbibeln mit typologischer Anordnung über die Alpen, offenbar zum Zwecke von Vorlagen: die Archetypen der ma. Malerbücher, wie sie Voegelé wahrscheinlich machte.

Der Ashburnham-Pentateuch ist z. B. eine norditalienische Bilderhandschrift des 7. Jahrh., die schon frühe⁴⁾ über die Alpen, höchstwahrscheinlich sofort nach Tours kam, wo sie später aufbewahrt wurde, bis sie Libri im Jahre 1842 stahl. Es liegt kein Grund vor anzunehmen, dass die Handschrift nicht sofort nach Tours kam⁵⁾.

¹⁾ Springer, Quellen d. Kunstdarstellungen im MA. Berichte d. philol.-histor. Classe d. Kgl. sächs. Ges. d. Wiss. 1879. I. S. 7. Vgl. dort den Hinweis auf d. Codex v. Nicander v. Kolophons Theriaca, dessen Bilder antike Vorbilder kopieren.

²⁾ Voegelé, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter S. 109 ff.

³⁾ Repertor. XIII. 455.

⁴⁾ Nach d. Gutachten der Paläogr. Society schon im 9. Jh. Vgl. d. Einleitung der Publikation von v. Gebhardt.

⁵⁾ Springer, D. Genesisbilder in der Kunst d. frühen MA. Abb. d. philol.-histor. Classe d. Kgl. sächs. Akad. der Wissensch. IX. 1884. S. 667 f. Die daselbst Tafel II reproduzierte Darstellung aus dem Codex weist schon dieselbe Art der Städtedarstellung, die Dächer mit dem durch zwei sich tangierende runde Scheiben gebildeten Knauf, dieselben Faltstühle, den ganzen Habitus der Figuren wie in der karolingisch-ottonischen Buchmalerei. Dort finden wir auch schon das Motiv des Mannes mit der Hacke, der in der

Das sog. Evangeliar des h. Corbinian ist eine italienische Handschrift des 6./7. Jahrh., die der Heilige selbst aus Italien mitgebracht haben soll (München Staatsbibl. cod. lat. 6224 cod. Fris. 24. Cim. 13). Geschrieben ist die Handschrift von einem italienischen Schreiber Valerianus¹⁾. Der geringe künstlerische Schmuck weist die alten, schon in der Kunst der ersten Jahrhunderte angewandten Motive auf: Hunde verfolgen den Hasen (aus der Sarkophagplastik vgl. die Tafeln von Le Blant: *Etude sur les sarkophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*) und das uralte Katakombenmotiv: zwei Vögel zu beiden Seiten einer Vase oder eines Kreuzes.

Einzelne neue italienische Einflüsse in der ottonischen Buchmalerei fehlen ebenfalls nicht. So ist z. B. der Markus im Echternacher und Bremer Evangeliar Heinrichs II²⁾ als Bischof dargestellt, ferner ausdrücklich als solcher bezeichnet in dem zu Trier entstandenen Cod. lat. 8851 (suppl. lat. 667) der Pariser Nationalbibl. (vgl. unten S. 86). Das ist aber ein spezifisches Charakteristikum der italienischen Kunst, weil ihn dort die Sage als Bischof von Alexandria und Aquileja bezeichnete³⁾.

Von Kaiser Heinrich II wissen wir, dass er bei der Neugründung des Bistums Bamberg dasselbe mit allen möglichen Hss. ausstattete, deren Provenienz z. T. noch feststeht (aus St. Gallen, Lobbes, Mailand, Reims und Tours⁴⁾). Besonders der unteritalienische Zug des Kaisers im Jahre 1022 hat die Erwerbung vieler Handschriften mit sich gebracht. „So enthält der Sammelband *E III. 14, welcher die Vita Alexandri Magri des Archipresbyters Leo birgt, auch eine Anzahl von Bearbeitungen historischer Werke, deren Entstehung auf die Bücherfabrikation am Hofe des Herzogs Johannes von Campanien zurückzuführen ist.“ Ferner gelangten aus der Privatbibliothek Ottos III wertvolle Hss. an Heinrich II und wurden von diesem dem neuen Bistum überwiesen. „So ist es nun z. B. zur vollen Gewissheit geworden, dass karolingisch-ottonischen Malerei als Schmuck der Canonesbogen dient. (Einige in Trier entstandenen Codices, nämlich der Echternacher Codex und der Evangeliar der St. Chapelle (Willemin, *Monuments français inédits* I pl. 44), wenden dasselbe Motiv an. Ferner finden wir dort schon die complicierte Händepsychologie.

¹⁾ Riehl, *Gesch. d. Sittenbilds in d. deutschen Kunst* 1884. S. 3 f. — L. v. Kobell, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrh.* München. S. 7, wobei zwei Tafeln.

²⁾ Die Litteratur über diese Hs. Voege, *D. Malerschule* S. 383.

³⁾ Beissel, *D. Hss. d. Kaisers Otto zu Aachen*, S. 76.

⁴⁾ Giesebrecht, *Gesch. d. d. Kaiserzeit II*² S. 63; ausführl. Leitschuh, *Führer durch d. Kgl. Bibl. zu Bamberg*, 9. Aufl. 1889. S. 38 f.

die *Livius-Codices M. IV,9 und M. IV,8 die für Kaiser Otto III erworbenen „duo Libri Liviani“ sind, wie die Handschrift LIII,8 der in dem kleinen Verzeichnis der Bibliothek Ottos erwähnte „medicinalis liber“ ist.“ Das Verzeichnis der Privatbibliothek Ottos III selbst befindet sich in eben dieser Hs. L. III, 8.

Auch der Boethius (H. J. IV, 12), der in Tours geschrieben wurde, kam aus der Bibliothek Ottos III nach Bamberg¹⁾.

Aber nicht bloss Handschriften bezog man aus Italien, man berief auch Künstler und Kunsthandwerker dorthier. So berief z. B. Otto III einen Johannes zur Dekoration der Aachener Palastkapelle²⁾. Aus Norditalien (Venedig) hatte Karl der Grosse einen Orgelbauer, Georgius, kommen lassen, der in Aachen eine Orgel baute („organum, quod graece hydraulica vocatur“³⁾).

Untersuchen wir jetzt den italienischen Einfluss auf Tours. Bereits oben wurde erwähnt, dass die sog. turonische Halbunciale direkt auf italienische Schrifttypen zurückgeht.⁴⁾ Ein analoger Fall mag dies illustrieren. Der bekannte Codex Amiatinus ist allerdings in Jarrow oder Wearmouth geschrieben worden, aber ein Angelsachse, wie Berger (a. a. O.) meint, ist der Schreiber nicht. Corssen sagt in der Recension des Berger'schen Buches (a. a. O.): „Nicht nur die Schrift, sondern auch die Orthographie hat, ausser ganz schwachen Spuren, nichts angelsächsisches. Man braucht, um dessen inne zu werden, den Amiatinus nur mit dem nahe verwandten Evangeliar Cotton Nero D IV zu vergleichen, die in beiden Stücken ein echter Vertreter angelsächsischer Schreibübung ist.“ Der Codex Amiatinus ist vielmehr die Copie eines römischen Originals⁵⁾. Ebenso

¹⁾ Vgl. darüber Leitschuh, Karol. Malerei S. 84 ff.

²⁾ Vita Balderici ep. Leod. cap. 13 f. Mon. Germ. S. S. IV. 628 f. Schnaase IV² S. 693, wo weitere Beispiele von ital. Künstlern in Deutschland.

³⁾ Translatio SS. Marcelli et Petri cap. 75. A. A. S. S. Boll. Juni I. Schlosser, Schriftquellen.

⁴⁾ Die Vorliebe und Vorsorge für eine schöne Schrift war in den ersten Jahrhunderten in Italien nicht abhanden gekommen. Ich erinnere nur an den Kalligraphen Philocalus, der für Papst Damasus, den grossen Katakombenrestaurator, so viele Inschriften anfertigte. Vgl. Kraus, Roma soterranea² S. 24 f. Strzygowski, D. Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. (Ergänzungsheft I zum Jahrbuch d. K. deutschen archäol. Institus. Berlin 1888.)

⁵⁾ Das Evangeliar saec VI ex. im Cambridger Corpus Christi College (Katalog v. Wanley No. 286) ist z. B. höchstwahrscheinlich einer der nach Beda dem h. Augustinus von Gregor d. Gr. 601 nach England mitgegebenen vielen („plurimi“) codices. Ficker, die Aposteldarstellg. S. 136. Garrucci III, Tafel 141, Text S. 64 ff. Pératé L'archéol. chrét. S. 280 u. Abb. d h. Lucas.

wie der Amiatinus, in England geschrieben, direkt auf italienische Vorlagen hinweist, so lagen sicher ähnliche italienische Hss. in den Schreibschulen von Tours und der andern Culturcentren des fränkischen Reiches vor (vgl. den Ashburnham-Pentateuch). Gerade in Tours, das von jeher als die Hochburg des orthodoxen Glaubens angesehen wurde, war sicher ein starker altchristlicher Einfluss ununterbrochen wirksam.

Gallicien war ja noch im 4. Jahrh. wegen seiner Grammatiker- und Rhetorenschulen berühmt; Männer wie Sidonius Apollinaris zeichneten sich durch eine wirkliche tiefe Liebe zur klassischen Litteratur aus, und auch in der Folgezeit dauerte diese Tradition fort, allerdings sich etwas abstumpfend. Eine rein formale Ausbildung der Sprache und rhetorischer Schwulst sind vorherrschend. Sogar ein Merowinger, König Chilperich, hatte litterarische Neigungen und dichtete selbst nach dem Vorbilde des Sedulius¹⁾.

Der Boden war also hier vorbereitet, und es bedurfte nur eines äusseren Anlasses, um hier wieder neue Blüten emporspriessen zu lassen. Diesen Anlass gab die durch die Macht eines Weltbeherrschers wie Karls des Grossen hervorgerufene Renaissance.

Man kann in dieser Zeit den italienischen Einfluss nicht hoch genug anschlagen. In Italien sind ausschliesslich die Vorbilder der karolingischen Bilderhandschriften zu suchen. Papst Paul I (737—767) sandte an Pipin gelehrte Schriften, die nach Menzel (Adahs. S. 3) zur Verbesserung der total verrohten Schrift dienten²⁾.

Lupus von Ferrières, der einen ungeheuren Drang nach Wissen und Kenntnis der Alten hatte, wandte sich überall hin, sogar bis nach Rom, mit der Bitte, ihm Handschriften zu übersenden³⁾. Ob Godescalc selbst in Italien (Rom) war, wie folgende Verse⁴⁾ schliessen lassen und wie auch Janitschek (Adahs. S. 85) annimmt, ist nicht ganz sicher. Dennoch möchte ich mich Janitscheks Vermutung anschliessen, obgleich

¹⁾ Loebell, Gregor von Tours. 2. Aufl. 1869. S. 31 f.

²⁾ Jaffé, Bibl. rer. germ. IV. Mon. Carol. p. 101.

³⁾ L. Traube, Untersuchungen zur Überlieferungsgesch. röm. Schriftsteller. Sitzungsber. d. phil.-hist. Classe d. bayr. Akad. d. Wiss. 1891. III. S. 390 ff.

⁴⁾ Ultimus hoc famulus studuit complere Godescalc
Tempore vernali transcensis Alpi ipse
Urbem romuleam voluit quo visere consul
Ut Petrum sedemque Petri rex cerneret atque
Plurima celsithrono deferret munera Christo. Adahs. S. 85.

Traube¹⁾ anführt, dass diese Verse auch durch ein Exemplar der „Mensuratio orbis“, d. h. der Chorographie des Augustus, veranlasst sein können. Dieses Exemplar war allerdings an den kaiserlichen Hof gekommen. Aber es ist ja schliesslich irrelevant, ob Godescalc wirklich in Italien war oder nicht, die Thatsache eines äusserst regen Handschriftenexports aus Italien nach allen Teilen des Reiches steht fest.

Dass bei solchen Handschriften nun nicht bloss Text und Schrift copiert wurden, sondern dass auch Technik und Dekorationsweise beeinflussend wirkten, ist klar.

Hier arbeiten sich Kunsthistoriker und Textkritiker gegenseitig in die Hände.

Schon in der ersten Zeit Karls des Grossen war Tours ein Hauptcentrum des wissenschaftlichen Lebens und der Anfertigung von Hss. der h. Schriften sowie der klassischen Autoren. Die Blüteperiode aber war unter Alcuin. Unter ihm wurden Handschriften²⁾ auf Bestellung nach auswärts angefertigt. Von Tours aus spinnen sich Fäden nach Metz, Trier, Paderborn, ja sogar nach Baiern. So entlehnte Arn, der Metropolit Baierns, Bücher von Tours, z. B. einen Traktat des h. Ambrosius.

Alcuin ist ferner der Träger einer Bibelreform; ein Exemplar der Alcuin'schen Bibelversion ist z. B. der Trierer Adacodex. Dümmler³⁾ hält den Codex No. 28 zu Trier für die Evangelienhss., die Alcuin Karl dem Gr. ca. 800 geschickt haben soll (ep. 205), Corssen⁴⁾ bestreitet dies allerdings.

Aus allen Nachrichten geht hervor, dass die Handschriften der turonischen Schreibstuben unter Alcuin grosses Ansehen genossen und überall zu Rate gezogen wurden. Nun existiert eine Reihe von Prachthandschriften⁵⁾ der Evangelien (Gold auf Purpur), die auf ein gemein-

¹⁾ a. a. O. S. 406 f.

²⁾ und zwar, wie oben bereits erwähnt wurde, nach alten italienischen Hss. Solche waren in Tours z. B. der Ashburnham-Pentateuch und der Archetypus, auf den die Trierer Apokalypse zurückgeht. Für ital. Hss. spricht „schon die Entwicklung der karol. Schrift. Die ausgezeichnete Majuskel, die wir in diesen Hss. finden, weist schlechterdings auf solche Vorbilder hin.“ Corssen Gött. gel. Anz. a. a. O.

³⁾ Mon. Alcuin p. 697. Anm. 1.

⁴⁾ Adahs. S. 35.

⁵⁾ z. B. der Adacodex, das diesem verwandte Evangeliar Cod. Vatic. Palat. lat. 50 (siehe unten S. 71 ff.), und die der Adahs. textlich ebenfalls sehr nahestehende Evangelienhs. der Hamiltonsammlg. (jetzt in Amerika), vgl. Berger a. a. O. Ferner v. Seidlitz, Repertorium f. K. VI 257. Beschreibung der Hs. giebt Wattenbach Nationalzeitg. 28. Nov. 1882 u. Neues Archiv etc. VIII p. 336, 343 ff.

sames Entstehungsort verweisen. Janitschek¹⁾ suchte es in Metz, Berger²⁾ und Menzel³⁾ dagegen entschieden sich für die palatin. Schule, ohne dass es ihnen gelungen wäre, ihre Annahme mit unanfechtbaren Gründen zu belegen.

Am nächsten liegt es, das scriptorium dieser Hss. oder wenigstens einige derselben in Tours selbst zu suchen. Andere Exemplare, wozu ich auch den Adacodex und das Evangeliar Cod. Vatic. Pal. lat. 50, (siehe unten S. 71 ff.), rechne, welche beiden ich auf Trier lokalisieren möchte, sind textlich direkte Copieen turonischer Handschriften⁴⁾ oder von Mönchen geschrieben, die ihre Ausbildung einem turonischen scriptorium verdanken.

Beziehungen zwischen Köln und Tours existierten. So wurde z. B. der Codex Col. CVI der Dombibl. auf Wunsch Erzbischofs Hildebald von Köln (794—814) in Tours geschrieben⁵⁾. Von Tours aus wurden ferner Schrift und Bild in der Buchmalerei Reichenaus und von da in der St. Gallens stark beeinflusst⁶⁾. Waldo, Abt von Reichenau, ein Verwandter Grimalds, hatte einen Conventualen nach Tours geschickt, der von dort aus der Bücherei seines Klosters Handschriften zusandte⁷⁾.

Die in Tours aus altchristlichen Handschriften (vgl. den Wiener Codex 847) übernommene Dekorationsweise, rechteckige Farbstreifen mit Buchstaben zu beschreiben (z. B. Gold, Silber und Weiss auf Purpur), wie wir sie in dem Quedlinburger, in Tours entstandenen Evangeliar⁸⁾ treffen, findet sich auch in Hss. aus Reichenau (vgl. d. Publikation von Oechelhäuser) und Trier (Registrum Gregorii der Stadtbibliothek).

Nach Bamberg kam aus Tours die Alkuinbibel und der Boethius (vgl. oben⁹⁾). An Erzbischof Ricbodo von Trier (795—804), seinen Schüler,

¹⁾ Adhs. S. 85 f. — ²⁾ a. a. O. S. 271. — ³⁾ Adahs. S. 9.

⁴⁾ dass turonische Codices als Vorlagen versandt wurden, ist oben bereits erwähnt worden.

⁵⁾ Menzel in d. Adahs. S. 5 Anm. 3.

⁶⁾ Rahn, D. Psalterium aureum v. St. Gallen. 1878. S. 88 ff. S. 12 Anm. 19.

⁷⁾ Gallus Oheim ed. Barack. Bibl. d. lit. Ver. LXXXIV. 1866. S. 44.

⁸⁾ Delisle a. a. O. Tafel II.

⁹⁾ Die Echternacher Schule besitzt übrigens gleichfalls einen Boethius-Codex (vgl. Voegelé, Malerschule S. 383). Eine Vergleichung beider Hss. wäre sehr interessant und würde sicher neues Licht auf die Beziehungen zwischen Tours und Trier werfen. Eine zusammenfassende Darstellung der frühma. Boethiushss. wäre jedenfalls sehr lohnend. Ich nenne hier noch eine Hs. saec. X auf d. Schlettstädter Stadtbibliothek (Kraus, Kunst u. Altertum in Elsass I. S. 289). Wie viel Interessantes bei solchen zusammenfassenden Darstellungen von Hss. desselben Inhalts sich ergeben kann, beweist R. Stettiners soeben erschienene Abhandlung über die Prudentiushss.

schreibt Alcuin (ep. 216) und beklagt sich, dass Ricbodo den Aeneide den vier Evangelien vorziehe¹⁾. Sonst hatte er eine hohe Meinung von ihm, dedierte ihm sogar ein Gedicht²⁾. Abgesehen von den Beziehungen zwischen Alcuin und Trier erwähne ich, dass in der Litanie des Trierer Sacramentars auf der Freiburger Universitätsbibliothek (vgl. oben) die h. Eugenia figuriert, welche wir sonst bloss in der alten gallikanischen Liturgie finden (vgl. oben S. 21), also ein direkter Beleg fränkischer Beeinflussung. Ferner sind im Kalender eingetragen die translatio S. Martini (zum 4. Juli) und der h. Briccius (zum 13. November). Der h. Briccius war der 4. Bischof von Tours, dessen Tag nach Gregorius von Tours (histor. francor. X, 31) schon unter Perpetuus, dem 6. Bischofe, als Festtag galt³⁾.

Ferner wurde oben schon darauf hingewiesen, dass die Trierer Schule das so überaus oft angewandte Motiv der Staubfäden und Punktrosetten in den Initialen und auf dem Hintergrunde, der später in die Echternacher Malerei ebenfalls übernommen wurde, sowie in den Handschriften von München-Gladbach, die stilistisch ganz von Trier abhängen, auftritt, dass dieses Motiv aus der turonischen Malerei her stammt. Von hier aus lässt es sich wieder zurück verfolgen über den Wiener Codex 847 bis in die Katakombenmalerei (z. B. de Rossi R. E. II, 6).

In Tourser Handschriften vgl. diese Details in der Bibel in London⁴⁾ und dem Bamberger Boethius⁵⁾. Auch die von der Decke herabhängenden Kronen, Lampen und Weihrauchgefäße in den Trierer Hss. scheinen von Tours her gekommen zu sein⁶⁾.

¹⁾ ep. 100 Jaffé VI 454. Trotz dieser Missbilligung der klassischen Studien in Trier darf man sich Alcuin nicht als Eiferer gegen dieselben denken. Im Gegenteil, in Tours selbst blühten diese Studien, vgl. den Vergil zu Bern (No. 165. Delisle S. 39), ferner eine Sammlung von grammat. Schriften, bes. des Nonius Marcellus aus d. Nachlass v. Isaak Vossius (Leyden Univibibl. No. 73 fol.). Von dem Vergil sagt Delisle a. a. O. S. 46 sehr schön: „L'initiale Tityre tu patulae y a été tracée avec le même soin et le même luxe, que l'initiale du Te igitur des plus somptueux sacramentaires carlovingiens. Il est assez curieux de voir ainsi honorées au IX^e siècle, dans le monastère de Saint Martin de Tours, les oeuvres d'un poète que les religieux de cette maison ne pouvaient lire qu'en cachette du temps de Charlemagne.“

²⁾ Dümmler P. L. I 248.

³⁾ Beissel, Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien S. 31.

⁴⁾ farbige Reproduktion. Shaw. A handbook of the art of illumination etc. London 1866. Tafel II. S. 10.

⁵⁾ Abbgn. Leitschuh Karol. Malerei S. 421, 454, 455.

⁶⁾ Vgl. die Vivianusbibl. u. d. Boethius. Leitschuh S. 298.

Doch kehren wir jetzt zur Trierer Apokalypse zurück. Initialen, die dekorativ ausgebildet sind, hat der Codex noch nicht, was die Annahme einer altchristlichen Vorlage nur unterstützt. Nur glaube ich nicht, dass diese italienisch-altchristliche Vorlage direkt copiert wurde, sondern eine fränkische (Tourser) Copie derselben. Solche immerhin charakteristische Details wie das fränkische Kostüm finden sich noch nicht in der ersten Copie nach einem Originale, sie finden sich erst bei sekundären Copieen. Ausserdem sind die Sterne in dem Archetypus bereits zu ganz dekorativen Symbolen geworden, kleine weisse Scheiben, umgeben von 6—8 weissen Punkten (Punktrossetten). Sie wurden später ein dekoratives Hauptcharakteristikum der Schulen von Tours und Trier, wie oben bereits ausgeführt.

Das Pergament ist deutschen Ursprungs. Die Bilder sind von Frimmel (a. a. O.) beschrieben worden, so dass ich mich darauf beschränken kann, einzelne Zusätze und kleinere Bemerkungen zu geben.

Das Titelbild (fol. 1b, vgl. Tafel VI), Johannes und der Engel (Frimmel a. a. O. S. 19 f.), zeigt in Architektur und Ornamentik eine grosse Ähnlichkeit mit der Dekorationsweise des Wiener Codex 847 (Wickhoff a. a. O.) besonders in der Verwendung der flankierenden Vögel auf Blütenzweigen, Ausfüllung des Grundes mit kombinierten Punkten. Das auch in turonischen Hss. auftretende und später, besonders in der ottonischen Kunst so beliebte Ornament, das gebildet ist durch ineinandergesteckte dreiteilige Blumenkelche, bildet die Giebelfüllung.

Interessant ist es, die Anordnung und Unterscheidung der verschiedenen Bildscenen innerhalb desselben umschliessenden Rahmens zu beobachten. Der Versuch, die oben charakterisierten beiden Hauptgruppen frühchristlicher Bilderhss. zu verschmelzen, ist bereits im Gange. Einerseits der dekorative Flächenstil, andererseits die Absicht einer Darstellungsweise, die ursprünglich aus der Wandmalerei und Sarkophagplastik her stammt, nämlich solche Begebenheiten, die einander eigentlich zeitlich folgten, innerhalb eines Rahmens in der Weise wiederzugeben, dass die handelnden Personen verschiedene Male erscheinen¹⁾.

Die Teilung der Scenen, die später, von der karolingischen Zeit an, meist durch Horizontallinien bewerkstelligt wird, geschieht durch verschiedenartige, unregelmässig gebogene Linien (so Bild 4 und 6). Auf Bild 71 findet sich ein Baum mit staubfädenartigen Auswüchsen, die später von der Rankenornamentik verwendet wurden. Auf Bild 7

¹⁾ Wickhoff, Repertor. f. K. XVII. S. 14.

ragt aus der oberen Abteilung, dem blauen braun-konturierten Himmel heraus die Hand Gottes mit weitem Ärmel. Der Satan auf demselben Bilde ist nackt, im Ganzen menschlich gebildet, Tierfüsse, Hörner, Schwanz und lange entenschnabelförmige Nase. In der Apokalypse zu Cambray ist der Teufel als „alte Schlange mit Widderhörnern“ gebildet.

Bild 15. Christus umgeben von den 4 Evangelistensymbolen, die also hier schon in Beziehung auf den Erlöser selbst auftreten, wie in Codex 134 der Dombibliothek zu Trier (vgl. die Verse auf fol. 1b der Hs. Paris Bibl. nat. Cod. lat. 8851 (Suppl. lat. 667) siehe unten S. 84). Auf Bild 20 findet sich bei der Bekleidung der nackten Märtyrer eine naturalistische Andeutung der Schamhaare.

Die Darstellung der Heuschrecke auf Bild 28 wird gebildet durch einen nimbierten Menschenkopf mit langen Haaren, dünnen Arme mit Krallen und kurzem wespensförmigen Unterkörper mit langem Endstachel.

Bild 37. Der schlangenförmige geflügelte Drache ist ganz klassisch gebildet, etwa wie wir ihn auf den antiken Triptolemosdarstellungen finden.

Ungefähr gleichzeitig mit der Apokalypse, vielleicht sogar noch etwas früher, fällt das Evangeliar No. 134¹⁾ des Trierer Domschatzes, aus dem Kesselstattschen Vermächtnisse stammend (4^o Ende des 8. Jahrh.).

Lamprecht setzt die Hs. 8. Jahrh. 2. Hälfte, Schäfer 9. Jahrh. und Görtz, allerdings viel zu spät, Ende d. 9. oder Anfang d. 10. Jahrh., Westwood 8. Jahrh.

Die Schrift ist teils irisch, teils merowingische Unciale; oft treten beide Hände auf derselben Seite, ja sogar derselben Zeile auf, so dass ein gleichzeitiges Zusammenarbeiten beider Schreiber evident ist.

Der künstlerische Schmuck rührt ebenfalls von 2 Händen her, einerseits finden wir eine irische oder doch irisch geschulte Hand, andererseits eine einheimische, unter stark altchristlichem Einflusse arbeitende

¹⁾ Kugler, Kleine Schriften II., 341. Janitschek, Adahs. S. 104. Lamprecht, Initialornam. S. 11 Anm. 3. S. 26 No. 4. Lotz, Kunsttopographie I., 593. Schnaase, III² 609, 616. Görtz, Repertorium f. Kunstw. V. 297. Waagen, Handb. d. d. u. niederländ. Malersch. I. S. 6. Leitschuh, Karol. Malerei S. 88. Woltmann-Woermann I. S. 198. Schäfer, D. Malerbuch vom Berge Athos S. 100, 298, 299, 301, 302. Westwood, Fac-similis of the miniatures and ornamentes of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts London. 1868. S. 72 ff. Knackfuss, Deutsche KG. I. S. 23. Lübke, Gesch. d. d. K. S. 16. Janitschek, D. Malerei, S. 14. Abbildungen: Lamprecht a. a. O. Tafel 3—5, 17. Westwood a. a. O. pl. 19, 20 u. 52³. Görtz, Über den Zustand der Malerei im nördl. Europa von Karl d. G. bis zum Beginn der roman. Epoche etc. Moskau 1873, russisch. Tafel III (vgl. Repert. a. a. O.).

Hand. Der irische Schreiber und wohl auch Maler nennt sich durch die Inschrift: „thomas scribit“ (Lamprecht, Tafel 4 u. 5, Westwood, pl. 20) in roter Unciale. Lamprecht hält diesen Thomas für den „Ornamentenmaler“, und seine Annahme wird dadurch bestätigt, dass er seine Künstlerinschrift auf die Bilder setzt (Schnaase a. a. O. S. 616). In St. Gallen braucht der Schreiber nicht erzogen zu sein, wie Schnaase (a. a. O.) annimmt; gerade in nächster Nähe Triers, in Echternach war altirische Kunst und Kultur heimisch; einige irische Hss. aus diesem Kloster, dessen Malerschule ja auch noch in späterer Zeit in engstem Zusammenhange mit der Trierer stand, sind noch erhalten (vgl. unten). Die Identifikation unseres Thomas mit dem späteren Abt von Hohenaugia bei Strassburg, die Westwood (a. a. O. S. 76 f.) versucht, ist doch nicht stichhaltig, zumal so gewichtige Indicien für Trierer Ursprung sprechen. Die Annahme von Görtz, es hätten drei Hände den künstlerischen Schmuck ausgeführt, kann ich nach einer Untersuchung des Originalen nicht teilen; man muss wohl auf die alte Annahme der beiden, auch national unterschiedenen Hände, zurück greifen, deren Tätigkeit eine innig verbundene, eng ineinandergreifende war.

fol. 1a steht in von roten Punkten umsäumtem viereckigen Felde die einleitende Inschrift von der irischen Hand: „Scriptori vita eterna. Legenti pax perpetua. Videnti felicitas perennis. Habenti possessio cu saluti. Amen. Do gratias. Ora pro me. Ds tecum“.

fol. 1b. Die vier Evangelistensymbole bilden, in vier oblonge Rahmen eingeschlossen, die Form eines Andreaskreuzes, (Anordnung: oben homo und leo, unten vitulus und aquila) dessen Mitte ein Medaillon bildet. In demselben sieht man ein Brustbild des jugendlichen unbärtigen Christus mit einem Buche in der Hand. Ein einfacher gelber Nimbus mit rotem Kontur umschliesst das Haupt des Erlösers. Der Hintergrund des Medaillons ist dunkelblau mit weissen Punkten, die zu Dreiecken vereint sind. Die Malerei, von der altchristlich beeinflussten Hand ausgeführt, ist in Deckfarbentechnik. Von den Evangelistensymbolen rühren drei von der irischen Hand (Hand 1) her, während der homo des Matthäus, ein hübscher Mann ohne Nimbus, mit einer Buchrolle in der rechten Hand, Sandalen an den Füßen, in feiner Federzeichnung mit leichter Aquarellkolorierung, auf Hand 2 zurückgeht. Das ganze umgibt ein Rahmen, der dem Rahmen um den Matthäus im Willibrordevangeliar zu Paris (Bibl. nat. fonds. lat. 9389. saec. VII.)¹⁾

¹⁾ Vgl. Voegelé, Malerschule S. 380 die Litteratur über diese Hs.

aus Echternach sehr ähnelt (vgl. S. 73, Tafel 21 bei Westwood a. a. O.), ebenso wie die Evangelistensymbole mit denen im Pariser Evangeliar fast identisch sind.

fol. 2—5a Praefationes und Text.

fol. 5b Tetramorph¹⁾ (Lamprecht, Tafel 5. Westwood, pl. 20. Görtz, a. a. O., Tafel III) mit der Künstlerinschrift des Thomas. In einem reichen, mit irischem Formgeschmacke ausgestatteten rechteckigen Rahmen, an dessen Ecken sowohl als in der Mitte der Aussenseiten Ausläufer in Thierornamentik (Vogelköpfe) ansetzen, steht in der Mitte, die Höhe des ganzen Rahmens ausfüllend, der Greis mit grauem Bart und Haar (Matthäus) und irisch stilisiertem Gesichte. Ein langes, bis auf die Füße herabreichendes Gewand, eine verzierte Ärmeltunika umschliesst den en face dastehenden Körper, während die Füße en profil stehen, bekanntlich ein Characteristicum der altirischen Miniaturmalerei. Die Tunika ist schieferblau mit braunem Kontur und gelben sowie braunen Höhungsstrichen. Dieselben Höhungen weist das orangerote Pallium auf, das die rechte Schulter und den linken Arm freilässt (ἐξωμίς). Zwei gelbe, mit braunem Zickzackmuster besetzte Clavi gehen an der Tunika herab.

Über dem Pallium liegt um die Hüften ein Gürtel, von dem die Haut und die Klauen des Löwen, des Kalbes und des Adlers herabhängen in verschiedener Färbung (also die Komposition der vier Symbole). Die über der Brust gekreuzten Arme tragen je einen Gegenstand. Die linke Hand fasst den gelben Griff eines langen schieferblauen Messers mit Strichverzierungen auf der Schneide, während die rechte Hand einen Gegenstand trägt, der sich darstellt als ein langer gelber Stiel, welcher oben in einem achtblättrigen Sterne mit rotem runden Innenteile endet. Dass hier kirchliche Geräte dargestellt sind, ist ausser allem Zweifel. Das Messer ist wohl ein cultus eucharisticus, um das heilige Brod zu teilen²⁾. Schwieriger ist die Deutung des zweiten Gegenstandes. Man hat an ein aspergillum gedacht, aber wir können wohl mit Sicherheit auf das in liturgischem Gebrauche schon frühe erwähnte flabellum deuten, das

¹⁾ Der Tetramorph, d. h. die Combination der 4 Tiere in der Vision des Ezechiel (Cap. 10). Ezechiel wurde für seine Schilderung durch assyr. Denkmäler inspiriert, ebenso wie Rabula oder dessen Vorgänger bei dieser Darstellung. Janitschek, Strassburger Festgruss an Ant. Springer I. S. 6. Vgl. ferner Schäfer a. a. O. Leitschuh, Karol. Malerei S. 212, 384.

²⁾ Kraus, Realencycl. II. S. 392. Westwood a. a. O. Appendix S. 153, wo weitere Litteratur.

dazu diene, die Hitze zu zerteilen und die Fliegen davon abzuhalten, sich den heiligen Geräten zu nähern¹⁾.

Das Bild ist in Deckfarbentechnik mit vollständig irischem Farbensgeschmack ausgeführt. Einer Scheidung in eine irische und eine einheimische, aber stark irisch beeinflusste Hand, wie sie Görtz a. a. O. gemacht hat, kann ich nach einer Untersuchung des Originals nicht beistimmen; sie ist zu subtil. Offenbar rührt der Tetramorph von Hand 1 her, wie auch Janitschek annimmt.

Die nächsten Seiten enthalten den Brief des h. Hieronymus an Papst Damasus, worauf das Incipit des Matthäus folgt. Ein irischer viereckiger Rahmen (Westwood pl. 18) mit Vogelkopfausläufern an den Ecken zeigt auf grauem Grunde zwei geflügelte Engel, die mit der linken resp. rechten Hand in der Mitte ein rechteckiges Purpurblatt halten, das auf einer kurzen Säule aufliegt; auf einer treppenförmig viermal abgestuften Basis ruht der Schaft (ganz im Flächenstil gehalten) und darauf als Kapitell ein geflochtener irischer Bandknoten. Die irischen Charakter zeigende gelbe Inschrift lautet: INCIPIT/ EVANGE/ LIUM SE+ / CVNDVM MATTEUM. Oberhalb der Inschrift liegt eine klassische Schnecke und darüber ein irischer Bandknoten. Über den beiden Engeln stehen in irischen Buchstaben die Inschriften S̄cs. Michael und S̄cs. Gabriel. Rühren die bisherigen Teile des Blattes von Hand 1 her, so stammt die Darstellung der beiden Erzengel von Hand 2. In ungezwungener Haltung stehen die beiden langflügeligen gedrungeenen Gestalten in Vorderansicht; die beiden freien Hände tragen lange gelbe Stäbe mit je einem roten Knopf an beiden Enden. Eine blaue in weiss und dunklerem Lokaltone gehöhte Tunika, deren Ärmel bis an den Ellenbogen reichen, trägt zwei gelbe Clavi mit roten Querstrichen, darüber liegt ein ähnlich gezeichnetes rosafarbenes Pallium, das links und rechts ἐξομύς lässt. Gleichfalls rosafarben sind die Flügel; das Gefieder ist schwarz eingezeichnet. Ein braungelber Nimbus mit breiterm blauen Kontur umschliesst den Kopf, der üppige rotbraune Locken (mit gelbbraunem Haarband) trägt. Über den Nimben wird durch weisse und blaue halbmondförmige Striche eine Wolkenformation ausgedrückt. Die Füsse sind nackt. Also ein vollständiges Ineinandergreifen beider Hände!

Es folgen dann die rundbogigen zehn Kanonestafeln; ein Hauptbogen überspannt die vier kleineren Bögen (ein Beispiel Westwood Tafel 19).

¹⁾ Kraus, Realencycl. I. S. 529 ff. Westwood a. a. O. Appendix S. 153. Westwood Tafel 53⁷ reproduziert ein ähnliches Flabellum aus dem Book of Kells. Vgl. auch meinen Aufsatz über eine longobardische Elfenbeinpyxis in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1895. S. 32.

Die Hauptarbeit verrichtete die Hand 2. Einige kleinere ornamentale Details und die Säulenbasen¹⁾ der vierten Kanontafel kommen auf Rechnung der irischen Hand. Die Lunette des Hauptbogens nimmt stets ein rundes Medaillon ein mit den Brustbildern von Aposteln; dieselben lassen an italienische Musivarbeiten denken. Die Füllung der grossen Arkatur weist auf altchristliche Vorbilder (vgl. Wickhoff a. a. O. zu Codex 847 in Wien) hin. Ein dreiteiliger gelb, rot und weisser Rundrahmen, mit Punkten besetzt, umgiebt die Medaillons. Auf tiefblauem Hintergrunde sind en face die Brustbilder gemalt mit starker Weisslöschung der Gewänder. Der Nimbus ist gelb. In der Hand halten die Apostel Bücherrollen, mit Ausnahme Petri, der den doppelten Schlüssel trägt (Westwood pl. 19). Die Kopffaare und der kurze Bart sind grauweiss; eine stark ausgeprägte römische Kranztonsur ist vorhanden. Es ist noch der alte Typus, wie er auf Goldgläsern vorkommt²⁾. In gleicher Höhe mit den Aposteln steht zu beiden Seiten derselben auf einem ornamentalen Ausläufer der Hauptarkatur je ein Vogel (Tauben, Pfauen, Enten, Kraniche und Hähne). Die Hähne sind die Attribute des Petrus.

Vor jedem der folgenden Evangelien findet sich jedesmal, mit Ausnahme des Johannes, welcher fehlt, in rechteckigem irischem Rahmen das Bild des betreffenden Evangelisten. Der bärtige nimbierte Matthäus steht da mit einem Buche in der Hand. Auch hier weist Westwood auf die ganz ähnliche Umrahmung des Echternacher Evangeliars in Paris hin (vgl. oben S. 66). Marcus, unbärtig und nimbiert, stehend, hält eine entfaltete Rolle; neben ihm auf einem hohen Stuhle ein aufgeschlagenes Buch. Zu seiner Seite steht der geflügelte Löwe mit einem geschlossenen Buch in den Pranken. Lucas (Lamprecht Tafel 4, Westwood pl. 52³⁾) sitzt auf einem hochlehnigen Stuhle. Vollständige Unfähigkeit, einen sitzenden Körper darzustellen, zeigt sich darin, dass man die Figur in der gewöhnlichen Haltung des Stehens (Körper in Vorderansicht und Füsse in Profil) einfach etwas kleiner darstellt. Der Evangelist trägt weisses Haar und einen Spitzbart; die linke Hand hält ein aufgeschlagenes Buch, die rechte ist mit etwas aufgespreiztem Daumen in Brusthöhe erhoben; die Füsse ruhen auf einem verzierten Schemel. Rechts von dem Evangelisten, in der Höhe des Buches, ist ein merkwürdiger Gegenstand abgebildet, dessen Bestimmung unklar ist. Überhalb

¹⁾ Sonst ruhen die korinthischen Kapitelle auf Basen von der Gestalt umgekehrter ionischer Kapitelle.

²⁾ Kraus, R. E. II. S. 607 ff. Joh. Ficker, D. Darstellung der Apostel in d. altchristl. Kunst. Beiträge zur Kunstgeschichte. N. F. V.

desselben befindet sich das Symbol des Lucas mit einem Buche. Den unteren Teil dieser rechten Seite nimmt die Inschrift ein: „Incipit evangelium secundum Lucam.“ Der umschliessende Rahmen ist ähnlich den übrigen gebildet. Unterhalb des Rahmens findet sich nochmals die Inschrift: „thomas scripsit“.

Vergleicht man den Tetramorph mit den Evangelisten, so erscheint es zweifellos, dass alle diese vier Darstellungen auf dieselbe Hand zurückgehen. Ferner konstatierten wir ein enges Zusammenarbeiten beider Hände; auch eine gegenseitige Beeinflussung ist vorhanden. Beide Hände weisen im blauen Hintergrunde die kombinierten Punktrossetten auf. Die altchristlich beeinflusste Hand weist auf turonische Elemente hin (die Vögel auf einer Ranke zu beiden Seiten der Medaillons, perspektivischer Mäander mit Punkten besetzt). Janitschek glaubt ebenfalls, dass die Handschrift in Trier entstanden ist; ein solcher altchristlich-römischer Einfluss ist ihm auf dem „Boden Triers“ nichts wunderbares.

Bereits oben wurde auf die Nähe Echternachs hingewiesen, wodurch der irische Einfluss vollkommen erklärt ist. Die fürstlich Wallerstein'sche Bibliothek zu Mailhingen bei Nördlingen besitzt ein irisches Evangeliar von einem Schreiber Laurentius zu Echternach geschrieben¹⁾.

In Trier selbst scheint in St. Maximin irischer Einfluss stark vorhanden gewesen zu sein. Görtz (a. a. O.) zählt drei deutsch-irische Miniaturhandschriften auf, die aus St. Maximin stammen; da ich dieselben nicht aus eigener Anschauung kenne, setze ich ihre Beschreibung nach Görtz hier ein.

„1. No. 548 der öffentlichen Bibliothek zu Gent, verschiedene Abhandlungen Bedas enthaltend. Ausser den Initialen in irischem Stile enthält diese Handschrift zwei Zeichnungen: a) innerhalb eines Kreises ein griechisches Kreuz, das wiederum an der Durchschneidungsstelle und den Enden der vier Arme kleine Kreise zeigt, innerhalb deren zu lesen ist, oben RRR, rechts AAA, unten FFF, links VVV, im mittleren Kreise aber L.S.P., b) eine Säulenstellung mit der Unterschrift: Si quis abstulerit anathema sit. Amen.

2. Ein jetzt in der Bibliothek der Jesuiten zu Brüssel befindlicher Psalter. Die häufig ein ganzes Blatt in Folio füllenden Initialen mit ihren Schlangen-, Vogel- und Drachenköpfen sind in rein irischem Stil sehr sorgfältig mit der Feder gezeichnet und mit Aquarellfarben leicht bemalt. Der den Psalmen voranstehende Kalender mit gleichzeitigen Beischriften geschichtlichen Inhalts ist von Hontheim (Prodomus Historiae Trevirensis Bd. I. S. 357 u. 373) herausgegeben worden.


¹⁾ Vgl. die Litteratur bei Voegelé S. 385 f. Eine getreue farbige Kopie der Miniaturen dieser Hs. besitzt das Kupferstichkabinet des German. Museums in seinem „Bilderrepertorium“.

3. No. 457 der öffentlichen Bibliothek zu Gent. Die Dekaden des h. Augustin, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, mit sorgfältig, wenn auch nicht sehr fein ausgeführten grossen Initialen, die mit roten Blumenlinien umwunden sind.“

Nach den mir von Herrn Provinzialkonservator Dr. Paul Clemen zur Verfügung gestellten Notizen füge ich zu diesen Bemerkungen noch Folgendes hinzu:

Cod. 548 (jetzt aufgestellt 306) stammt aus dem Ende des 10. Jahrhunderts. Masse 20×27 cm.

Cod. 457 (aufgestellt 96) Pergam. 28×37 cm. sec. X/XI 1spaltig.

fol. 1a. Grosse Initiale  mit feinem Flechtwerk und brauner Federzeichnung; der Grund ist alsdann bunt ausgefüllt.

Der Adacodex selbst, der durch Janitschek bereits eine genaue Publikation und eingehende Beschreibung erfahren hat, mag hier nur kurz behandelt werden. Ebenso wie er textlich in allernächstem Zusammenhange mit Trier steht, ist dies auch künstlerisch der Fall. Für eine Entstehung in Metz spricht sehr wenig, für eine solche in Trier dagegen sehr viel. Der Zusammenhang mit der Apokalypse wurde oben schon betont, noch wichtiger aber ist die Thatsache, dass die unten zu beschreibenden Handschriften, die sicher aus Trier stammen, nämlich Ms. 839 der Stadtbibliothek (sec. X ineunt.) und Ms. 23 ebenda sec. 9 (Mitte oder 2. Hälfte) sich stark von der Adahs. als beeinflusst erweisen, der Codex also schon kurze Zeit nach seinem Entstehen in Trier nachzuweisen ist.

Also liegt die Annahme einer Entstehung der Adahs. in Trier am nächsten und ist sehr wahrscheinlich, während die Versuche, dieselbe in Metz zu lokalisieren, auf starken Widerspruch gestossen sind.

In die Nähe der Adahs. fällt ein Evangeliar der Vaticana (Evangelia sec. Lucam et Johannem sec. IX. Cod. Pal. lat. 50; vgl. S. 61 Anm. 5 u. S. 62¹⁾). Ich verdanke die Beschreibung dieser Hs. der Güte des Herrn Dr. P. Clemen. 27×37 cm. 127 Bl.¹⁾

Auf der Rückseite des letzten Blattes findet sich quer geschrieben folgende Notiz: „Renovatus est liber iste sub reverendissimo domino praeposito Eberhardo de Wassen monasterio Lorssens anno domini (1)479.“ Ein Propst Eberhard II (von Wasen) wird in Lorch er-

¹⁾ Über den Codex vgl. ferner Adahs. S. 8, 38, 40, 89 f. 91 u. Beissel, Vaticanische Miniaturen S. 10 f.

wähnt in den Jahren 1478, 1479 und 1480, so dass die Identität evident ist¹⁾.

Ferner die Notiz: „Ligatus per Johannem Faber (?) de Silligenstat vicarium ecclesie Wormaciensis.“ Leider kann ich das Alter dieser Notiz nicht angeben, indess wird in einer Wormser Urkunde vom Jahre 1258, März 25, ein dominus Johannes vicarius altaris sancti Bartholomei quod est in ecclesia sancti Martini Wormaciensis, erwähnt²⁾.

Förster, der diese Notizen bei Beschreibung des von ihm fälschlich ins 11. Jahrhundert gesetzten Elfenbeindeckels ebenfalls erwähnt (Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei IX. 1864. Bildnerei Tafel I), wird durch die im Mittelalter schon seit dem 11. Jahrh. nachweisbare Sitte, den Tausender wegzulassen, verführt, die Notiz in das Jahr 1079 zu setzen.

Der früher auf dem Codex befestigte, jetzt im christlichen Museum des Vatikan befindliche Elfenbeindeckel (Westwood No. 117, Gori thesaurus III, 25. t. IV. Labarte I² p. 112. Schäfer, Denkmale der Elfenbeinplastik zu Darmstadt S. 30. Clemen, Merowing. und karol. Plastik. Bonner Jahrb. LXXXII. 1892. S. 117) ist eine sichere ravennatische Arbeit des 7. Jahrhunderts.

Der neue Einband in rotem Leder mit Goldpressung stammt aus dem 17. Jahrh. Bl. Ob enthält ein ganzseitiges Bild des Evangelisten Lucas (vgl. Beissel a. a. O. Tafel V), der unter einem von zwei Säulen mit silbernem Blattkapitellen getragenen Bogen sitzt, welcher mit blauen und goldenen Ranken auf gestricheltem Grunde gefüllt ist; im Scheitel sitzt eine Gemme (weiss in rot) mit Darstellung eines geflügelten Genius. Der sehr hohe Horizont schliesst in der Höhe der Kapitelle wellenartig ab. In dem halbrunden, lichtblauen (ultramarin) Grunde befindet sich der nimbierte geflügelte Stier (Halbfigur) mit der rechten Vorderpranke das mit den Edelsteinen bedeckte Buch haltend.

Der Evangelist selbst sitzt im Hauptfelde vor dem orangegelb-farbenen Hintergrunde mit welliger Terrainangabe auf einem braunroten Throne mit gelbem Sitze und halbkreisförmiger Lehne mit goldenem Rahmen und blauem Polster; vor diesem läuft an einer vergoldeten Stange ein weisser, rotgesäumter Vorhang hin, der um die eine Seiten-

¹⁾ Dahl, Historisch-topograph.-statische Beschreibung des Fürstentums Lorch. 1812. S. 87. Urkundenbuch S. 153 Anm. 18.

²⁾ Boos, Quellen zur Geschichte der Stadt Worms I S. 183. Über die struktiv und stilistisch vom Petersdom abhängige Kirche St. Martin vgl. Otte, Handb. II⁵ S. 93.

stütze geschwungen ist. Lukas sitzt mit übergeschlagenen Beinen, in beiden Händen ein geöffnetes Buch haltend. Er hat einen bartlosen Rundkopf und krauses dunkelbraunes Haar. Der Nimbus ist mit goldenen und silbernen Blättern bedeckt. Die Kleidung besteht in einer langen, roten mit schwarzen Besatzstücken besetzten Tunica und blauem weissgehöhntem Mantel. Vor dem Evangelisten rechts steht ein kleiner graublauer Pulttisch mit rotem Fusse, darauf Tintenfass und Feder. Die Füsse sind nackt. Die Technik ist Deckmalerei. Die Falten sind nie verstrichen; starke schwarze Umrissse und weisse Lichter, auf der roten Tunika goldene Lichter. Das Gesicht ist sorgfältig modelliert mit leicht grünlichen Tönen, nur die spitzesten Lichter sind in hellrot aufgesetzt. Die Hände und Füsse sind rot und mit gekreuzten Strichlagen umrissen.

Bl. 1a. *Incipit argumentum evangelii sec. Lucam.* Der Text ist zweispaltig in goldenen Uncialen; nur die kleinen Ueberschriften und seitlichen Nummern sind in rot. Die Einfassung ist analog der des Adacodex. In der Mitte scheiden zwei Bänder das Blatt; auf jeder Spalte sind je 31 Zeilen. Die äussere Rahmeneinfassung des Textes besteht aus Gold, dann Silber und zuletzt blau oder rot mit wechselnden Ornamenten (Ranken, Flechtwerk, Mäander, Palmettenfries, Akanthusfries), die nur stets auf zwei gegenüberliegenden Seiten übereinstimmen. Die inneren Balken enthalten wieder andere Ornamente, aber ohne die goldenen und silbernen Säume.

7b enthält in analogem Rahmem mit grossen Kapitalen die Worte: *Incipit evangelium secundum Lucam.*

8a innerhalb desselben Rahmens in etwas kleinerer Capitalschrift, der Beginn des Evangeliums: *Quoniam quidem multi etc.*

66b. *Explicit evangelium secundum Lucam.*

67a frei.

67b. Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes (abg. Seroux d'Agincourt tav. LXXXI No. 5). Er sitzt unter einem Schuppenbogen, der von Säulen mit marmorierten rotbraunen Schäften und goldenen Kapitellen getragen wird; an den Ecken aufstehende Rankenbäumchen. Der Horizont ist hier etwas tiefer. Ein blauer Himmel in zwei Streifen, von Kapitell zu Kapitell ist eine rote Stange gezogen, an der zwei Vorhänge, gelb mit roten und purpurnen Streifen, befestigt sind. Auf der Stange sitzt, nach links gewendet, der rote Adler mit goldenem Nimbus in grünlicher Mandorla. Der Evangelist selbst sitzt en face auf einem breiten Kastenthron mit rotem Behang und lila, rot, blau gestreiften Kissen; die nackten Füsse stehen nebeneinander auf einer

Fussbank, welche auf der Stufe des Thrones steht. Die Gewandung besteht aus einer dunkelblauen Tunika mit roten Streifen und einem um die linke Schulter geschlungenen und um den Leib festgewickelten hellrosafarbenen Mantel, der mit grossen goldgeränderten, helllilafarbenen Tupfen mit weisser Musterung besetzt ist. Der Kopf ist ein bartloser Rundkopf mit kurzem, rotbraunem Haar und starken grünlichen Schatten. Der Nimbus ist ebenfalls aus goldenen und silbernen Blättern zusammengesetzt. Die linke Hand hält auf dem Knie ein offenes Buch, die rechte taucht die Feder in ein Tintenfass, welches links neben dem Evangelisten auf einem Tischlein steht. Der Hintergrund besteht aus drei welligen Streifen in lila, hellgrün und dunkelgrün; unten sind Pflanzen.

Das zweite Ganzbild ist besser erhalten als das erste, aber in der Zeichnung ist es nicht so charakteristisch wie das erste.

fol. 116a—124e. Incipit capitulare evangeliorum anni circuli.

Der Codex ist nach Zeichnung, Farbgebung, Komposition, Textaus schmückung und -umrahmung in die Nähe des Adacodex zu setzen. Man ist sogar versucht an die Entstehung beider Codices durch dieselbe Hand zu denken beim Vergleiche der Evangelistenbilder. Corssen hat (Adahs a. a. O.) nachgewiesen, dass beide Hss. mit dem Evangeliar von Soissons (Paris Bibl. nat. 8850) textlich übereinstimmen. Letzteres ist turonischer Herkunft, während die Codices zu Trier und Rom nach turonischer Vorlage gearbeitet sind (vgl. oben S. 61); darauf deutet auch hin, dass das Fest des hl. Martin im Comes der Vatikanischen Hs. „mit grossen, roten Buchstaben bezeichnet ist gleich den höchsten Festen des Kirchenjahres“ (Beissel a. a. O.). Andererseits scheint die vatikan. Hs. zu sicheren Trierer Werken Analoga zu haben und stützt dadurch die Ansicht vom Trierer Ursprung der Adahs.

Ms. 839 der Trierer Stadtbibliothek, aus Kloster St. Maximin stammend und bisher in der Litteratur unbekannt, besteht aus zwei Bänden in Grossfolio und enthält Gregorii moralia in Job. Schrift und Bild verweisen die Hs. in den Anfang des 10. Jahrhunderts; sie steht stark unter dem Einflusse der Adahandschrift. fol. 1b enthält gleich ein äusserst charakteristisches Zierblatt: einen von zwei Säulen getragenen Giebel. Die dünnen Säulen sind folgendermassen gebildet: zu unterst drei abgestufte Platten, sodann eine hohe, breit ausgebauchte Basis von der Form einer Kugelflasche, worauf nach zwei Platten die Säule ansetzt. Das doppelte korinthisierende Kapitell trägt oben zwei Platten, von denen die untere etwas ausgeschnitten ist; unten liegt es auf zwei Platten auf. Diese beiden Platten, sowohl diejenigen oben, als die

unten sind mit einer Rosette besetzt (wie in der Apokalypse und Adahandschrift). Von der Mitte der obersten Platte aus steigt ein dreieckiger Giebel empor, zugleich gehen aber auch von deren Ende Pfosten horizontal in die Höhe bis in die Höhe des Giebelabschlusses; ein vertikaler Verbindungspfosten verbindet dann den Giebel mit den beiden Eckpfosten. Der Giebel enthält einen Akanthusfries, dessen Ausführung und Farbgebung ganz dem Schulcharakter entspricht (lilafarben mit dunklerer Rippeneinzeichnung und weisser Höhlung; die Rippen mit Punkten besetzt). Die äussere rechteckige Umrahmung zeigt auf Purpurgrund einen mit grösster Delikatesse ausgeführten zierlichen weissen Rankenfries, ganz im Stile der Adahandschrift. Die Giebelfelder sind ausgefüllt durch einen Zweig, auf dem ein Vogel (Kranich) steht. Ein dritter Vogel (Hahn) steht in der Spitze des Giebels auf Zweigwerk. Von dem inneren Scheitel des Giebels hängt eine Ampel herab (grün mit roter Innenzeichnung). Dann folgen nach unten zu mit Zwischenräumen zwei rechteckige Purpurstreifen mit Silber- und Goldschrift und sodann ein grosses grünurändertes Quadrat aus Purpurstreifen mit abwechselnder Gold- und Silberschrift zusammengesetzt.

Die Initialen (häufige Füllung mit weissen Punktrosetten) halten die Mitte zwischen karolingischer und ottonischer Weise. Es lassen sich zwei Hände unterscheiden, eine einheimische von der Adahandschrift beeinflusste und eine irisch beeinflusste Hand. Beide Thatsachen sind leicht erklärlich, da der Codex aus St. Maximin stammt. Auch hier macht sich wieder neben den stilistischen Unterschieden die Verschiedenheit der Farbgebung bemerklich; einerseits die hellen irischen Farben (mehrfarbige Buchstaben), andererseits eine dunkle, oft etwas schmierige Farbgebung. Manche der z. T. ganz vortrefflich gezeichneten Initialen sind nur goldbraun unterlegt, offenbar zur späteren Aufnahme eines goldenen Überzuges.

Im zweiten Bande der Hs. ist das Verhältnis dasselbe. Das Titelblatt ist ähnlich komponiert. Drei Säulen tragen zwei Spitzgiebel, über die von den beiden Aussensäulen ein grosser Rundbogen sich schlägt, über diesem steht wieder ein rechteckiger Architekturabschluss. Sowohl von dem Scheitel des Bogens als auch von den Giebeln herab hängen diese Ampeln. In dem mittleren durch die beiden Giebel gebildeten Felde stehen zwei einander zugekehrte Pfauen. Zwischen den Säulen finden wir auf Purpurrechtecken Gold- und Silberschrift. Ferner finden sich solche Purpurstreifen mit weisser Schrift. Die Füllung der Initialen ist violett und grün; weisse Punktrosetten sind eingestreut.

Stadtbibliothek zu Trier Hs. 23¹⁾. Evangeliar 2 Bde. Eichen-
deckel. In dem Oberdeckel rechteckige Vertiefung eingelassen mit
Nägelspuren; offenbar zur Aufnahme von verzierten Deckelplatten. Fol.
Perg. Nach Lamprecht: Mitte bis 2. Hälfte 9. Jahrh. Die Hs. stammt
aus S. Maria ad Martyres in Trier, wie sich auf Grund der fol. 120b
bis 121b des zweiten Bandes eingetragenen Altarweihen ergibt. Ge-
schrieben ist der Codex wohl in St. Maximin. Man vergleiche z. B.
die von Lamprecht a. a. O. Tafel 11b abgebildete Initiale mit denen
im Adacodex. Ferner ist ein irischer Einfluss in den Initialen nicht
zu verkennen.

Band I, fol. 11a—26b. Kanonestafeln in vier Reihen; helle bunte
Farbengebung.

fol. 27a ganzseitige glänzend verzierte Initialligatur **JN** (ci—28b
piunt capitulae). Das J geht oben in zwei Hundsköpfe aus, in der
Mitte, dem Kreuzungspunkte von J und N, findet sich ein Kreis mit
eingelassenem vierteiligen Pflanzenornament (Lamprecht a. a. O. Tafel 10).

fol. 22b Ganzblatt. Christus sitzt unbärtig en face und stützt mit
der linken Hand ein Buch, das auf dem linken Knie aufliegt, die rechte
Hand ist mit zwei Fingern segnend erhoben. Er trägt den Kreuznimbus,
der in einige concentrische Ringe zerfällt (gold, rot und rosaweiss mit
weissen Höhringerringen). Langes gelbbraunes Haar fällt in Locken auf
die Schulter und umgibt das schmale Gesicht mit seinen schwarzen
weitgeöffneten Augen. Das Pallium ist blau mit goldener Borde, die
Tunika rotbraun mit goldener Borde. Die Höhrungen sind mit dunklerem
Lokalton und weiss ausgeführt. Der Kontur ist rotbraun. Christus
sitzt auf der grünen Erdkugel, die Füße ruhen auf einer braunen Kugel.
Die grüne Erde hat einen goldenen schwarz eingefassten Randring, sowie
verschiedene dunklere und schwarze Ringe. Der Hintergrund ist vier-
teilig in fast gleich getönten Streifen (rosa, hellrötlichviolett, rosa, hell-
rötlichviolett). Zu beiden Seiten Christi, die Erdkugel und den Nimbus
teilweise überschneidend, erblickt man die vier goldnimbierten Evange-
listensymbole, links unten und oben Löwe und Engel, rechts unten und
oben Stier und Adler.

Das Bild sieht aus, wie auf einen Vorhang gemalt und vor die
Architektur gehängt, die dadurch z. T. verdeckt wird. Sie besteht
aus zwei Säulen mit doppeltem korinthisierenden Kapitell und einem

¹⁾ Keuffer, Beschreib. Verzeichniss etc. I. S. 25 ff. Lamprecht, Initial-
ornamentik S. 27. No. 14, Tafel 10., 11., 12 Initialabbildungen.

flachen Friesgebälk. Die Säulen und ihre Basen sind okerfarbig mit rotbrauner und weisser Einzeichnung (Nachahmung eines Marmorusters durch Wellenlinien wie im Adacodex). Das untere Kapitell ist grün, das obere braun. Der Akanthusfries, ganz im Stile der Schule, ist grün mit schwarzer Rippeneinzeichnung und Höhlung durch Weiss und dunkelblauen Lokaltön. — Dieses Bild ist später als die übrigen Teile der Hs.; es gehört in den Anfang des 10. Jahrhunderts.

fol. 23b. Christus in Rundmedaillon (Brustbild); links und rechts von ihm je zwei Medaillons, links Engel und Löwe, rechts Adler und Stier.

fol. 80 wie 23b, „nur steht hier das Symbol des Markus links oben. Die Symbole wandeln auch weiter hin im Kreise, sodass beim Lukasevangelium das von Joh. links oben steht“ (Keuffer a. a. O.). Ferner finden sich noch eine Menge künstlerisch ausgestatteter Initialen, z. T. Ligaturen.

Konnten wir bei den beiden letzten Codices (Ms. 839 u. Ms. 23) ein starkes Nachwirken der Adahs. und irische Reminiscenzen konstatieren, so finden wir bei den folgenden Handschriften ein anderes Bild vor. Die Änderung hängt zusammen mit dem Besteigen des erzbischöflichen Stuhles durch Egbert. Es ist hier nicht der Ort, die bisher viel zu niedrig angeschlagene Bedeutung dieses prachtliebenden Kirchenfürsten zu schildern, aber so viel kann hier kurz konstatiert werden, dass er den übrigen geistlichen Mäzenaten wie Bernward v. Hildesheim, Meinwerk von Paderborn, Anno von Köln ruhig an die Seite treten kann; manche übertrifft er vielleicht noch.

Egbert brachte den nach ihm benannten Egbertcodex nach Trier (vgl. die vorzügliche Publikation von F. X. Kraus) und von da an ist ein starker Reichenauer Einfluss in der Trierer Buchmalerei nachzuweisen. Zwei Handschriften sind hier in erster Linie zu nennen, der Codex Gertrudianus¹⁾ zu Cividale in Friaul, den ich bisher für Trier lokalisierte (vgl. Anm. 1) und das Fragment des Registrum Gregorii der Stadtbibliothek zu Trier. Eine Beschreibung der Hs. zu Cividale gab Eitelsberger (Ges. kunsthistor. Schriften III und Jahrbuch d. k. k. Centralkommission

¹⁾ Soeben, beim Lesen der Korrektur, gehen mir photogr. Aufnahmen von 7 Bildern des Codex Gertrudianus zu, die Herr cand. hist. artis A. Haseloff so liebenswürdig war, in Cividale für mich zu machen. Nach deren Untersuchung glaube ich Kraus Recht geben zu müssen, der für Reichenauer Ursprung plaidiert. Ein endgültiges Urteil behalte ich mir bis nach der Einsicht des Originals vor.

Bd. II. 1857; ebenda S. 253. Abb. des ersten Widmungsbildes; vgl. übrigens die Litteratur oben S. 14); da ich den Codex nicht aus Autopsie kenne, gehe ich gleich zum Registrum Gregorii über.

Eine kurze Schilderung der Kunstthätigkeit unter Erzbischof Egbert findet man oben. Ich behalte mir vor, dieselbe an anderem Orte zusammenhängend zu schildern.

Das Fragment des Registrum Gregorii (vgl. S. 26, 34 ff. u. Tafel V) auf der Trierer Stadtbibliothek ist deshalb von hervorragender Wichtigkeit, weil es als ein sicheres Spezimen der Trierer Kunst zur Zeit Egberts anzusehen ist¹⁾. Es stammt aus der Schenkung Hermes und besteht aus drei Blättern, einem Doppel- und einem Einzelblatte. fol. 1a enthält Verse in Goldschrift auf Purpur, fol. 1b die Vorrede und 2a das Bild des h. Papstes Gregorius, dem die Taube des h. Geistes Inspirationen in das Ohr flüstert, die er einem Schreiber diktiert (vgl. Tafel 5). Die auf fol. 1a stehenden Verse verherrlichen Otto II. und sind von Egbert veranlasst; sie stellen somit die enge Verbindung Egberts mit Kaiser, die für das politische Gebiet schon längst bekannt war, auch für das künstlerische Gebiet fest (Lamprecht a. a. O.). Sie lauten:

Temporibus quondam tranquilla pace serenis
 Caesaris Ottonis Romana scepra tenentis
 Italiae nec non Francorum jura regentis,
 Hoc in honore tuo scriptum Petre sancte, volumen
 Auro cunctum, gemmis pulcherrime comptum,
 Ekbertus fieri jussit presul Trevirorum,
 Magnifici fuerat qui compater imperatoris,
 Ejus et in tota cunctis gratissimus aula.
 Qui pater et patriam imperali rexit honore,
 Justitiae cultor, qui pacis semper amator
 Exstitit, et clarus qui fulsit ubique triumphis.
 Aurea quae perhibent, isto sub rege fuere
 Saecula: sic placida populos in pace regebat,
 Deterior donec paulatim ac decolor aetas
 Et belli rabies et amor successit habendi²⁾
 Sceptriger imperium qui postquam strenue rexit,
 Decessit Romae tua ad atria, Petre sepultus,
 Vivat ut aetherei susceptus in atria regni.

¹⁾ Keuffer II. S. 95. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I⁶ S. 365. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal. S. 65 Anm. Lamprecht, Initialorn. S. 28. No. 47. Lamprecht, Bonner Jahrb. LXX. S. 59. Neues Archiv II 437/8. Rohault de Fleury, La Messe V. S. 112. Schmitt, Kirche des h. Paulinus, S. 108. Palustre u. Barbier de Montault, Trésor de Trèves, Tafel XXX. S. 59 f.

²⁾ Vergil Aeneis. VIII. 324—327.

Ich habe diese Verse vollständig hierher gesetzt, weil sie Kunde geben von einem Werke der unter Egbert blühenden Goldschmiedekunst.

Die auf fol. 1b stehende Vorrede ist in Capitale (Goldschrift) auf 7 Streifen geschrieben, welche letztere alternierend purpurviolett und grün sind.

Die rechteckige Umrahmung der Verse ist eine zusammengesetzte. Zuerst kommt, von innen, dem Purpurgrunde zu, ein rotbrauner schmaler Streifen mit weissem Kontur nach innen. Dann folgt ein breiterer grüner Streifen, der nach ebenerwähnten rotbraunen Streifen zu mit dunklerer Lokalfarbe überlegt ist. Ein weiterer schwarzbrauner Streifen ist mit weissen Punkten besetzt, worauf ein roter Rahmen, so breit wie der grüne, mit brannem Kontur nach aussen schliesst.

Die Gestalt des Papstes und seines Schreibers ist bereits oben beschrieben¹⁾. Die Deckfarben sind ziemlich matt; es ist ungefähr dieselbe Farbengebung, wie sie dem Maler des unbärtigen Christus im Egbertcodex eigen ist. Der Egbertcodex hat überhaupt stark auf unsern Maler eingewirkt. So ist z. B. die Umrahmung des Bildes ganz dieselbe wie auf den meisten Bildern des Egbertcodex, ein Purpurstreifen mit einem goldenen Muster, nämlich abwechselnd eine langgezogene Raute und ein in der Breite daliegender Strich. Dasselbe Muster findet sich auch im Aachener Ottonencodex (Beissel, Tafel 21) und in der Münchener

¹⁾ Den obenerwähnten Darstellungen des Papstes Gregorius mit einem oder mehreren Schreibern füge ich noch ein Bild hinzu, das in einer Hs. des Registrum Gregorii in der Leipziger Universitätsbibliothek (2. Hälfte des 11. Jahrh.) enthalten ist. (Abb. Hefner-Alteneck. Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften I² 1879, S. 33, Tafel 58). Gregorius sitzt en face, bekleidet mit Alba, darüber Dalmatika und Casula und dem weissen mit schwarzem Kragen besetzten Pallium; auf dem Haupte die „gerundete Papstkronen des späteren Mittelalters.“ Merkwürdig ist der vollständig stilisierte, nach unten in zwei Schneckenvoluten auslaufende Schnurrbart. Die linke Hand hält ein geöffnetes Buch, die rechte ist lehrend erhoben. Von rechts naht im Fluge die Taube; ihr Schnabel zielt auf den Mund, nicht auf das linke Ohr. Der Stuhl trägt die Sitzpolster; die Architektur besteht aus zwei oben rhombenartig zugespitzten Strebepfeilern, an denen je eine einfache Säule mit Würfelkapitell anliegt. Der darüber lagernde Rundbogen ist von einem Spitzbogen mit einer Kugel als Krönung, überragt. Links von dem Papste sitzt unter einem kleineren, von den grösseren durch einen grünen Vorhang getrennten Rundbogen auf einem thronartigen Stuhle, die Füsse auf einem Schemel, ein unbärtiger, reichgelockter Schreiber; er ist Gregorius zugewandt. Die linke Hand hält den auf dem Pergament aufliegenden Schaber, die rechte Hand ist mit der Feder erhoben und verstärkt den aufmerkenden Habitus des Schreibers.

Hs. Cim. 58. Es ist aus der Elfenbeinplastik herübergenommen, wie Voegelé S. 37 ganz richtig vermutet, und z. B. ziemlich häufig auf ravennatischen Werken des 6.—8. Jahrhunderts; aber schon früher tritt es auf, z. B. in dem bekannten Elfenbeinmedaillon mit dem Brustbilde Christi im Museo cristiano des Vaticans, das de Rossi in das Ende des 4. Jahrh. setzt, Kraus aber mit Recht etwas später datiert (Abb. z. B. Kraus Realencyclop. I. S. 404. Pératé L'archéologie chrétienne, in der Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. Paris, Quantin, 1892 S. 337).

Der Stuhl des Gregorius entspricht dem des Erzbischofs Egbert in dessen Evangeliar. Die perspektivische Verkürzung und Wiedergabe der durch einen Vorhang gebildeten Nische, durch die der Papst den Blicken des neugierigen Schreibers entzogen ist, ist im Allgemeinen gut. Das Bild macht überhaupt den Eindruck, als ob es auf eine alte, gesicherte Kunsttradition zurückgeht. Die eigentümliche schneckenartige Fältelung des Gewandes auf dem Bauche des Schreibers finden wir ebenfalls im Egbertcodex wieder, z. B. beim Erzbischofe selbst (Kraus, Tafel 2). Dieselbe Fussstellung wie der Papst weist der Evangelist Lukas auf (Kraus, Tafel V), nämlich die beiden Füße und Beine im rechten Winkel zu einander, wobei das linke Bein nach links zurückgebogen, das rechte nach vorne gestellt ist. Der Maler des Gregorius hat dabei noch die gezwungene unnatürliche Haltung des Evangelisten verbessert, indem er die linke Schulter des Papstes ebenfalls etwas zurücknahm. Das Pallium zeigt bereits die Kreuze, so dass wir für Erzbischof Egbert dieselben ebenfalls annehmen können; Kraus hatte (a. a. O. S. 17 zu Tafel II) diese Vermutung zurückgewiesen. Das Dekorationsmotiv des Sitzpolsters ist ähnlichen Motiven im Egbertcodex entnommen (z. B. Tafel 15, 30, 42).¹⁾

¹⁾ Ferner findet es sich bei dem Christus des Darmstädter Evangeliiars, das nach Oechelhäuser (Die Heidelberger Miniaturen a. a. O.) eine Replik des Heidelberger Bildes (in dem auf Reichenau geschriebenen Reichenauer Sakramentar) und ebenfalls auf der Reichenau entstanden ist. Springer, Lamprecht und Voegelé halten am Kölner Ursprung fest (vgl. oben) und ich möchte mich ihnen, nach einer zweimaligen genauen Prüfung des Originals, ebenfalls anschließen. Eine Reichenauer Vorlage ist aber nicht zu leugnen. Merkwürdig ist die grosse Verwandtschaft, welche die Figuren im ganzen Habitus, der Farbgebung und dem Beiwerk mit den Evangelisten im Adacodex aufweisen (v. Oechelhäuser verzeichnet diese Thatsache ebenfalls S. 15). Eine absolute Notwendigkeit, das Heidelberger Sakramentar als Vorbild des Darmstädter Evangeliiars anzunehmen, liegt

Die Unterzeichnung des Bildes geschah mit brauner Tinte; bei genauerem Zusehen bemerkt man bei derselben sehr interessante Details, die noch deutlicher hervortreten, wenn man das Blatt gegen das Licht hält. Einiges davon kommt auch bei der Reproduktion in Palustre und Montault und auf unserer Tafel V zum Ausdruck. Es decken sich nämlich die Unterzeichnung und die Ausführung in Deckfarben nicht stets; so war z. B. das Ornament am Dache ursprünglich anders beabsichtigt, ebenso die Faltenzeichnung der Kleiderstoffe. Die Votivkrone war viel einfacher und höher hängend angelegt, die Architektur war ebenfalls anders beabsichtigt, indem ursprünglich Rundbogenfenster vorgezeichnet wurden. Kurz, wir haben hier die freie, fast möchte man sagen, künstlerische Aus- resp. Umarbeitung der Unterzeichnung. Ob hier zwei Hände anzunehmen sind?

Auf fol. 13 des Egbertcodex (Kraus, Tafel 12, die das z. T. ebenfalls ausdrückt) ist an der Engelgruppe rechts der Deckfarbenauftrag z. T. abgeblättert, wobei ebenfalls eine braune Unterzeichnung zu Tage tritt; auch hier decken sich nicht Vorzeichnung und Ausführung. Die Unterzeichnung zeigt klassisch schöne Köpfe von entschieden anderer Hand. Unter dem Stabe des mittleren Hirten kommt eine Fussspitze zum Vorschein. Ähnliche Abweichungen vgl. Tafel 20, 41, 51.

Man gestatte mir hier einen kurzen Excurs über den Egbertcodex sowie eine andere, vielumstrittene Handschrift, den Aachener Ottonencodex. Der Codex Egberti zeigt eine milde harmonische Farbgebung. Die Übergänge der Hintergründe sind allmählich. Hände und Füße zeigen in der Regel einen roten Kontur, der allerdings manchmal auch bloss eingeritzt, angedeutet ist. Die Architektur weist ganz entschieden auf italienische Vorbilder hin (vgl. Kraus Tafel XXXIX). Kraus hat für die Reichenauer Wandmalerei die Quellen in Italien gesucht und gefunden (S. 22 ff.), für die Miniaturmalerei Reichenaus muss man südliche Zufüsse ebenfalls annehmen und zwar mit aller Energie. Der ganze Habitus der Figuren, die ruhige, gesicherte Technik, die Farbgebung, ikonographische Merkmale, kurz alles weist auf ältere italienische Vorlagen hin. Schon Lamprecht (B. J. 70. S. 95) hat her-

nicht vor, ja wird sogar durch die Verschiedenheit des Textes sehr unwahrscheinlich gemacht. Die vier Evangelistensymbole weisen schon auf ein Evangeliar als Vorlage hin. Es liegt gar nicht in der Technik einer mehr mechanisch arbeitenden m. Schreischule, bei der Ausschmückung eines Evangeliars Darstellungen aus einem andern liturgischen Buche, in diesem Falle einem Sacramentar, zu kopieren.

vorgehoben, dass die Scene der Hirten auf dem Felde sowie auch andere Bilder solchen italienischen Einfluss aufweisen; zugleich wies er auf den Codex Rossanensis zum Vergleiche hin (vgl. auch seine ausführliche Besprechung der Ausgabe des Codex Rossan. von Gebhard und Harnack. Bonner Jahrb. 69, S. 90 ff.) Ein direkt aus einem italienischen Vorbilde entnommener Zug ist der hinter dem Haupte Egberts ausgebreitete viereckige Nimbus der Lebenden. Man findet ihn auf italienischen Kunstwerken wieder, z. B. in einer lateinischen Hs. des 9. Jahrh. aus Italien (Abb. L. Twining, Symbols and Emblems of Early and Mediaeval christian art. London 1852, pl. XCIII⁷ nach Didrons Iconogr. chrétienne. Twining sagt von diesem Nimbus: „is only found in Italian works of art.“ Vgl. überhaupt diesen ital. Bischofskopf mit dem Egberts.) Derselbe Nimbus kehrt wieder in einem Pontificale der Minerva-Bibliothek zu Rom (saec. XI, Abb. Rohault de Fleury, La Messe VI. Tafel CDLXXIII).

Der von Voege in Köln lokalisierte Aachener Ottonencodex wurde von Beissel in seiner Ausgabe desselben und in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst I. S. 59 als auf der Reichenau entstanden bezeichnet. Vielleicht gewinnen wir durch eine Vergleichung des Codex mit dem Egbertcodex einige Klarheit.

Die Kreuzigung wird von beiden Handschriften (Beissel 30 u. 31, Kraus 49 u. 50) in zwei Teile zerlegt, welche Cim. 58 wiederum zu einer Scene kombiniert (Voege S. 61 Abb.). Kraus T. 50 und Beissel T. 31 weisen eine geradezu überraschende Ähnlichkeit auf. Dieselben aufeinandergehäuften Erdschollen, auf deren Spitze das in beiden Fällen oben krückenförmig abgeschlossene Kreuz steht. Identisch ist auch die Figur des eben das Haupt senkenden und verscheidenden Herrn mit den welk herabhängenden Fingern, das nach links bauchig heraustrittende Gewand; die Füße sind parallel nebeneinander angeheftet und nach links gewendet. Abänderungen zeigen die Bewegungen des Longinus und der beiden Tortores; übereinstimmend ist bei dem linken derselben das Heraustrreten der Hände und der Keule aus dem Bildrahmen. Auch die Gewandung und Kopfhaltung der Schächer ist etwas differenziert. Es lässt sich für den Codex das Urteil Voeges unterschreiben (S. 78 f.). Wir haben hier keine direkte Vorlage in dem Egbertcodex, aber eine starke ikonographische Verwandtschaft.

Aber auch technische und dekorative Momente bekunden Reichenauer Einfluss. Es liegt mir fern, gleich eine Entstehung des Aachener Codex auf der Reichenau anzunehmen, ich möchte nur für

eine erneute Untersuchung des Reichenauer Einflusses auf die Buchmalerei der Rheinlande von der Frühzeit der karolingischen Malerei an plaidieren. Gerade jetzt, da Kraus den nahen Zusammenhang der Reichenauer Malerei mit Italien nachgewiesen hat, wäre eine solche Untersuchung doppelt interessant und vor allen Dingen gewinnbringend. Neben die sekundären und tertiären altchristlichen Residuen, die immer weiter wirken, treten in dieser Zeit neue südliche Elemente primärer Natur auf. Und Reichenau war sicher eine Etappe auf diesem Wege aus dem Süden.

Auf Tafel 1 des Aachener Codex finden wir im Architrav und dem Giebeldreieck fast dasselbe, gewiss sehr eigentümliche Ornament wieder, welches z. B. auch das aus der ersten Hälfte des 10. Jahrh. stammende Reichenauer Sacramentar (Heidelberg. Universbibl. Sal. IXb) in der kreisrunden Umrahmung des thronenden Christus aufweist (und die in die Zwischenräume eingestreuten Punkte fehlen nicht, vgl. Oechelhäuser a. a. O. Tafel I). Ähnlich kehrt das Ornament in der Umrahmung des Liutharblattes wieder, ebenso Tafel 20 auf dem Bilde der Verkündigung, Tafel 21, 23, 26, 27. Ebenda findet sich als Einfassung des das Bild umgebenden Rundbogens das für den Egbert-codex so typische Motiv eines fortlaufenden Rhombenfrieses mit dazwischen quergestellten Strichen.

In die nächste Nähe des Registrum Gregorii setze ich die Hs. Paris Bibl. nat. 12 117, das sogenannte Evangeliar von Luxeuil. Ich kenne das Original nicht, sondern schliesse nur nach den von Rohault de Fleury in La Messe gegebenen Abbildungen (V. Tafel CCCXCVII, S. 114; VI. Tafel CDLXXIII, S. 90). Rohault de Fleury nennt es „un des beaux manuscrits que l'art allemand du XI siècle nous ait légués. Ses miniatures, de larges dimensions, appartiennent à une grande école; elles sont d'une peinture magistrale par leur composition.“ Man vergleiche die beiden Abbildungen (Papst Gregor und Petrus) bei Fleury mit dem Gregorius des Registrum und man wird sofort eine grosse Ähnlichkeit sowohl in der Haltung der sitzenden Figuren als auch in den Details entdecken.

Trierisch ist auch das oben S. 27 kurz erwähnte Sacramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cod. lat. 18 005) saec. XI in. Da ich die Hs. aus Autopsie nicht kenne, so verweise ich auf die Beschreibung bei Voegelé a. a. O. S. 143, der die Litteratur genau gibt. Hinzuzufügen ist noch: Labarte II² S. 215.

In den Kreis der Egbertschen Kunstübung gehört ferner noch das wiederum von der Adahs. stark beeinflusste Evangeliar saec. X der Pariser Nationalbibliothek (Cod. lat. 8851; suppl. lat. 667). Es wurde

s. Zt. der Sainte Chapelle zu St. Denis von König Karl V geschenkt. Perg. 28,5 × 38,5 cm. 145 num. Bl., die beiden letzten unbeschrieben, 2spaltige Goldschrift. 30 Zeilen¹⁾. Bereits Janitschek hat die Hs. für Trier lokalisiert, während Voegelé sie mit dem Echternacher Codex zusammenstellt. Beide Bemerkungen sind vollkommen richtig. Die Hs. gehört, ebenso wie der Echternacher Codex und die Brüsseler Hs. Bibl. du roi No. 9428 (siehe unten S. 96 ff), zu einer grösseren Gruppe von Trierer Codices, die, stark beeinflusst vom Adacodex, eine ausserordentliche Verwandtschaft zeigen. Diese (Trierer) Gruppe enthält die Vorbilder für die Echternacher Buchmalerei. Auch der Echternacher Codex in Gotha, der unten bei der Echternacher Schule besprochen wird, gehört ihr an.

Der Pariser Codex enthält auf fol. 1a ein leeres Purpurblatt. fol. 1b in Ganzblatt einen thronenden Christus in Mandorla (23,3 × 31,8 cm Bildgrösse). Auf dem Goldgrunde der Mandorla sitzt der bartlose Christus en face in blauem Gewand und rotem Mantel, ein Buch in der Linken, mit erhobenen Rechten. Die weisse griechische Umschrift auf Gold lautet:

H BACIAEIA COY KYRIE BACIAEIA
IIANTON TON AIQNON KAI
ΔICHOTEIA COY EN IIACE TENEA
KAI TENEA

In den vier Ecken des Grundes sind in vier grüne Felder die Brustbilder der Evangelisten eingelassen, während parallel zu den Mitten und Spitzen der Mandorla in vier runden Medaillons die Evangelistensymbole sitzen. Eine goldene Inschrift bei denselben lautet:

Quatuor hoc dominum signant animalia Christum
Est homo nascendo vi/tulusque sacer moriendo
Et leo surgendo cae/los aquilaque petendo
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.

fol. 2a leeres Purpurblatt, dessen Randbordüre ein weisses Ornament (ineinandergesteckte Blütenkelche) auf grünem Grunde hat.

¹⁾ Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Paris. S. 266 f. Voegelé a. a. O. S. 97 f. Willemin, Monuments français inédits I. pl. 44. Text p. 31. Janitschek, D. Malerei. S. 65. Schnaase IV² 629. Woltmann-Woermann I. S. 248, 250/1. Labarte II². S. 216 ff. Kämmerer, D. Landschaft in der deutschen Kunst. S. 28 Anm. Eine genaue Beschreibung der Hs., auf welche die folgenden Mitteilungen z. T. zurückgehen, verdanke ich der Güte des Herrn Dr. P. Clemen.

fol. 2b Zierblatt, dessen Randbordüre ein verschiedenfarbiges Blattornament zwischen Goldsäumen trägt. Die Mitte jedes Streifens enthält ein viereckiges Medaillon mit einem weissen Stern auf Goldgrund; also ganz dasselbe Dekorationsmotiv wie im Freiburger Sacramentar und in der Hs. Brüssel Bibl. du roi No. 9428, siehe unten S. 96 Anm. 2. Der grüne Grund trägt auf sechs Purpurstreifen mit Goldbuchstaben das Incipit der praefatio des h. Hieronymus.

fol. 9a—14b tragen die Kanonesbogen. Je fünf goldene, gold oder grün und lilafarbene marmorierte Säulen sind durch kleine Bogen verbunden, die wiederum von einem grossen Bogen überspannt werden. Die Säulen tragen antikisierende Blattkapitelle, sowie regelmässige und ziemlich einfache Basen. Die kleineren Bogen sind, zwischen zwei Goldsäumen, mit Blattwerk gefüllt, während der grössere, ebenfalls golden konturierte, als Füllung Zickzack, Zickzack und Blattwerk, sowie letzteres allein trägt. Zwischen den kleineren Bogen wachsen einfache Goldblumen hervor, ebensolche, z. T. mit Trauben, finden sich an den Ecken. An Eckverzierungen sind zu verzeichnen: fol. 9a je ein Kranich; 9b je ein Hahn, sehr naturalistisch, vortrefflich gezeichnet und gefärbt; 10a je ein Pfau mit gesenktem Schweif; 10b Ente oder Gans, grau; 11a Ente, etwas phantastisch rot und blau; 12b Kraniche oder Störche; 13a Tauben; 13b Sperber oder Falke, in der linken Klaue einen Fisch, in der rechten ein Zicklein; 14a und 14b unbestimmter Vogel.

Nur fol. 11b und 12a enthalten die bekannten, schon von Voegelé erwähnten menschlichen Figuren (vgl. d. Abb. b. Willemin). fol. 11b ein junger unbärtiger Mann mit schwarzem Haar in blaurotem Rock hackt in gebückter Stellung. Die stahlgraue Hacke trägt einen gelbbraunen Stiel. Ferner ein junger schwarzhaariger grabender Mann in orangefarbenem Gewande. Beide haben nackte Beine. fol. 12a: Ein Alter mit weissem Barte und Haar spaltet in gebückter Stellung mit der Axt ein Brett. Er trägt einen blaugrauen Rock und grüne Hosen. Ihm entspricht ein junger schwarzhaariger Mann in blauen Hosen und grünem Roede, der einen Keil eintreibt.

fol. 15b enthält in ganzseitigem Bilde den Evangelisten Matthäus. Derselbe, mit kurzem grauen Barte, sitzt in hellblauem Rock, lilafarbenem Purpurmantel, das Buch zwischen den Beinen geklemmt und sprechend. Der Engel hält ein Band mit der Inschrift: *Cum esset desponsata mater Jesu Maria Joseph*. Auf der grossen Purpurtafel zu Häupten des Evangelisten steht in Goldschrift: *Hoc evangelium quod ponitur ordine primum / Hebraicis sanctos scribit sermone Matheus*.

fol. 16a enthält ein grüngrundiges ganzseitiges Zierblatt, umrahmt von zwei golden gesäumten Blattornamenten. Die Goldsäume bilden in den Ecken Flechtwerk. In der Mitte jeder der Seiten des Rahmens befindet sich je ein Medaillon (Dchm. ders. 26 cm), das auf Goldgrund in weisser Zeichnung je einen Kaiserkopf trägt. 1. Profil nach rechts. Otto Imperator aug. Romanorum; 2. Profil n. l. Henricus rex Francorum Aug.; 3. Profil n. l. Otto minor. imperator augustus; 4. Profil n. r. Henricus rex Francorum¹⁾. Sämtliche Porträts sind unbärtig und tragen langes Haar; sie gehen offenbar auf Münzen als Vorbilder zurück. Der Mantel ist auf der Schulter mit einer Spange angeheftet. Im grünen Grunde Purpurstreifen mit der goldenen Inschrift: Incipit | textus | sci | evangeli | se | cundum | Matheum |.

fol. 16b Zierblatt. Der Rand ist weiss mit Goldranken, Goldsaum. Die Ecken bilden viereckige Medaillons mit den Evangelistensymbolen auf Goldgrund. Die Mitte jeder Seite trägt je ein rundes Medaillon mit dem Brustbild einer Tugend auf Goldgrund (langes Haar, Goldkleid mit breitem Purpursaum). Oben Prudentia, links Temperantia, rechts Fortitudo, unten Justitia. Der Grund des Blattes ist purpurn mit grünem Saum. Grosser goldener Initial

B	GE
E	NE
R	RA
	TIO

 mit Flechtwerk.

nis. Jesus Christus filii David.

fol. 52b. Ganzseitiges Bild des Evangelisten Marcus²⁾. Er trägt hellblaue Tunicella, weisslichgelbe Alba, dunkelblaue Casula und weisse Stola. Die Haare sind weissgrau, es zeigt sich der Ansatz eines dünnen Kinnbartes. Oben im blauen Segment zu Füssen des geflügelten Löwen eine Inschrifttafel:

Scriptor et interpres Petri sacer atq: mathites

Hic alexandrinus est Marcus epistata primus³⁾.

fol. 75b. Ganzseitiges Bild des Evangelisten Lucas. Grund zwischen den Säulen grün, Segment blau, Zwickel purpurfarben. Das Blatt sehr bunt, die Architektur polychrom. Der Apostel selbst trägt blauen Rock und zinnoberfarbenen Mantel mit Goldlichtern (! sonst nicht in Codex). Links neben dem Schreibenden eine Rolle.

fol. 115b. Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes. Das Blatt ist einfarbiger als die übrigen Blätter; auch die Architektur ist

¹⁾ Otto imp. oben, Otto minor unten, beide Heinrichporträts r. u. l.

²⁾ Abgeb. bei Woltmann-Woermann I. S. 251. Die Zeichnung dazu, aus Woltmanns Nachlasse, befindet sich im Strassb. kunsthistorischen Institut.

³⁾ Vgl. dazu oben S. 58 über Marcus als Bischof von Alexandria.

weit einfacher. Der unbärtige, braungelockte Evangelist sitzt in hohem goldenem Lehnstuhle mit grünem Rückenteppich, in blauem Rocke und leuchtendem Purpurmantel. Darüber weiss: Johannes apostolus evangelista. Verse: More aquilae alta petit meri/
tis verboque Johannes.

fol. 116b. Zierblatt mit grünem Grund. Der Rand ist lila mit Goldranken, zwischen rotem und goldenem Saume. 5 Purpurstreifen mit Goldmajuskeln. Incipit text / tus sancti / evangelii / secundum / Johannem.

Der Text ist durchweg zweispaltig, 30 Zeilen in Goldminuskeln, sehr sorgsam, ziemlich hoch, mit wenig Abbrüviaturen.

Technik: Starke Deckmalerei mit den lebhaftesten karolingischen Traditionen. Die Umriss sind mit schwarz nachgezogen, die Schatten dunkel aufgesetzt und wenig vertrieben, die Lichter sind weiss mit Ausnahme der Goldhöhnung bei Lucas. Das Incarnat verrät weit mehr das unsichere Tasten als die Gewänder. Sehr vorsichtig und sichtlich zögernd sind die Köpfe angelegt. Ihre Färbung ist ungesund und bleich. Die Farben sind nie glänzend, aber gesättigt. In den Gesichtern finden wir eine starke Modellierung mit Grün-Braun. Die Linien in Auge und Nase sind weit naturalistischer als z. B. im Egbertcodex. Das Kinn ist stark herausmodelliert.

Aus dem Kloster Prüm, von dem in dem Codex lat. regin. Christin. 438 (ol. 255) der Vaticana (Gedichte des Wandalbert v. Prüm. saec. X in perg. 14×19 cm. 36 Bl.), eine Kunstleistung aus dem Anfange des 10. Jahrh. vorliegt, stammt auch das Prümer Troparium in Paris, Cod. lat. 9448 (Suppl. lat. 641), das eine deutliche, technische und stilistische Beeinflussung der Egbert'schen Kunstweise nicht leugnet¹⁾. Nach Lamprecht (a. a. O.) trägt der Codex auf fol. 1 und fol. 48b Einzeichnungen, welche ihn in die Zeit um 990 setzen lassen, also gerade in die Blüteperiode der Egbert'schen Kunstübung. Beendigt wurde der Codex nach 993.

Der Codex hat 91 num. Blätter. 16×32,6 cm perg. Roter Ledereinband mit Goldpressung.

¹⁾ Kraus, Codex Egberti S. 8, Anm. 2. Schnaase IV², S. 633. Lamprecht B. J. 70, S. 60 Anm. Labarte II², S. 451, pl. LI. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 276. Voegelé, Malerschule S. 13 Anm-Deckel vgl. Rohault de Fleury. La sainte Vierge I, 277. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, S. 46 (ebenda Tafel 11³, Abb. der Taufscene). Vgl. Reiners: Corr.-Bl. d. Wd. Ztschr. VII, 232. — Die folgende Beschreibung gründet sich auf die gütige Überlassung der Notizen Paul Clemens.

fol. 1a. Unten Inschr. saec. XVII. Hic liber scriptus sub Stephano de Sassenburg a Notkero Prumiensi monacho circa annum 989. Darunter: Haec nota est falsa, scriptus fuit a Wickungo monacho Prumensi (Prum abbatia immediata ord. S. Benedicti) sub abbatibus Friderico et Stephano prout legitur fol. 48b. Mangerard.

Auf fol. 48b findet sich die Eintragung von der Hand des Schreibers in Rahmen: Codicem istum cantus modulamine plenum, domni Hilderici venerabilis abbatis tempore eiusque licentia Vuickingi (sic!) fidelis monachi impensis atque precatu scribere coeptum. domni ū Stephani successoris praefati abbatis tempore atque benedictione diligentissime ut cernitur consummatum. Sancti Salvatoris domni nostri Jesu Christi altari impositum. Huic sancto prumiensi coenobio perhenni memoria novimus traditum¹⁾. — Am Rande innen Fortsetzung: ad laudem et gloriam nominis sui quod est benedictum in secula seculorum.

fol. 1b. Ganzseitige Darstellung. 2 Scenen. a. oben Verkündigung. Maria rechts unter einem Thorbogen sitzend, beide Hände erstaunt erhebend. Von links kommt der Engel. b. unten Begegnung von Maria mit Elisabeth, die sich umarmen. Rechts Architectur. Der Grund ist graugrün; später wurde darüber blau aufgetragen, welches fast ganz abgeblättert ist.

fol. 2a. (Anfang des Textes fehlt.) Beginnt: Et nunc deus et homo regnans domine dominator. Mit Noten. Zuerst ein Stück des Graduale der zweiten Weihnachtsmesse.

fol. 4a. Darstellung in 2 Scenen untereinander. Vorher geht der Text: Exulta filia Syon, lauda filia Jerusalem, ecce rex tuus venit sanctus et salvator mundi.

1. Scene: Architektur einer Stadt. Mitten darin ein grosses Thor mit Vorhang. Sitzender bartloser König en face mit einer kappenartigen Krone, die linke Hand hält das Scepter, die rechte den Apfel. Rechts von ihm ein Speerträger. 2. Scene: Architektur einer Stadt. In dem eingerahmten Platz sitzt gebückt ein Schreiber.

fol. 4b. Ganzseitige Darstellung in drei Scenen nebeneinander. 1. Auszug Josephs mit Maria nach Bethlehem. Joseph geht rechts voran, auf seiner linken Schulter langer Stab mit Mantel darauf. In der Rechten hält er die Zügel der Eselin, auf der die stark schwangere Maria sitzt. Rechts das Stadtthor. 2. Geburt. Architektur. Vorne

¹⁾ Abb. Hildericus † 993. Abb. Stephanus † 1001. Gallia christiana XIII 591.

rechts Maria liegend, über ihr das Kind mit Ochs und Esel. Links Joseph, von dem nur Kopf und Arm sichtbar sind, die Linke trauernd an die Wange legend. 3. Zwei Evangelisten neben einander, aufblickend und schreibend.

fol. 5a. *Sequentia aurea* von Notker. — fol. 7a. Gut ausgeführter goldener Initial H mit roten Rändern auf lilafarbenem Grund. fol. 10b (abgebildet bei Labarte a. a. O.). Stephanuslegende in zwei Darstellungen. 1. Stephanus predigend. 2. Stephani Steinigung.

fol. 14b. Halbseitige Darstellung. Johannes evangelista sitzt graubärtig en face auf einem Kissenthron in grünem Rock und braunem Mantel mit einem aufgeschlagenen Buche auf dem Schoosse, das er mit beiden Händen hält. *In principio erat verbum etc.*

fol. 18a. Kindermord. $\frac{3}{4}$ seitige Darstellung mit zwei Szenen in einem Felde. Oben sitzt Herodes, die Rechte erhoben, die Linke hält ein Scepter. Links von ihm zwei, rechts ein Diener (Schwertträger). Unten rechts steht ein Knecht, mit der Rechten ein Schwert haltend; auf dem Boden viele Kinderleichen¹⁾.

fol. 18b. Sequenz de sanctis innocentibus.

fol. 25b. Halbseitige Darstellung der Anbetung. Rechts sitzt Maria, das Kind auf dem Schoosse, welches in der Linken ein Buch hält und die Rechte segnend erhebt. Von links nahen die drei Könige in phrygischen Mützen, unter dem aufgerafften Mantel flache Schalen haltend.

fol. 26b. Ganzseitige Darstellung in zwei Szenen. 1. Taufe Christi (Abb. Strzygowski a. a. O.). Dieser steht en face in der Mitte, über ihm die Taube und die Hand Gottes in einem Halbkreis, links hinter dem Wellenberg Johannes, die Rechte auf Christi Haupt legend, rechts zwei Engel mit Gewändern. Zwei halbnackte, links und rechts einseitig knieende männliche Gestalten giessen aus zwei Krügen

¹⁾ Die Scene des Kindermordes ist nach Voege a. a. O. S. 244 von Reichenau aus in die rheinische Centralschule gekommen, da früher keine Belege vorhanden sind. Die Darstellung im Codex Egberti fol. 15b (Kraus Tafel XIII, Voege S. 67) hat ikonographisch auf die Darstellung in Cim. 58 (fol. 31b, Abb. Voege S. 68), die einzige in der Hauptschule, eingewirkt. Ferner hängen ikonographisch zusammen die Darstellungen im Echternacher Codex (fol. 19b, Abb. Lamprecht a. a. O. Tafel III) in der auch in Trier entstandenen Brüsseler Hs. Bibl. du roi No. 9428 (Voege S. 384; links Herodes mit Schwertträger, rechts Krieger, Frauen und Kinder) und in dem vom Echternacher Codex abhängigen Bremer Evangelienhs. (Abb. Lübke, Gesch. d. d. K. S. 137). Unsere Darstellung dagegen fällt aus dem Rahmen heraus; es fehlen die klagenden Frauen.

das Wasser. Auf beiden Krügen die von Strzygowski besprochene Namenstrennung IOR — DAN. Die Brustwarzen Christi sind stylistisch durch zwei Punktrosetten dargestellt.

2. Hochzeit zu Kana. Vorne links stehen sechs Krüge, rechts ein Knecht, welcher Wasser zuschüttet. Darüber links Christus, die Rechte befehlend ausstreckend, neben ihm rechts, die rechte Hand mit der Geberde des Erstaunens erhebend, Maria, dahinter sechs Apostel.

fol. 28a. Die Darstellung im Tempel in zwei Szenen. 1. Der Tempel als Basilika, in dem offenen Thor sieht man unten rechts den Altar. 2. Maria von links nahend, legt das ganz bekleidete Kind, welches die Rechte erhebt, in die Hände des Simon. Neben Maria steht Joseph mit Tauben und einer Henne.

fol. 31a. Ganzseitige Darstellung (Abb. bei Labarte a. a. O.). 1. Christus im Tempel. 2. Einzug in Jerusalem.

fol. 33a. Halbseitige Darstellung der drei Marien am Grab. Rechts sitzt der Engel mit der erhobenen Rechten. In der Öffnung des Grabes liegt das Schweisstuch. Von links nahen die drei Frauen, deren vorderste mit aufgerafftem Mantel in der rechten Hand das Salbengefäß trägt.

fol. 43b. Halbseitige Darstellung: Der auferstandene Christus erscheint seinen Jüngern. Architektur: Halle. Unten Thore. Christus steht inmitten seiner Jünger in Vorderansicht, beide Hände ausstreckend; links legt ein Jünger seine Finger in die Nagelmale.

fol. 44b. Halbseitige Darstellung: Christi Himmelfahrt. Unten stehen in lebhaftester Bewegung die Jünger, erstaunt die Hände hehend, nach rechts oben fährt Christus, beide Hände ausbreitend, in einer Wolke hinauf; von rechts ragt aus den Wolken hervor die Hand Gottes.

fol. 49a. Halbseitige Darstellung: Pfingstfest. Zwei Reihen zu je sechs Personen übereinander in bedecktem Hause. In der Mitte der oberen Reihe Maria, die Linke erhebend zu dem rechts neben ihr sitzenden Petrus, der in der rechten Hand ein Buch hält und die Linke ein wenig erhebt.

fol. 52a. Halbseitige Darstellung: Der Hohepriester Zacharias im Tempel am Altar. Von rechts erscheint ihm der weissagende Engel¹⁾. Es schliesst sich an: *Quem prophetae cecinerunt agni fore praecusorem*. Es beginnt der zweite Teil des Tropars, *Proprium Sanctorum*.

¹⁾ Abgeb. Rohault de Fleury, *La Messe* V. Pl. CDXX. Text S. 158.

fol. 54b und 55a. Vier Szenen aus der Geschichte Petri und Pauli (je ganzseitig).

fol. 54b. 1. Vor einem Könige steht ein Prediger, während rechts Petrus und Paulus zuhören. (Es scheint, als ob auf diese Darstellung die im Malerbuch vom Berge Athos ed. Schäfer S. 349 beschriebene Scene eingewirkt hat, wie Paulus den Magier Barzeser blind macht). 2. Die beiden Apostel knien links unten vor einem Thurm, über ihm schwebt, von zwei Teufeln entführt, eine männliche Gestalt, rechts dieselbe Gestalt, zerschmettert. (Darstellung der ebenfalls im Malerbuche a. a. O. S. 348 beschriebenen Scene, wie Petrus den Magier Simon sterben lässt.)

fol. 55a. 1. Petrus mit dem Kopf abwärts gekreuzigt. 2. Pauli Enthauptung.

fol. 60b. Tod der Maria. Ikonographisch seltene Darstellung, bedingt durch den zur Verfügung stehenden schmalen Raum. Grund blau. Christus, bärtig, hält die Seele seiner Mutter empor, die ein aus der Wolke herkommender Engel aufnimmt; oben links in den Wolken schwebt der Engel dann mit der Seele, der die Hand Gottes eine Krone über das Haupt hält¹⁾.

fol. 62b. Halbseitige Darstellung. Thronende Maria in der Mandorla, wie sonst Christus auf einer Erdkugel sitzend, die Hände flach vor die Brust erhoben. (Das Darmstädter Evangeliar No. 1948 vom Ende des 10. Jahrh. enthält ebenfalls eine Darstellung der thronenden Maria. Abb. v. Oechelhäuser Miniaturen etc. I. Tafel 2.)

fol. 66b. De seto. Benedicto abbate. Halbseitige Darstellung: St. Benedictus thronend mit einem Stab in der Linken, nimmt

¹⁾ Der Tod Mariae ist in der christlichen Kunst des Abendlandes vor 1000 selten, während die byzantinische Kunst denselben schon früher kennt und ihn wahrscheinlich auch nach dem Westen verpflanzt. Ikonographisch scheiden sich die Elfenbeine in zwei Gruppen, die Voege a. a. O. S. 12 Anm. besprochen hat. Der zweiten Gruppe schliessen sich die Miniaturendarstellungen an in München, Cim. 57. Voege S. 128: Wolfenbüttel, Cod. 84, 5, saec. 11 (abgeb. Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten etc.), Voege S. 136; Cod. membr. U. I, 19, saec. 11. Hildesheim, Voege S. 138; Paris, Bibl. nat. 18005, saec. 11 in. Voege S. 143; Bamberg Ed. V, 9, saec. 10, Voege S. 147. Brescia, Bibl. Querin. Voege S. 149. Ms. saec. 13, British museum, abg. L. Twining, Symbols and Emblems of early and mediaeval christian art, 1852. Tafel LXX, 2. Vgl. auch Voege a. a. O. S. 235 ff. Kisa in Bonner Jahrb. XCIV S. 82 Anm. ff.

mit der Rechten ein offenes Buch, das ihm ein rechts vor ihm stehender Geistlicher entgegenreicht.

fol. 68a. Halbseitige Darstellung des h. Laurentius, der mit einem Buche in der Linken in Vorderansicht dasteht.

fol. 69b und 70a. Drei Szenen zur Geschichte des h. Mauritius. 69b: König vor seinem Zelt auf einem Kissenthron sitzend, weist seinen vor ihm stehenden Feldherrn an. 70a: 1. Der Feldherr mit dem Schwert an der Seite vor seinen mit sagum, tunicella, Schild und Speer versehenen Kriegern; auf dem vordersten Schild die Inschrift „Mauritius dux“. Der Träger des Schildes, der Heilige selbst, macht abwehrenden Gestus. 2. Hinrichtung sämtlicher Standhaften.

fol. 71a. Halbseitige Darstellung: St. Michael den Drachen tötend. Der bärtige Heilige mit Flügeln, Sandalen, langer Ärmeltunica und Mantel hält in der Linken einen grossen Schild, in der Rechten den Speer. Rechts am Boden krümmt sich der Drache.

fol. 72b und 73a. Drei Darstellungen zur Geschichte der heiligen Crisantus und Darias. 72b. Crisantus belehrt von einem h. Abte. 73a. 1. Taufe des Crisantus durch diesen Abt. 2. Crisantus und Darias im Bogengang in Unterredung.

fol. 76a. Ganzseitige Figur des h. Bischofs Martinus in Vorderansicht als Bischof mit Buch unter einem Thorbogen.

fol. 81a. Ganzseitige Darstellung in zwei Szenen: 1. Kreuzigung des Andreas Virilis; dieser ohne Nägel festgeschnürt; rechts und links zwei Laien. 2. Der Heilige im Grabe von zwei Frauen beweint.

fol. 83a. Virgo plorans. Kleine Figur unter Thorbogen. — fol. 84a ebenso: puella turbata. fol. 93b—95b. Litanía unter einer den Kanonesbogen gleichenden Einrahmung.

Technik: Deckmalerei. Dünne sehr feine hellblaue Vorzeichnung, wie sie fol. 1b an dem abgeblätterten Kleide Mariae gut sichtbar ist. Die geistreichen Faltenmotive der Vorzeichnung durch die grobe Übermalung meist verdeckt. Die Umrisse sind nur selten schwarz nachgezogen (regelmässig nur bei Nimbus und Architektur) und meist mit der Farbe der Ausfüllung gegeben. Umriss und Modellierung der Köpfe ziegelrotbraun; schwarz sind Pupillen, Nasenlöcher und Mundwinkel. Die Farben durchweg schmutzig, vorherrschend sind graugrün, graublau und braun, daher monotoner Eindruck. Weisse Lichter sind Ausnahmen. Der Codex ist ikonographisch ziemlich selbständig (z. B. die Darstellung des Auszugs Marias und Josephs, welche die ravennatischen Elfenbeine bevorzugten, z. B. auf der Maximinskathedra (Westwood S. 32) u. d.

Mindener Pyxis zu Berlin, (Bode-Tschudi S. 122 Tafel 63, Fleury La Messe Pl. CCCLXVIII, Westwood S. 458, wo fälschlich als Flucht nach Ägypten bezeichnet) und lässt vermuten, dass verschiedene Szenen erst für ihn erfunden wurden, z. B. die Legende von Crisantus und Darias.

Capitel III.

Trier und Echternach.

Als Voege den Versuch machte, eine grosse rheinische Central-
schule zu konstatieren, mussten ihm selbstverständlich hie und da aus
der ganzen grossen Masse der Bilderhandschriften einzelne Monumente
auffallen, die eine gewisse Verwandtschaft mit der Hauptschule allerdings
nicht verleugnen konnten, die aber unter sich wieder ein enger ver-
bindendes Band aufwiesen: kurz, es mussten sich Lokalschulen ergeben,
die allerdings unter dem mächtigen Druck der Central-
schule arbeiteten, aber doch eine gewisse lokale Selbständigkeit, charakterisiert durch ge-
wisse, oft kleinere technische Details, sich wahrten. Oft ist es möglich,
eine solche durch technisch-stilistische Momente zusammengefundene
Schule durch historische Notizen, Einträge u. s. w. zu lokalisieren.

Nicht anders ist dies mit Trier der Fall. So wenig gewisse
Einflüsse der grossen Hauptschule zu leugnen sind — ich habe sie
oben anlässlich der Beschreibung des Freiburger Sacramentars her-
vorgehoben — so ist doch die Trierer Schule wieder bedeutend, selb-
ständig und lebenskräftig genug, um ihrerseits wieder Fäden nach
benachbarten Scriptorien zu spinnen, Filialschulen zu erzeugen. Unter
dem künstlerischen Banne Triers standen die Klöster Prüm, Echter-
nach, Metz, München-Gladbach in der näheren Umgebung; weiterhin
glaube ich Trierer Einflüsse konstatieren zu können zu Regensburg¹⁾,

¹⁾ Der künstlerische Zusammenhang zwischen Regensburg und Trier
zur Zeit Erzbischof Egberts, der gestützt ist sowohl durch Monumente der
Goldschmiede- und Emailtechnik (Codex aureus von St. Emmeran und Gisela-
kreuz in der Reichen Kapelle zu München) als auch durch litterarische Zeug-
nisse, wurde von Wolfgang M. Schmid in seiner Münchner Dissertation
(Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000. 1893) ein-
gehend geschildert, so dass ich hier darauf verzichten kann. Nur erstreckt
sich diese Trierer Unterstützung der Regensburger Kunst auch auf die
Buchmalerei.