Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun

von Franz Ronig

ERSTER TEIL

HISTORISCHE GRUNDLAGEN

1. Kapitel: Der kirchengeschichtliche Hintergrund

Die Kirchengeschichte Verduns in den Jahrhunderten der deutschen Kaiserzeit ist sehr bewegt. Stadt und Land Verdun waren französisch, gehörten aber zum Kaiserreich; so ist es verständlich, daß der Kaiser hier, an der äußersten Grenze nach Westen, namentlich in der Besetzung des Bischofsstuhles seinen Einfluß geltend machte. Das führte zu politischen, aber noch mehr zu kirchenpolitischen Schwierigkeiten, die sich in äußerst scharfen Situationen während des Investiturstreites zeigten. Sodann ist im Zusammenhang mit der Reichszugehörigkeit zu beachten, daß Verdun damals noch mit den »Trois-Evêchés« dem Metropolitan von Trier unterstand. Und schließlich brachten die Verduner Klöster Leben in die Geschichte, allen voran die Abtei des hl. Vitonus (Saint-Vanne), die unter Abt Richard (1004—1046) ein Reformzentrum für Nordfrankreich und das Maasgebiet wurde, dann aber nach ihrer Klunisierung (ca.1085) als die Seele des Widerstandes aus dem Geist Gregors VII. gegen die kaiserlichen Bischöfe galt. Wenn nicht immer Agens, so war die Stellung zum Reich doch das Ferment der Entwicklung, wenigstens aber das »Schibboleth«, an dem sich die Parteien erkannten. — In der Kirchengeschichte Verduns wird nicht nur die Komplexität mittelalterlichen Lebens greifbar, es erweist sich gerade durch seine geographische und politische Randlage sowie seine monastischen Bestrebungen mit dem oder gegen den Kaiser als ein zugespitztes Paradigma frühmittelalterlicher Geschichte, das als solches nach den inzwischen zugewachsenen Erkenntnissen einer neuen historischen Monographie würdig wäre.

Die Beachtung der geographischen Lage Verduns am oberen Lauf der Maas dürfte für unseren Zusammenhang nicht unwichtig sein. Wie M. Lombard in seiner Untersuchung über die verkehrspolitische Lage des Maastales für das frühe Mittelalter zeigt, lag Verdun am Kreuzungspunkt wichtiger Fernhandelswege, die West- und Mitteleuropa durchquerten und die Verbindung mit dem Mittelmeerraum und dem Orient herstellten[1]. Daher ist es verständlich, daß sich in Verdun bald eine rege Kaufmannskolonie niederließ, die über die Grenzen der Stadt hinaus Bedeutung gewann. So führte der Verduner Kaufmann Ermenhard 954 eine kaiserliche Gesandtschaft, deren Leiter der Mönch Johannes von Gorze war, nach Barcelona und zum Kalifat nach Cordova[2]. — In der Verduner Kaufmannsniederlassung begannen die Juden bald eine wichtige Rolle zu spielen. Der Fernhandel, den sie intensiv betrieben, brachte von selbst den Sklavenhandel mit sich.

Verdun wurde damals Umschlagplatz für diese »Ware«; hier wurden die im Osten erbeuteten Sklaven (= Slawen) abgeliefert, entmannt und nach Süden in die mohammedanischen Gegenden des Mittelmeerraumes weiterverkauft[3]. — Die geographische Lage Verduns hatte aber auch politische und kulturelle Bedeutung. So war es mit den »Trois-Evêchés« Metz, Toul und Verdun dem Trierer Erzbischof unterstellt und stand mit der Erzbischofsstadt in reger politischer und kirchlicher Beziehung, die sich auch kunsthistorisch ausdrückte[4]. Anderseits war die Maas ein natür-

licher Handelsweg nach Niederlothringen, vor allem nach Lüttich, dem Verdun in vielfältiger Hinsicht verbunden war. Aber auch die Nähe von Reims darf nicht übersehen werden, kam doch der bedeutendste Verduner Mönch, Abt Richard von Saint-Vanne, von dort. Jedoch sind die Verbindungen ins Trierer und Lütticher Land von größerer Tragweite gewesen.

Der frühen Kirchengeschichte Verduns darf hier mit einer Erwähnung Genüge getan werden. Lediglich solche Bischofsnamen aus der spärlich fließenden, durch wiederholte Archivbrände zerhackten Überlieferung sollen genannt werden, die als Heilige verehrt und daher auch mitunter der bildlichen Darstellung gewürdigt wurden. Da ist die Gründergestalt (?) des hl. Sanctinus[5] aus der Mitte des 4. Jahrhunderts. Aus dem 5. Jahrhundert wird der hl. Pulchronius (gest. 470) genannt. Der hl. Firminus wurde um 502 durch den hl. Vitonus abgelöst, den König Chlodwig zum Bischof von Verdun bestellte. Nach seinem Tode (ca. 529) wurde er in der Peter-und-Pauls-Kirche begraben, die später seinen Namen erhielt. Das hier gegründete Kanonikerstift war der Vorläufer der späteren Reformabtei. Der heilige Bischof Agericus steht schon im helleren Licht der Geschichte (554—602); er spielt in der »Historia Francorum« eine nicht uninteressante Rolle[6]. Mit den hll. Bischöfen Paulus (ca. 625 — ca. 648), durch den Tholey (Saar) eng mit Verdun verbunden wurde[7], und Madalveus (752–775), der die niedergebrannte Kathedrale wieder aufbaute[8], kommen wir bereits an die Schwelle des Mittelalters.

Ehe für Verdun die »Reichsgeschichte« begann, erlebte die Kathedrale zur Zeit des Bischofs Dado (880–923) ein Desaster, als sie 917 von dem, dem Bischof feindlichen Grafen Boso angezündet wurde. Bei dieser Gelegenheit verbrannten alle älteren Urkunden, ein für die Geschichte Verduns empfindlicher Verlust, der durch die nachträglichen Aufzeichnungen Berthars im Auftrag Dados nur ungenügend ausgeglichen werden konnte[9].

Im Jahre 925 begann für Lothringen und damit auch für Verdun die Zugehörigkeit zum Reich; König Heinrich I. konnte Lothringen erwerben. Er verjagte den Bischof Hugo (923–925) und setzte an seiner Statt den Neffen Dados, Bernuin (925–939), ein[10]. Damit beginnt die Reihe der vom deutschen König oder Kaiser eingesetzten Bischöfe, die öfter auch deutscher Abstammung waren. So war Bischof Berengar (940–962) ein Verwandter Ottos I. Er hat für die Verduner Kirchengeschichte insofern Bedeutung, als er, durch die Verhältnisse gedrängt, 952 Saint-Vanne den Benediktinern übergab und damit zugleich den Reformbestrebungen von Gorze Einlaß gewährte[11]. Unter seinem Nachfolger Wicfrid (962–986), einem Bayern und Schüler Erzbischofs Bruno von Köln, blühte die Wissenschaft auf[12]. — Nach dem kurzen Eroberungszwischenspiel von 985 verzichtete Hugo Capet 987 auf Verdun[13]. — Nun kam mit dem Bayern Haimo (988–1024), einem Schüler Notkers von Lüttich, eine der erfreulichsten Bischofsgestalten auf den Verduner Thron[14]. Er erhielt von Graf Friedrich vor dessen Jerusalemfahrt die Verduner Grafenrechte, die Otto III. 997 bestätigte. Von jetzt an wurden die Verduner Bischöfe vom deutschen König belehnt, ein Vorgang, der zu vielen Kämpfen mit den lothringischen Grafen und Auseinandersetzungen im Investiturstreit führen sollte. Durch Haimo wurde auch in anderer Hinsicht die Zukunft Verduns bestimmt; mit einem sympathischen Trick setzte er die Wahl des Mönches Richard, dessen Fähigkeiten er erkannt hatte, zum Abt von Saint-Vanne (1004–1046) durch[15]. Nun konnte die Blütezeit von Saint-Vanne als Reformzentrale der sog. »Lothringischen Mischobservanz« mit der reichen Ausstrahlung nach Niederlothringen und Nordfrankreich beginnen[16].

Durch Richard kam das monastische Leben in Saint-Vanne erst richtig in Gang. Aus Reims stammend, trat er nach einem kurzen Zwischenspiel in Cluny als Mönch in Saint-Vanne ein. Er übernahm die schon unter Bischof Berengar eingeführte Gorzer Reform, verlieh ihr aber eine besondere Prägung, die sich in einer gewissen Nähe zu kluniazensischen Bräuchen in Tracht und Verfassung zeigte[17] und heute mit »lothringischer Mischobservanz« bezeichnet wird. Richard und seinem Schüler Poppo von Stablo gelang es, die Saint-Vanner Reform weit nach Nordfrankreich und Niederlothringen vorzutragen; in anderer Richtung lief sie bis an die Weser und nach St. Gallen. — Richard war eine vielseitige Persönlichkeit; er hatte seine Bedeutung nicht nur als religiöser Initiator[18] und monastischer Organisator: er war Freund und Ratgeber der Kaiser Heinrich II. und III.[19], machte um 1027 mit seinem ehemaligen Schüler, Abt Gervin von St. Riquier, Erzbischof Poppo und Abt Eberwein von Trier eine vielbeachtete Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die Gestalt Richards illustriert sehr gut die Verflechtung Verduns mit dem Maasgebiet und Nordfrankreich, aber auch mit dem Reich und dem Trierer Sprengel.

Waren für die Verduner Bischöfe ihr Bildungsgang, die Reichspolitik und die Zugehörigkeit zu Trier die bindenden Elemente, so war für Richard die Reformbewegung das Vehikel seiner Beziehungen, wobei aber (im Gegensatz zu den Kluniazensern) die Bindungen an den Episkopat lebendig blieben.

Bischof Raimbert (1025–1039), der auf einer Pilgerfahrt in Belgrad starb, aber eine Translation nach Verdun erfuhr, gründete die Abtei Saint-Airy über dem Grab des hl. Agericus, der in der Kirche seines elterlichen Anwesens beigesetzt war. Die Besiedlung erfolgte 1037 durch Mönche aus St. Maximin zu Trier, das durch Poppo der Richardreform angehörte. Das Kloster entwickelte sich rasch und konnte unter dem aus Lüttich stammenden Abt Stephan (1070–1084) eine Reihe wichtiger Abteien bis nach Flandern hin besetzen[20]. Mit Abt Stephan, der durch eine Liste des Kirchenschatzes und der Bibliothek seine Interessen zeigte[21], kamen Wissenschaft und Buchkunst in Blüte. Als Verfasser der Vita sci. Agerici ist er im ms. 8 von Verdun dargestellt. Beim ersten Exil der Mönche von Saint-Vanne durften die von Saint-Airy ungestört in ihrer Abtei verbleiben, woraus folgt, daß sie damals noch nicht klunisiert waren. Die Klunisierung wird wohl noch vor der Jahrhundertwende erfolgt sein (ausführliche Mitteilung von Herrn Prof. K. Hallinger, Rom; vgl. dazu die trachtengeschichtlichen Darlegungen zum Benediktsbild von ms. 10).

Ein neuer Abschnitt der Verduner Geschichte beginnt mit dem Episkopat des Theoderich (1047–1089), der vorher Reichskaplan und Primicerius von Basel war. Wenn auch nicht in allen Zügen sympathisch, war er doch der fürstlichste unter den mittelalterlichen Bischöfen Verduns[22]. Sein Leben war kampferfüllt, sei es für Heinrich IV. gegen die Partei Gregors VII., sei es »gegen drei Generationen von Gottfrieds« (des Bärtigen 1044–69, des Buckligen 1069–76, des von Bouillon 1088–1096), von denen der Bärtige ihm 1047 die Kathedrale mit den Archiven vernichtete[23]. Die Buße Gottfrieds und die Solidarität der übrigen Lothringer und des Lütticher Bischofs[24] halfen aber schnell wieder auf. Schlimmer waren die Auswirkungen des Investiturstreites. Nach dem Tode Richards von Saint-Vanne begannen in der Mitte des Jahrhunderts die ersten zaghaften, mit Hallingers Nekrologmethode nachweisbaren Verbindungen Saint-Vanne mit Cluny[25]. Der Gregorianismus von Saint-Vanne wird aber erst 1085 offenkundig, als in den Wirren um das Konzil von Mainz Hermann von Metz der kaiserlichen Uniformierung des lothringischen Episkopates zum Opfer fiel. Jedoch die Vertreibung einiger Lütticher »orthodoxer« Flüchtlinge aus Saint-Vanne durch den (in der damaligen Ausdrucksweise) »ultramontanen« Theoderich sowie der durch diesen ausgeübte Bekenntniszwang zum Kaiser und schismatischen Gegenpapst trieben den Abt Rodulf (1077–1100) und dann noch den ganzen Konvent nach Dijon ins Exil (1085–1092) und in die offenen Arme des Kluniazensers Jarento von Saint-Bénigne, bei dem sie das Gelübde ablegen mußten[26]. Damit standen sich in Verdun für die nächsten Jahrzehnte zwei sich heftig befehdende Parteien gegenüber und die Kluniazenser hatten durch das Exil die Abtei Saint-Vanne für ihren Verband erobern können. Die Mönche von Saint-Vanne wichen unter Abt Laurentius (1100–ca. 1140) ein zweites Mal nach Dijon ins Exil aus (1111–1114), als unter Bischof Richard von Grandpré, den Heinrich V. (1107–1114) dem in Reims weilenden Papst Paschalis II. zum Trotz investierte und persönlich inthronisierte, die Wirren des Streites zur Guerilla wurden[27]. Geradezu eine Groteske bedeutete der Episkopat des Courtisans und Hofkaplans Heinrich von Winchester, der mit Mathilde, der Gemahlin Heinrichs V., von England gekommen war und 1117 Bischof von Verdun wurde. Er konnte sich nur mit dem Heer Rainalds von Bar 1119 Einlaß verschaffen. Diesmal waren aber Mönche und Dignitäre einig und sangen zur Inthronisation die Lamentationen des Jeremias[28]. — Mit der Investitur des Albero von Chiny (1131–1156) in Lüttich, die durch die Gegenwart von Kaiser und Papst praktisch und glatt gelöst wurde, schließt das Kapitel harter kirchenpolitischer Kämpfe in Verdun[29].

Die weitere Geschichte im 12. Jahrhundert läuft ohne größere Erregungen ab. Der Streit um die Reform von Saint-Paul Anfang der vierziger Jahre, in dessen Verlauf der Bischof gegen den Protest des Abtes Laurentius von Saint-Vanne Prämonstratenser zur Neubesiedlung herbeiholte, führte nicht zu einem Zerwürfnis[30]. Im Jahre 1147 erlebte Verdun seinen festlichen Höhepunkt überhaupt, als Papst Eugen III. bei seiner großen Reise in der Stadt weilte — dem zweiten Papstbesuch in Verdun — und am 11. November die neuerbaute Kathedrale konsekrierte[31], nachdem er zwei Tage vorher in Saint-Vanne am Patronatstage den neuen Schrein des. hl. Vitonus eingeweiht und die Translation der Reliquien besorgt hatte[32].

Die Auseinandersetzung des Bischofs mit der Bürgerschaft bedeutet den Anbruch einer neuen Epoche, die in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben darf.

2. Kapitel:
Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Verduns aus den literarischen Quellen

Allzuviele Kunstwerke des frühen Mittelalters sind vernichtet worden. Zwar gibt es Orte, die noch in ihren Schatzkammern ein großes Erbe bewahren, wie etwa Aachen, Essen, Köln oder Trier; andernorts ist die Vernichtung jedoch so radikal gewesen, daß kaum etwas erhalten blieb; oder die Kostbarkeiten der früheren Schatzkammern sind in den Museen der ganzen Welt zerstreut. So müssen wir uns für die frühe Schatzkunst Verduns, die doch mit einem so illustren Namen wie dem des Nikolaus verbunden ist, auf literarische Nachrichten verlassen. Um es gleich vorwegzunehmen: Es haben sich in Verdun keine Spuren dieses wahrhaft Großen unter den mittelalterlichen Künstlern erhalten: weder in Werken noch in Nachrichten, noch in einer örtlichen Tradition[33].

Schon ohne die Kenntnis der literarischen Zeugnisse dürfen wir vermuten, daß Verdun im frühen Mittelalter Cimelien besessen haben muß. Bischofssitze und bedeutende Klöster haben immer kostbare liturgische Geräte und Handschriften entstehen lassen. Wichtiger noch als die Existenz einer Handelskolonie an dem Knotenpunkt der Fernstraßen dürfte für die Ausstattung der Kirchen die Tatsache anzusehen sein, daß vom Jahre 925 an Verdun der westlichste Vorort der kaiserlichen Politik gewesen ist. So dürfen wir annehmen, daß die deutschen Könige und römischen Kaiser etwas für die künstlerische Ausstattung der Kathedrale und des anfangs unter Richard der Reichspolitik verbundenen Klosters Saint-Vanne getan haben, wie wir dies aus Parallelfällen kennen, wo die Könige und Kaiser sich als großzügige Stifter gezeigt haben. — Wenn nun hier teils schon veröffentlichtes und diskutiertes Material vorgelegt wird, so geschieht das nicht in der Absicht, neue Theorien vorzutragen oder eine abgerundete Monographie zu diesem Thema zu schaffen, sondern um den kunsthistorischen Hintergrund zu zeigen, vor dem die Geschichte der Verduner Buchmalerei besser verständlich werden soll.

Die Zeit der Könige aus dem sächsischen Geschlecht bringt nicht sofort den künstlerischen Aufschwung. Wahrscheinlich hat Bischof Berengar (940–962), ein Sachse und Verwandter Kaiser Ottos I., die ersten größeren Schenkungen empfangen. Vielleicht dürfen wir die drei Evangeliare in seine Zeit setzen, die Mabillon und Ruinart bei ihrem Besuch 1696 in der Sakristei der Kathedrale sahen und für ca. 800 Jahre alt ansahen; Martène und Durand berichteten ebenfalls von zwei Evangeliaren von 900 bzw. 700 Jahren Alter. Ruinart schreibt, daß ein Kodex mit einem kostbaren Deckel versehen war, der mit Gold, Edelsteinen und einem Elfenbeinrelief geschmückt war, welches Karl den Kahlen darstellte[34].

Der Episkopat Wicfrids (962–986) brachte der Kathedrale wertvollen Zuwachs an Kunstgütern. Wicfrid stammte aus Bayern und war durch seinen Lehrer, Erzbischof Bruno von Köln, den Bruder Kaiser Ottos I., der Gorzer Tradition verbunden[35]. Er stattete die Kathedrale mit Kunstwerken aus[36], unter denen ein goldenes Antependium und die Coronae (= Radleuchter) dem Verfasser der Gesta episcoporum Virdunensium besonders erwähnenswert waren[37]. Ruinart hat dieses Antependium 1696 noch gesehen, kurz beschrieben und nicht schlecht datiert[38]. Es zeigte die Bilder der Apostel. Außerdem sah er noch einen Radleuchter, den man Wicfrid zuschrieb und der sicher eine der obengenannten Coronae war[39]. Daß die sächsische Verwandschaft selbst mithalf, geht aus den Gesta hervor: Mathilde beschenkte Bischof und Kathedrale reich mit Kostbarkeiten für den Schmuck der Liturgie[40]. In die Zeit des Heimo gehört jedoch auch ein erhaltenes Monument, die Collectio Anselmo dicata, Paris, BN, lat. 15.392 (vgl. S. 111 f, 134). Um welche Zeit das jetzige Münchner Sakramentar, lat. 10.077, nach Verdun gekommen ist, läßt sich nicht mehr ermitteln. Bischof Heimo (988–1024) ließ eine Mauer um die Stadt bauen, die auch — gegen den Willen des Abtes Richard — das Kloster Saint-Vanne einbeziehen sollte[41].

Jedoch erst Richard von Saint-Vanne (1004–1046) wurde für die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts der große Bauherr und Förderer der Kunst in Verdun. Seine Leistungen wurden aber erst dadurch ermöglicht, daß Kaiser Heinrich II. sich in großzügiger Weise für die Finanzierung einsetzte[42] und sich zugleich persönlich interessiert zeigte[43]. Aber auch der Graf Friedrich von Verdun, der in Saint-Vanne Mönch geworden war, stand mit seinem Vermögen und persönlichem handwerklichen Einsatz für die Bauten ein[44]. — Richard baute eine neue größere Kirche mit Krypta und Türmen, einen neuen Kreuzgang mit Refektorium, Oratorium[44] und anderen Klostergebäuden[45], dazu eine Abtskapelle, die dem hl. Nikolaus geweiht war[46] und den Konferenzen der Reformäbte diente. Die Gräber der Bischöfe fanden in der neuen Kirche neue würdige Plätze[47]. Es fehlte aber nicht an Kritikern; so ließ

Petrus Damiani den seligen Richard im Jenseits für seine Bautätigkeit bestraft werden. Jedoch ist dieses Urteil durch den Reformgegensatz zu Cluny entstanden, wie K. Hallinger gezeigt hat[48]. — Eine größere Beachtung verdienen für uns die Werke der Schatzkunst, die Richard anfertigen ließ, und die Hugo von Flavigny sah und beschrieb. Da ist zunächst das »Pulpitum«, in Goldschmiedetechnik angefertigt. Es handelt sich hierbei wohl um einen Ambo, der mit den Chorschranken verbunden war. Die Zierstücke daran waren gehämmerte und vergoldete Erzplatten, welche plastisch und farbig (?) die zwölf Apostel auf den Schultern der Propheten zeigten. Ferner waren die vier Paradiesflüsse angebracht und die Bilder von Abraham, Isaak, Jakob, Tobias und David. Vorn sah man eine Darstellung der Deesis mit den vier Evangelisten und der Gefolgschaft der Engelhierarchien. Das Pult selbst war in Gestalt eines Adlers als Symbol des Evangelisten Johannes[49]. Über die Anlage des Ganzen lassen sich nur Vermutungen anstellen; vieles bleibt wegen der ungenauen Schilderung unvorstellbar. Eines aber wird klar: es muß sich um eine bedeutende materielle und künstlerische Kostbarkeit gehandelt haben. — Im Sanktuarium standen drei Altäre mit Ziborien (aus dem Textzusammenhang als eine Art Schreine zu verstehen?), welche die Leiber der hll. Vitonus (in der Mitte), Pulchronius und Possessor (rechts und links) enthielten. Das Vitonus-Ziborium war mit Gold und Edelsteinen verziert und zeigte in den Reliefs und Gravuren die Majestas Domini zwischen Petrus und Vitonus. Die Bildfelder waren durch Säulen in Gold-Silber-Legierungen auf gegossenen Silberbasen eingefaßt. Auf den Seiten des Schreins waren Bilder der Auferstehung, Erscheinung und Himmelfahrt Christi zu sehen[50]. — Hinter dem Vitonusaltar befand sich als *altare maius* der Petrusaltar, dem ein goldenes Antependium vorgesetzt war, das wir uns in der Art des Basler (im Cluny-Museum zu Paris) vorzustellen haben[51]. Nur war hier die Christusgestalt in ausführlicherer Ikonographie, mit dem Kreuzstab auf Aspis und Basilisken stehend, wiedergegeben, rechts und links Petrus und Paulus. Darunter knieten als Stifter Richard und Mathilde (ähnlich wie auf dem Basler Antependium), die um die Annahme des Opfers bitten, das durch des einen Eifer und der anderen Vermögen dargebracht wurde[52]. Ob man die Verduner Altartafel der gleichen Werkstatt zuweisen darf wie die Basler, ist bei dem totalen Verlust nicht mehr auszumachen. Die Möglichkeit besteht natürlich, da Richard mit Heinrich II. eng befreundet war. — Wir können uns nach der Schilderung das Sanktuarium von Saint-Vanne nicht prächtig genug vorstellen: im Zusammenhang mit den Chorschranken der Ambo aus Goldschmiedestücken[53], hinter dem Chor die drei Altäre mit den drei Schreinen und schließlich in der Apsis der Hauptaltar mit der goldenen Altartafel. Die heute noch erhaltene Ausstattung des Aachener Münsterchores könnte uns einen ähnlichen, wenn auch schwächeren Eindruck vermitteln. — Durch den Eifer und die Freigebigkeit des Grafen Hermann erhielt die Abtei noch einen kostbaren Tragaltar, der aufgeklappt werden konnte und außerdem noch mit Flügeln versehen war[54], ein goldenes Kreuz, das mit Perlen verziert war, und wertvolle Textilien[55]. — Eine Armreliquie des hl. Pantaleon hatte Richard durch den Herrn von Commercy erworben. Sie stammte aus der Pantaleonstranslation, die Erzbischof Gero von Köln (969–976), der im Auftrag Kaiser Ottos I. in Byzanz war, durchgeführt hatte. Die Reliquie war kostbar gefaßt und lag auf dem Tragaltar[56]. — Richard ließ noch andere wertvolle liturgische Instrumente anfertigen, so mehrere Evangelienbücher mit goldenen Prachteinbänden, drei goldene Kreuze, zwei silberne Fächer (?), ein Epistolar und Kollektar mit Silberschmuck, ein Missale und noch Coronae als Leuchter[57]. — Kaiser Heinrich gab außer seinen Spenden für die Bauten noch reiche Geschenke für die Liturgie: einen übergroßen gemmengeschmückten Goldkelch mit einer Goldpatene, eine flache Schale aus Beryll, eine Pyxis aus Onyx, die mit der Eucharistie über dem Altare (von einem Baldachin herab?) hing und viele andere Kostbarkeiten und Textilien[58]. Unter den Spendern taucht noch eine Gräfin Adverada auf, die eine Kasel mit Goldborten stiftete[59]. — Das Grab Richards bestand aus zwei Marmorplatten, eine im Boden, die andere auf vier Säulen wie eine Mensa ruhend[60]. —

Heute ist es nicht mehr möglich, sich über die künstlerische Tätigkeit unter Richard ein anschauliches Urteil zu bilden, da unseres Wissens außer ms. 2, der Vita S. Vitoni, alle Werke vernichtet sind und der genannte Kodex wohl nicht repräsentativ sein muß. Eins jedoch läßt sich aus den historischen Quellen ersehen: es war ein gewaltiger Auftakt, der mit kaiserlicher Hilfe hier gemacht wurde. Aber vielleicht war doch alles nur Import oder aufgepfropft; denn die Jahrzehnte nach Richards Tod bringen nichts mehr zustande. Der Reichtum war indes so groß, daß Richard in Zeiten des Hungers nicht zu sparen brauchte und mit einem Teil der Schätze den Armen helfen konnte[61].

Noch in die Richardzeit gehört der Episkopat des Raimbertus (1025–1039), des Gründers der Abtei

Saint-Airy. Von ihm wird berichtet, daß er sich sehr für den Bau der Klosterkirche interessierte[62] und der Kathedrale einige Geschenke zukommen ließ[63]. In Saint-Airy fand der Abt Stephan bei der Inventarisierung des Jahres 1070 ein Psalterium des Raimbert, das sicher als Geschenk in die Abtei gekommen war[64].

Für die Zeit des Bischofs Richard (1039–1047) fließen die Quellen wieder etwas besser. Die Gesta berichten, daß er »*cum magno studio*« zwei goldene Gemmenkreuze und sechs silberne (Altar-) Leuchter stiftete. Kaiser Heinrich III. (1039–1056) schätzte Bischof Richard sehr und ließ für ihn ein goldenes Rauchfaß herstellen. Das geschah noch vor seiner Kaiserkrönung (1046). Er beschenkte Richard weiterhin sehr reich, u. a. mit einem goldenen Weihrauchkästchen, vielen liturgischen Textilien, zwei Kelchen aus Onyx und Kristall, einem silbernen Rauchfaß und zwei Kristallkrügen[65]. Richard setzte sich für die Verschönerung der Kathedrale ein, indem er ihre Wände durch Malerei verzieren ließ[66].

Am Beginn des Episkopates des Theoderich (1047–1089), der als erstes das Grab des gerade verstorbenen Abtes Richard von Saint-Vanne ehrte und schmückte[67], stand eine Katastrophe: Gottfried der Bärtige und Balduin von Flandern eroberten die kaisertreue Stadt und zündeten sie »*in odio caesaris*« an. Gegen den Willen Gottfrieds wurde die Kathedrale mit dem Kreuzgang ein Raub der Flammen. Ein großer Teil des Schatzes und die *litteralia monimenta* verbrannten[68]. Das Sakramentar Clm. 10.077 und die Collectio BN., lat. 15.392 entgingen der Vernichtung, wie auch die Werke, die Dom Ruinart schilderte (S. 10). Dank der Buße Gottfrieds und der Hilfe Lothringens konnte die Kathedrale rasch erneuert werden (S. 9 f). Leider sind uns über diese Bautätigkeit keine Nachrichten erhalten. Die Kathedrale wird bei dem Besuch Leos IX. (1049) noch nicht fertig gewesen sein, da der Papst bei seinem Aufenthalt in Verdun am 9. Oktober nur die Magdalenenkirche weihte, die der Archidiakon Ermenfridus gegründet und vollendet hatte[69].

Die Abtei Saint-Vanne scheint in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts weder Bautätigkeit noch die Herstellung oder Anschaffung bedeutenderer Kunstwerke nötig gehabt zu haben. Man zehrte noch von der großen Richardzeit. Die Wirren des Investiturstreites mit dem Exil der Mönche (1085–1092) brachten eher Verlust als Gewinn ein[70]. Dennoch hat es nicht an frommen Stiftungen liturgischer Textilien und Geräte gefehlt[71]. — Trotz der unsicheren Zeiten lag die Kulturtätigkeit nicht ganz am Boden: der Schulbetrieb wurde in Verdun unter Theoderich gepflegt. So hatte der Archidiakon Heinrich, der 1076 Bischof von Lüttich wurde, nicht nur seine Studien in Verdun gemacht, sondern nahm auch noch seinen verehrten Lehrer Eleutherius mit in seine Bischofsstadt[72]. — Ein interessantes Zeugnis aus dieser Jahrhunderthälfte ist das bereits erwähnte Schatz- und Bibliotheksinventar, das der aus Lüttich stammende Abt Stephan von Saint-Airy anlegen ließ. Es zeigt, daß der neue Abt außer den 42 Handschriften keine allzugroßen Schätze antraf[73].

Zu Beginn des 12. Jahrhunderts (nach 1117) erhielt die Kathedrale zwei Kunstwerke, die noch heute erhalten sind und — da sie nicht in die Geschichte der Verduner Buchmalerei gehören — hier erwähnt werden sollen. Es handelt sich um die Handschrift der *Meditationes sancti Anselmi* (ms.70 zu Verdun) und den Elfenbeinkamm, der heute im Musée de la Princerie zu Verdun konserviert wird. Die Handschrift stammt aus dem Scriptorium und der Malschule von St. Albans bei London[74]. Der Elfenbeinkamm ist ebenfalls eine englische Arbeit der gleichen Zeit. Die schon von O. Pächt ausgesprochene Vermutung besteht zu Recht, daß die Handschrift mit dem Hofkaplan Heinrich von Winchester, der Bischof dieser Stadt wurde, nach Verdun gekommen sein könnte (s. S. 9). — Sonst hatte Verdun dem Courtisan Heinrich von Winchester nur Verluste zu verdanken, wie Feuer und Plünderung, die 1120 die Kathedrale, die Klöster St. Salvator und vor allem St. Agericus heimsuchten, als Rainald von Bar die Stadt für Heinrich eroberte[28].

Für das 12. Jahrhundert beginnen die Quellen erst wieder in den vierziger Jahren zu sprechen, wenn man von der bloßen Erwähnung eines *Torpinus pictor* aus den Jahren 1107–1114 absehen will[75]. Eine nicht genauer datierte Nachricht (jedoch vor 1144/5, wo der Historiograph Laurentius von Lüttich die Feder niederlegte) erzählt uns von dem Dekan Guillermus. Laurentius bewundert seine Nächstenliebe genauso wie seine literarische Bildung und sein schriftstellerisches Können. In einer typisch rhetorischen »Überbietung«[76] läßt Laurentius von Lüttich des Guillermus Bibliothek, die der Ptolemäer in Alexandria und die des Eusebius in Cäsarea zusammenfassen[77]. Streichen wir die Übertreibung als rhetorische Figur ab, so verbirgt sich hinter dem bewundernden Lob die Nachricht von einer Privatbibliothek größeren

Formats, die sogar einem Historiographen, dem eine große Klosterbibliothek zur Verfügung stand, Achtung abverlangte. Leider hat uns Laurentius keine konkreten Angaben über diese Bibliothek hinterlassen. Jedoch paßt seine Nachricht sehr gut zu unseren Kenntnissen über die Bestrebungen um eine klassische Bildung im 12. Jahrhundert, der er selbst auch durch die Art seiner Geschichtsschreibung huldigt. Für die Kunstgeschichte Verduns ist es wichtig zu wissen, daß es hier auch eine »Renaissance des 12. Jahrhunderts« gab[78].

Mit dem nur kurzen Abbatiat des Segardus von Saint-Vanne (1140–1143), einem Verwandten des Abtes Laurentius, begann wieder eine rege Kunsttätigkeit. Er ließ an Friedhof und Kreuzgang Bauarbeiten ausführen[79]. Vor allem aber hat er, dem Zuge der Zeit folgend, einen neuen, sehr kostbaren und aufwendigen Schrein für die Reliquien des hl. Vitonus begonnen. Aber er hatte kein Glück; nach drei Jahren starb der Goldschmied von der Arbeit weg, und Segardus folgte ihm schnell ins Grab[80]. — Erst seinem Nachfolger Cono (1143–1178) sollte es vergönnt sein, das Werk zu vollenden und die Translation zu erleben. Diese wurde am 9. November 1147 mit großer Festlichkeit begangen, als Papst Eugen III. in Verdun war und *propriis manibus* die Gebeine des hl. Vitonus aus dem alten Schrein in den neuen übertrug[81]. — Der Schrein war bis zur französischen Revolution erhalten. Wie er zugrunde gegangen ist, wissen wir nicht. Leider haben uns die reisenden Benediktiner um 1700 (Mabillon und Ruinart, Martène und Durand) keine Beschreibung gegeben. Jedoch kommt Dom Le Court in seinem Werk über die Geschichte von Saint-Vanne von 1745 auf den Schrein zu sprechen und gibt uns wertvolle Nachrichten und detaillierte Beschreibungen[82]. Danach war er in Form einer Kirche gearbeitet und hatte etwa folgende Ausmaße: 1,45 m Länge, 0,38 m Breite und 0,63 m Höhe. Er war von oben bis unten mit vergoldeten Silberplatten und Steinen verziert. Der Schrein war reich mit Figuren aus vergoldetem Silber ausgestattet. Oben waren die zwölf Propheten in Halbrelief, an den Seiten die Apostel als Statuetten und an den Giebelseiten Christus und St. Vanne zu sehen. Die Giebel enthielten viele Edelsteine. Christus hatte die Rechte im Segensgestus erhoben, die Linke ruhte auf einem Schriftband (oder Kodex) mit den Worten: *Ego diligentes me diligo.* St. Vanne machte ebenfalls den Segensgestus und setzte mit seiner Linken den Kreuzspeer ins Maul des von ihm besiegten Drachen unter ihm. — Die Schreinfiguren waren durch hochrechteckige Felder mit Emailschmuck getrennt, auf dem Vögel und Tiere dargestellt waren. An der oberen Rahmenleiste liefen viele Inschriften entlang. — Der Schrein stand auf einem Gestell, dessen Tischplatte mit Kupfer- und Bronzeplatten und dessen Stempel mit Silberplatten belegt waren[83]. Auf der einen Seite des Gestells konnte man in Majuskeln folgenden Vers mit Binnenreim lesen:

URNAM QUAM CERNIS TANTIS RADIARE LUCERNIS
PIGNORA VITONI NOSTRI TEGIT ECCE PATRONI,
QUI SUADENS POPULO VERBI SUDAVIT ARATRO,
MNAM DOMINO GRATAM REDDENS BENE MULTIPLICATAM.

Auf der anderen Seite stand:

ANNO MILLENO CENTENO BISQUE VIGENO
ATQUE SIMUL SEXTO NATO DE VIRGINE CHRISTO
EUGENIUS PAPA ROMANA ASTANTE CORONA,
HAEC SANCTA LIPSANA PATRIS HAC TRANSVEXIT IN URNA.

Das Datum 1146 war vielleicht das der im voraus angenommenen Ankunft des Papstes Eugenius, der sich aber verspätete. — Glücklicherweise hatte der Künstler signiert; unter dem thronenden Christus stand zu lesen: »*Hic manus aurificis demonstratur Godefridi*«. Unwillkürlich denkt man bei dieser Signatur an den in der Kunstgeschichte berühmten Godefroi aus Huy, der womöglich mit dem Goldschmied »G.« identisch ist, der mit Abt Wibald von Stablo einen geistreichen Briefwechsel führte[84]. Leider ist es bis heute noch nicht sichergestellt, welche der ehemaligen Stabloer Kunstwerke er geschaffen hat[85].

Man hat mit wechselndem Erfolg versucht, diesem Gottfried alle möglichen Werke aus dem rheinisch-mosanen Kreis zuzuschreiben[86]. Hier wäre nun ein signiertes Werk gegeben — wenn es nicht verloren wäre! Die Voraussetzung, daß es sich bei der Verduner Inschrift um einen bedeutenden Goldschmied namens Godefridus handelt, wird wohl zu Recht bestehen. Verdun gehört durch seine Lage zum mosanen Gebiet; und welcher andere Gottfried könnte wohl für so ein, durch den Patron so bedeutendes und durch das Material so gewichtiges, Werk in Frage kommen? Auf alle Fälle wird man auf Grund der Zuweisung des Vitonusschreins und seiner genauen Datierung das Godefroi-Problem neu diskutieren müssen.

Schwierig ist der große zeitliche Abstand zu den Schreinen der hll. Mangold und Domitian, die das Werk eines Gotfrids im Jahre 1173 sind[87]. Durch die Wirksamkeit eines solchen Mannes in Verdun fällt natürlich auch ein bezeichnendes Licht auf die in Verdun geübte Buchmalerei und ganz allgemein auf die künstlerischen Beziehungen Verduns zur mosanen Kunst. Wie die Betrachtung der Verduner Buchmalerei ergibt, kann das Werk des Gottfried in Verdun nicht als ein bedeutender, aber importierter Fremdkörper angesehen werden; es ist vielmehr ein wichtiges Dokument für die künstlerische Verbindung Verduns mit der mosanen Kunst gewesen.

Der Abt Cono schenkte aber nicht nur der Vollendung des Schreins seine Aufmerksamkeit, er ließ auch noch andere Werke in Gold und Silber anfertigen, Bücher schreiben, schaffte wertvolle Textilien an und errichtete (Wacht-?) Türme. Außerdem erbaute er — wenn man der Übersetzung Clouets folgen darf — ein neues Bibliotheksgebäude[88]. Wir dürfen also in dieser Zeit mit dem Neubau der Bibliothek eine Erweiterung der Bücherschätze von Saint-Vanne sehen.

Aber auch an der Kathedrale war man nicht müßig. Bischof Albero (II.) von Chiny (1131–1156) baute eine neue Kathedrale, da die alte bei der Brandschatzung des Rainald von Bar gelitten hatte. Laurentius von Lüttich lobte das neue Bauwerk, dessen Vollendung er selbst nur noch teilweise beschreiben konnte, und nennt uns sogar den Leiter der Bauhütte, den Steinmetz Guarinus[89]. Diese neue Kathedrale, die trotz mancher Veränderungen, Zerstörungen und Erneuerungen bis auf den heutigen Tag steht, wurde am 11. November 1147 durch Papst Eugen III. konsekriert[90]. Sie ist nach Anlage und Schmuck mit dem Trierisch-lothringischen Raum verbunden. Besonders die Porte du Lion muß hier wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Ivo-Bogen des Trierer Domes genannt werden[91]. Der heute verschwundene Löwe — ein häufiges Motiv an den Portalen romanischer Kirchen — wurde hier durch einen inschriftlichen Vers, den Clouet überliefert, als Wächter gedeutet: »*Est leo sed custos, oculis quia dormit apertis, templorum idcirco ponitur ante foras.*« Dieser Vers gibt einen wichtigen Hinweis auf das ikonographische Verständnis der Portallöwen überhaupt; denn der Vers enthält eine Anspielung auf die Deutung des Löwen durch den Physiologus-Text »*oculis quia dormit apertis*«[92]. — Albero von Chiny war ein sehr gebildeter Mann, der seine Briefe nicht nur mit Versen des Schullateins, sondern mit solchen aus Horaz zu schmücken verstand[93]. Sein Nachfolger Albert von Mercy wird es ihm an Bildung wohl gleichgetan haben[94]. — Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist noch überliefert, daß Bischof Arnulf von Chiny, der im Bürgerkrieg 1181 gefallen war, ein Grab mit Mosaikschmuck erhielt, das von Wassebourg und Ruinart geschildert wurde[95]. Arnulf schien den Mosaikschmuck besonders zu lieben, da er solchen in der Kathedrale anbringen ließ.

Nach dem Tode des tatkräftigen Abtes Cono (1178) erlebte Saint-Vanne einen geistigen Stillstand, der sich im raschen Wechsel der Äbte zeigte, von denen nur Thomas (1183–1187) etwas für das Kloster tat[96], bis mit dem Abt Ludwig (1197–1237), den sein Bruder Albert, Bischof von Verdun (1187–1208), auf den Thron brachte, eine neue Blüte begann[97]. Die beiden stammten aus Hirgis bei Givet an der Maas. Ludwig begann den Neubau der Abteikirche, deren Chor 1225 geweiht wurde[98]. Er sorgte zugleich für eine würdige Ausstattung seiner Kirche und war um liturgische Geräte in Gold und Silber bemüht. Das Prunkstück seiner Anschaffungen war ein neues Antependium aus Silber für den Hochaltar; offenbar war die unter Richard gefertigte Goldtafel verlorengegangen. Die Annalen nennen das Datum für das neue Antependium: 1224[99]. Der Historiograph teilt uns sogar den Namen des Künstlers mit, der dem Abt bei der »Verschönerung« der Kirche wertvolle Stütze war »in Rat und Tat, in Treue und mit Leidenschaft«: *Hugo dictus faber*[100]. Bei der Bedeutung der Abtei Saint-Vanne und des geschilderten Unternehmens wird man wohl kaum an einen anderen Mann denken können als den für das erste Drittel des 13. Jahrhunderts berühmten Hugo d'Oignies[101]. Ludwig wird durch seine Herkunft von der nördlichen Maas Verbindung nach Oignies gehabt haben, um den bedeutenden »Frater Hugo« nach Verdun zu verpflichten, der durch seine Kunst Christus besingen wollte — *ore cannunt alii Christum, canit arte fabrili Hugo*[102]. Die Nachricht aus der Continuatio des Laurentius von Lüttich und aus den Annales S. Vitoni ist für die Kunstgeschichte bedeutsam. Den wenigen bekannten Werken des Hugo wird so ein neues hinzugefügt — das leider nicht mehr existiert. Das Datum 1224 ist insofern interessant, als die bekannten Werke des Hugo alle erst 1228–1230 datiert werden. Das Verduner Antependium geht also den bekannten und erhaltenen Werken um etwa ein halbes Jahrzehnt voraus. In einem weiteren Sinne ist die Nachricht für die Kunstgeschichte Verduns und der Maas bedeut-

sam: auch hier zeigt sich wie im Falle des Godefridus (s. o. S. 13 f), daß die Nord-Süd-Verbindung sehr lebendig war, daß auch im Falle des Hugo der Norden der gebende Teil war, daß aber auch sein Frühwerk in Verdun entstand. — Clouet beschreibt die Maße und das ikonographische Programm[103]: Die Tafel maß etwa 2,5 mal 1 m; die Relieffiguren hatten eine Höhe von etwa 65 cm; sie stellten den Guten Hirten, Moses und Aaron, Maria und Johannes den Täufer, Petrus und Paulus, Sanctinus und Vitonus dar.

Hier dürfen wir die literarischen Quellen für die Kunstgeschichte Verduns verlassen. Sie haben uns für das 11. und 12. Jahrhundert, ja bis in den Anfang des 13. hinein, wertvolle Kenntnisse über die künstlerische Tätigkeit in Verdun vermittelt. Diese Nachrichten sind um so wichtiger, als die Werke fast ausnahmslos untergegangen sind. Im Zusammenhang unserer Untersuchungen interessierte natürlich die Schatzkunst mehr als die Architektur. Für die Frühzeit des 11. Jahrhunderts wird vor allem die Verbindung Verduns zum Reich deutlich. Die deutschen Könige und Kaiser waren stark daran interessiert, in Verdun einen politischen und auch kulturellen Eckpfeiler für das Reich zu setzen. — Besondere Bedeutung gewinnen jedoch die Erkenntnisse über das Wirken eines Godefridus von Huy und eines Hugo d'Oignies in Verdun. Die Abtei Saint-Vanne spielte im 11. Jahrhundert unter Richard bereits eine große Rolle in der Goldschmiedekunst. Das Auftreten eines Godefridus vor der Mitte des 12. Jahrhunderts wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung dieser Stadt. Der bis jetzt noch vollkommen isolierte Künstlername eines Nikolaus »von Verdun«, über dessen Herkunft wir so gut wie nichts wissen, wird vor diesem Hintergrund erneut aktuell. Seine Isolation in dem für die Kunstgeschichte bisher so unbedeutenden Verdun ist zu Gunsten der Tatsache dahin, daß sein Name in dieser Umgebung auf einmal verständlich wird; hier konnte er die besten Anregungen für seinen künstlerischen Werdegang empfangen. Das Wirken eines Hugo d'Oignies 1224 bestätigt nachträglich noch einmal diese These. Zugleich sind diese Erkenntnisse für die Theorie von den wandernden Goldschmieden im 12./13. Jahrhundert von Bedeutung.

Für die Buchmalerei in Verdun bedeuten diese Erkenntnisse eine Bestätigung dessen, was der kunsthistorische Vergleich ergibt: eine starke Orientierung der künstlerischen Tätigkeit an den Schulen der nördlichen Maas. Erst vor dem Hintergrund der durch die literarischen Quellen erschlossenen künstlerischen Bedeutung Verduns wird die Buchmalerei recht verständlich und in den Gesamtzusammenhang hineingestellt.

ZWEITER TEIL

DIE ILLUMINIERTEN HANDSCHRIFTEN VON VERDUN

1. Kapitel:
Katalog der illuminierten Handschriften

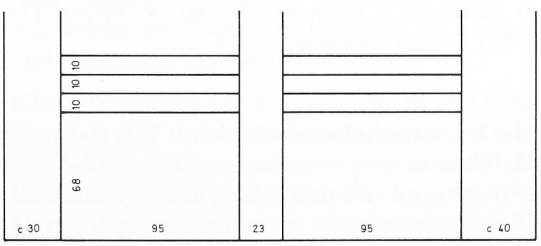
(Alle nur mit Ms.... bezeichneten Handschriften befinden sich in der Stadtbibliothek zu Verdun.)

Ms. 1 — Homiliar

Provenienz — Saint-Vanne. *Monasterii sancti Vitoni Virdunensis. Congregationis sanctorum Vitoni et Hydulphi, no. 3.*

Datierung — ca. 1114 (f. J) und 2.V.12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H. ca. 430 mm, B. ca. 290 mm; *Foliierung:* 273 ff.; davon sind die ersten neun mit ff. A–J bezeichnet; die letzten sechs (ff. 259–264) sind aus Papier. — *Liniierung:*



2 Kolumnen zu je 39 Zeilen, geritzt, kaum sichtbar.

— Der *Einband* wurde anläßlich der Ausstellung 1962, El Arte Románico, Barcelona, erneuert.

Inhalt — *ff.A–J vorgeheftete Blätter:* f.A Chronicon = sunt ab Adamo; ff.Av–Gv Chronicon Sti Vitoni Virdunensis; ff.H–I neue Blätter; f.J ganzseitige Miniatur. — *ff.1–158v Sermones und Homiliar für die Feste der Heiligen:* ff.1–119 Homiliar für die Feste der Heiligen vom 6. Dezember bis zum 4. Dezember; ff.120v–128 Ergänzungen zu obigem Homiliar; ff.129–157 Commune Sanctorum; ff.157–158v Ergänzungen zum Homiliar. — *ff.159–163 historische Texte:* Excerptum domini Bertharii; Series Romanorum Consulum. — *ff.165–248 Ergänzungen zum Homiliar;* ff.165–176 Passionale für einige Apostelfeste; ff.176v–178 andere Heiligenfeste; ff.179–248 Viten und Relationen Verduner Heiliger. — *ff.248–258v historische Texte:* Gesta der Verduner Bischöfe und Äbte des Laurentius von Lüttich; Continuatio durch den Anonymus. — *ff.259–264v Anhang.*

Künstlerischer Schmuck — *1. Bilder:* f.J ganzseitiges Bild des zeitlichen und räumlichen Kosmos; f.28 Verkündigung an Maria. — *2. Figürliche Initialen:* f.8 »I«n diebus (Sebastian); f.24v »G«regorius (Drache); f.25v »F«uit vir (Benedikt); f.30v »I«acobo (Apostel Jakobus); f.38v »O«mnium (Petrus und Paulus); f.73v »I«gitur (Lambert); f.75v »D«iocletianus (Diokletian); f.76v »A«ngelorum (Michael und der Drache); f.78v »H«ieronimus (Zwei Löwen); f.80 »D«ominicus (Madalveus); f.88 »R«ecte (Augustinus); f.91 »L«egimus (Drache); f.104v »I«gitur (Martinus); f.112v »C«ecilia (Caecilia). — *3. Unfigürliche Initialen: a) malerisch:* f.57v »A«dest; f.69 »O«sculetur; f.86v. »Q«uotienscumque; f.98 »VO«s; *b) linear:* f.1 »N«icholaus; f.9v »S«ervus; f.11 »P«robabile; f.14v »H«odie; f.15v »S«ollempnitatem; f.20 »S«oror; f.27 »D«escendens; f.29v »P«er idem; f.32 »C«onstantino; f.35v »N«atalem; f.45 »F«estiva; f.51v »M«isit; f.55 »B«eatissimi; f.56v »R«egressus; f.64v »H«odie; f.72v »B«eatissimi; f.74v »S«ancta; f.79v »P«ost; f.82 »P«ost; f.83v »S«anctus; f.94 »H«odie; f.96v »H«odie; f.116 »P«resbiteri; f.129 »V«os.

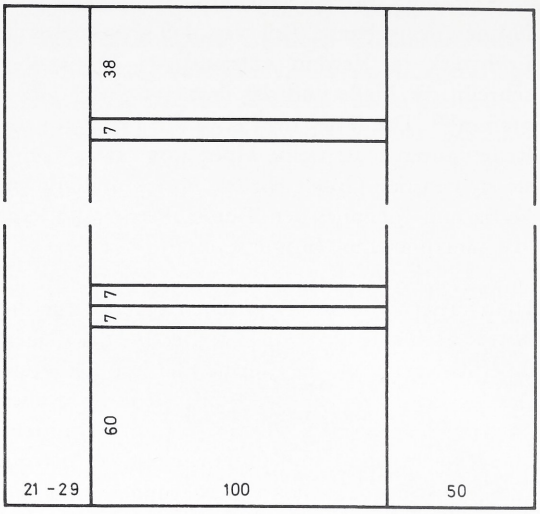
Bibliographie: 1) *Cat. Gén.*, Nr. 1; 2) *Heimann*; 3) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 266; 4) *Porcher III*, S. 83; 5) *Arte Románico*, Nr. 49

Ms. 2 — Sammelhandschrift mit Vita des hl. Vitonus

Provenienz — Saint-Vanne; alte Signatur: cod. 28.

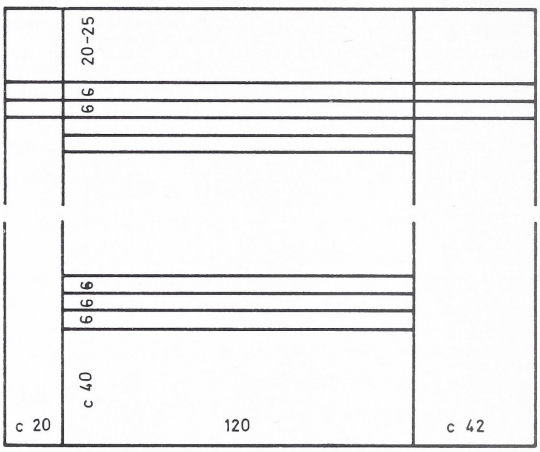
Datierung — 2. Viertel 11. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 230 mm, B 170 mm; *Foliierung:* 198 ff. Quaternionen, einige Ternare. *Liniierung:* ff.1–45



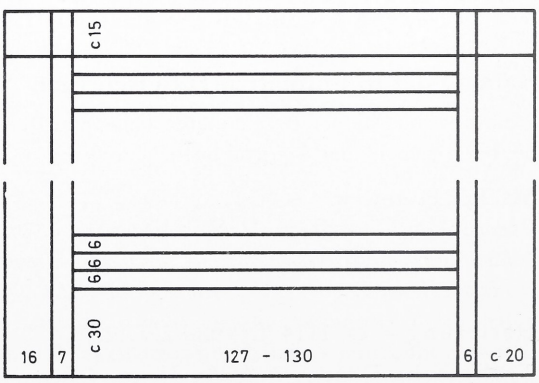
1 Kolumne zu 21 Zeilen, geritzt;

ff.46–102



1 Kolumne zu 28 Zeilen, geritzt;

ff.104–198



1 Kolumne zu 30 Zeilen, geritzt.

Inhalt — *ff.A B* vorgeheftetes Papier. — *f.1* (Schrift des 18. Jahrhunderts?) Hoc volumen perfectum est apud Sanctum Vitonum Virdunensem Anno Salutis MXXIIII. — *ff.1–50 Sermones über den hl. Vitonus:* ff.1–42 Buch Richards von Saint-Vanne über den hl. Vitonus; ff.43–45 Relatio de translatione corporis beati Vitoni. — *ff.51–102* Lesungen über die Verduner Heiligen. — *f.103v* (Schrift des 18. Jhs.?) Tempore B. Richardi scriptum est hoc volumen ut patet ex versibus infrascriptis: Scriptor huius voluminis Albericus nomine, B. Richardi, huius coenobii sancti Vitoni virdunensis Abbatis octavi meritissimi discipulus & alumnus, ad Lectorem haec cecinit infra, circa finem Vitae S. Magdeluei.

Qui legis hunc modicum studio flagrante thomellum
Sis memor Alberici, scribere qui meruit,
Ad Domini laudem, multorum necne salutem,
Abbas Richardus dum foret emeritus,
Doctor magnificus, monachorum pastor amoenus,
Una cum propriis apte cluens studiis;
Quo monitore suus perfecit talia servus,
Consors et vite sit, Benedicte pater;
Conferat hoc Petrus, cunctos laxando reatus,
Vitonusque pius annuat his precibus.

ff.104–148: Kommentar Gregors des Großen zum Hohen Lied.
ff.148–198: Kommentar zum Hohen Lied

Der Kodex ist aus verschiedenen Teilen mit Schriften aus dem 11. bis 13. Jh. zusammengesetzt. Die folgenden Zeilen geben eine Übersicht über die Datierungen (Herr Professor Bischoff, München, hatte die Güte, die Angaben zu prüfen und zu ergänzen).

ff.1–42 »Der Datierung '1024' steht nichts im Wege«; ff.43–45 ca. M. 12. Jh. Die Relatio könnte zu Lebzeiten Eugens geschrieben sein. ff.46–102 12.–13. Jh. ff.103–118 11. Jh. ff.119–147 12. Jh. ff.148–198 11. Jh.

Künstlerischer Schmuck — *f.1* Initial »R«; *f.3v* Initial »G« mit vorlesendem Richard; *f.15v* Initial »I« = stehende Figur des hl. Vitonus; *f.104* Initial »P«; *f.148* Initial »O«.

Bibliographie: *Cat. Gén.*, Nr. 2.

Ms. 7 — Sammelband (mit Regula Benedicti und Martyrologium)

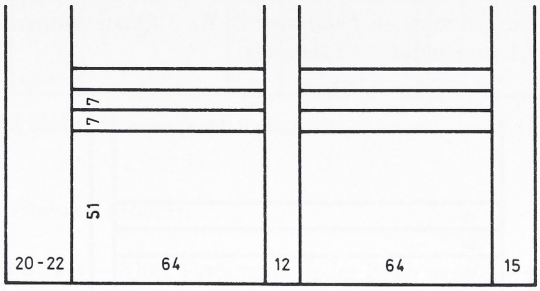
Provenienz — Saint-Vanne. *M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis*, 13. Codex.

Datierung — Anfang 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 225 mm, B 180 mm; *Foliierung:* 235 ff. 1 Quinternio, 29 Quaternionen. Zwischen ff.144 und 145 fehlen 3 ff.

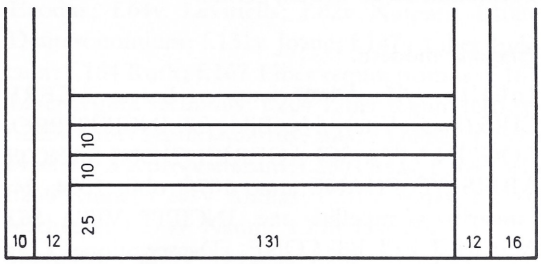
Liniierung: geritzt

ff.1–10



2 Kolumnen zu je 30 Zeilen

ff.11–144



1 Kolumne mit 24 Zeilen

ff.144–158: ähnliche Liniierung wie ff.11–144
ff.159–169: ähnliche Liniierung wie ff.1–10
ff.174–222: ähnliche Liniierung wie ff.1–10
ff.229–235: ähnliche Liniierung wie ff.1–10

Einband: Franzband.

Inhalt — *ff.1–5v* Societas fratrum huius monasterii S. Vitoni virdunensis; *ff.6v–9v* Verschiedene Texte (De susceptione fratrum. — Epistola domini Anselmi Cantuarie. — Capitula regulae s. benedicti. — Indultum pro Breviario Cassinensi). — *ff.11–55v* Regula sancti Benedicti — *ff.56v–143* Martyrologium; *ff.144–235* Sammlung von Texten, welche die Geschichte der Abtei, die Liturgie und das Klosterleben betreffen.

Künstlerischer Schmuck — Die Regula sancti Benedicti hat Initialschmuck: f.11 Initial »A«; f.55v »R« = 3 Tiere; außer den genannten hat die Handschrift noch viele kleinere Initialen. Das Martyrologium hat nur ein künstlerisches Initial: f.56v »KL«IAN.

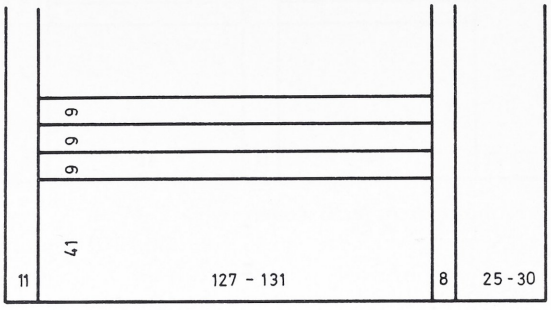
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 7.

Ms. 8 — Vita Agerici

Provenienz — Saint-Airy, Nr. 35, *Ex Monasterio S. Agerici vird.* (f.1).

Datierung — Ende 11. Jh. — um 1100.

Technische Daten — *Maße:* H ca. 240 mm, B ca. 176 mm. — *Foliierung:* 25 ff., 3 Quaternionen; f.1 angeheftet. — *Liniierung:*



1 Kolumne zu 23 Zeilen, geritzt.

Einband: modern.

Inhalt — *f.1:* Adnunciatus est beatus AGERICIVS (kurze Vita); *f.1v:* Bild; *f.2:* INCIPIT PROLOG' IN VITA SCI AGERICI (DONI SANCTI ABBIS STEPHANI, anno 1076, obiit 1084, 24. Januarii). »I«mpellitis me. INCIPIT VITA SCI AGERICI EPI ET CONF. »D«escriptione. *f.18v* Carmen: Vrbs virduna. *f.21* Incipit Pfacio in Nativitate Sce. Marie a sco hieronimo emendata. Ite Prologus. *ff.22–25* De nativitate S. Marie.
Künstlerischer Schmuck — f.1v Ganzseitiges Bild mit drei Szenen zum Leben des hl. Agericus; f.2 Initial »I« = stehende Figur des hl. Agericus; f.2v Initial »D« mit Brustbild des hl. Agericus.

Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 8

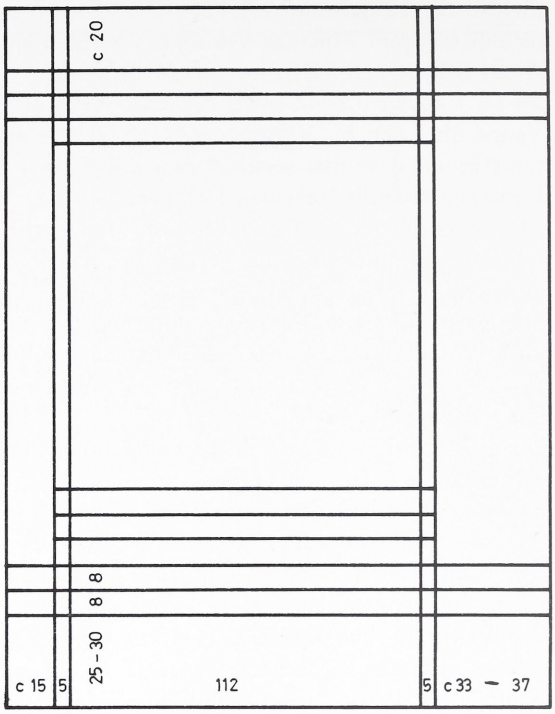
Ms. 10 — Sammelhandschrift mit Regel des hl. Benedikt

Provenienz — Saint-Airy, Ex Monasterio S. Agerici Congr. SS. Vitoni & Hildulphi.

Datierung — 4. Viertel 11. Jh.

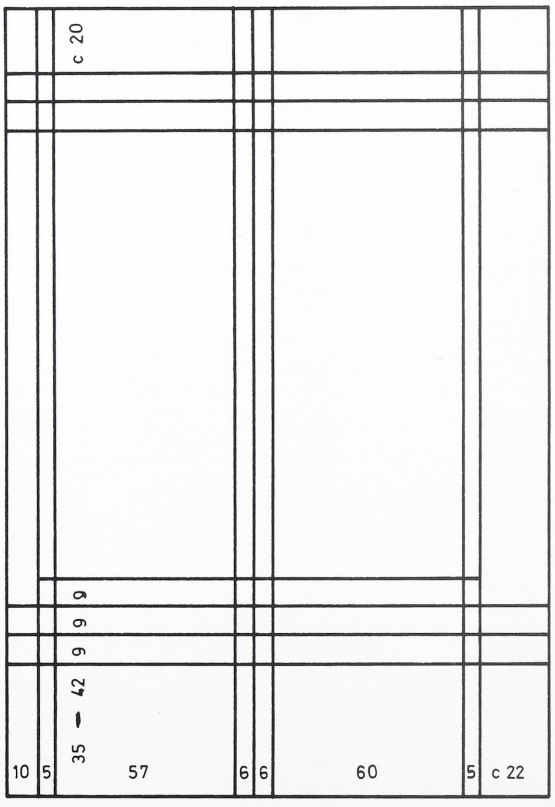
Technische Daten — *Maße:* H 225 mm, B 170 mm. *Foliierung:* 156 ff. *Liniierung:* geritzt

f.9v–65



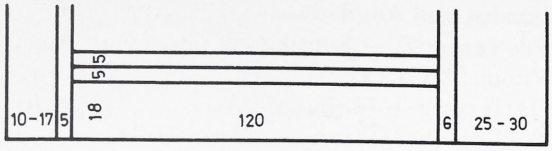
1 Kolumne zu 23 Zeilen

ff.66–125



2 Kolumnen zu je 20 Zeilen

ff.126–156

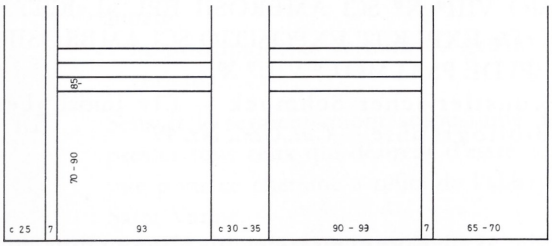


1 Kolumne zu 40 Zeilen

Einband: Holz mit Leder
Inhalt — ff.1–65 Martyrologium, ff.1–6v Kalendarium; ff.66–125 Regula S. Benedicti; ff.125v–127 Dekrete und Privilegien; ff.128–153v Nekrolog; ff.154–156 Hymnen und Antiphonen.
Künstlerischer Schmuck — f.66 Thronender hl. Benedikt und Initial »A«; f.69 Die Patrone von Saint-Airy unter der Deesis; viele Textinitialen.
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 10

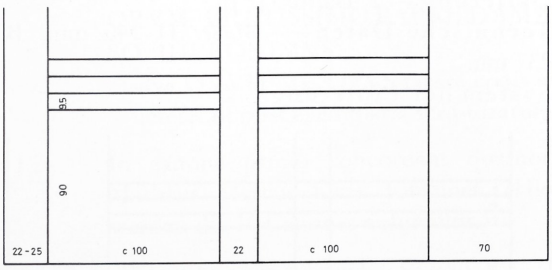
Ms. 42 I und II — Altes Testament
Provenienz — Saint-Vanne — S. Vitoni. Keine alte Signatur vorhanden.
Datierung — Ende 12. Jh.
Technische Daten — *Maße:* Bd. I, H 465/70 mm, B 320 mm; Bd. II, ff.1–90, H 455 mm, B 315 mm; Bd. II, ff.121–319, H 475 mm, B 350 mm. *Foliierung:* Bd. I 286 ff. (= ff.1–287 = 287 ff. minus 1 f., ff.220–221 = 1 Blatt). Meist Quaternionen, vereinzelt Ternare. Bd. II 199 ff. (= ff.1–90 plus ff.121–319). Meist Quaternionen. *Liniierung:* in beiden Bänden geritzt.

Bd. I, ff.1–187:



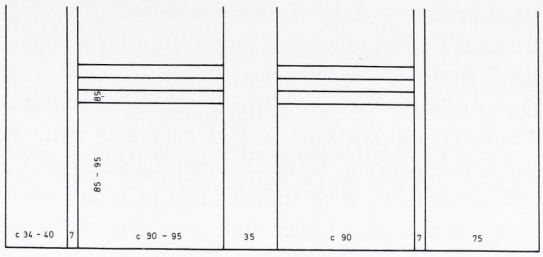
2 Kolumnen zu je 40–41 Zeilen.

Bd. II, ff.1–90:



2 Kolumnen zu je 36 Zeilen.

Bd. II, ff.121–319:



2 Kolumnen zu je 41 Zeilen

Einband: modern

Inhalt —Altes Testament. Jedes Buch wird durch einen hieronymianischen Prolog eingeleitet; dann folgen die »Capitula«, dann der Text. Aus Gründen der Kürze werden die komplizierten Angaben im folgenden Verzeichnis weggelassen. *Band I:* f.1v Proömium: Frater Ambrosius; f.5v Genesis; f.39 Exodus; f.64v Leviticus; f.82v Numeri; f.108v Deuteronomium; f.131v Josue; f.147v Liber Judicum; f.164 Ruth; f.167 Liber regum primus; f.187 Liber regum secundus; f.204 Liber regum tertius; f.225v Liber regum quartus; f.245v Daniel; f.259v Praefatio XII prophetarum; f.260 Oseas; f.264 Joel; f.266 Amos; f.269v Abdias; f.270v Jonas; f.271v Michaeas; f.274v Naum; f.276 Habakuk; f.277v Sophonias; f.279v Aggaeus; f.281 Zacharias; f.286 Malachias.

Band II: f.1 Isaias; f.27 Jeremias; f.58v Lamentatio Jeremiae; f.61v Oratio Jeremiae; f.61v Ezechiel; f.121 Cantica Canticorum (Bruchstück); f.122v Liber sapientiae; f.132v Jesus Sirach; f.161v Job; f.178v Tobias; f.185v Esdras; f.202v Judith; f.211v Esther; f.220 Liber machabaeorum primus; f.243 Liber machabaeorum secundus; f.259 Paralipomenon primus; f.279 Paralipomenon secundus; f.305 (Schluß des Bibeltextes); f.306 (Anhang).
Künstlerischer Schmuck — Die zahlreichen kleineren Initalien und die unbedeutenderen sind hier nicht aufgenommen.

Band I: f.1v »F«; f.5v »D«; f.7v »I« (Szenen der Schöpfungsgeschichte); f.39 »H«; f.64v »V«; f.82v »L«; f.108v »H« (Drache); f.164 »I«; f.168v »F«; f.187v »F« (drei Drachen); f.226 »P« (Atlant und Tiere); f.246v »A« (Keulenschwinger und zwei Löwen);

Band II: f.122v »D«; f.161v »C« (Drache); f.178v »T« (Tobias trägt einen Toten); f.243v »F«.

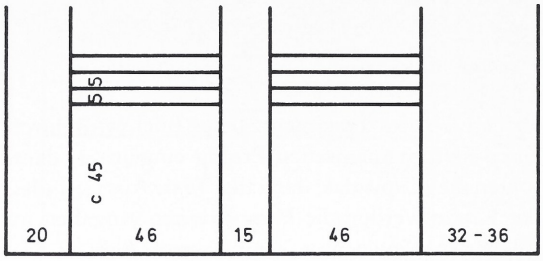
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 42

Ms. 43 — Evangeliar

Provenienz — Saint-Vanne — wie die Eintragung f.1 sagt: Ex M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis. 7. Codex (Kursive).

Datierung — Um die Mitte des 12. Jahrhunderts.

Technische Daten — *Maße:* H 240 mm, B 160 mm; *Foliierung:* 99 ff. 12 Lagen Quaternionen; f.97 Einzelblatt, ff.98 und 99 Doppelblatt; *Linierung:* geritzt; die Linien sind durchweg nicht zu erkennen.



2 Kolumnen zu je 34 Zeilen.

Einband: moderner Pappeinband.

Inhalt — Die vier Evangelien: *f.1* Incipit Argumentum scdm matheum. MATHEUS ex iudea; *f.2* LIBER GENERATIONIS ihv xpi filii david; *f.28* Explicit liber sci euglii Scdm MATHEVM. Incipit plogus sci euglii scdm marcum. MARCUS euglista dei dilectus. *f.29* INITIVM SCI EVANGELII IHV XPI FILII DI. Sicut scriptum e in isaia ppha. *f.44v* Explicit liber sci euglii Scdm MARCUM. Incipit plogus sci euglii Scdm lucam. LUCAS syrus natione antiocensis arte medicus. *f.45* Explicit prologus scdm lucam. *f.46* QVONIAM QVIDEM MVLTI CONATI SVNT. *f.47* Explicit euglium scdm lucam. Incipit plogus in euglium iohannis evgliste. HIC EST IOHANNES euangelista VNVS EX discipvlis di. Explicit prologus. *f.75* IN PRINCIPIO ERAT VERBV ET VERBUM ERAT APUD DM ET DS ERAT VBV. Hoc erat. *f.96* qui scribendi SUNT LIBROS. (Explicit fehlt) *f.96v* Kapitulare (Schluß auf f.99v).

Künstlerischer Schmuck — *Ganzseitige Bilder der Evangelisten:* f.1v Matthäus, f.28v Markus, f.45v Lukas, f.74v Johannes.

Initialen der Evangelien: f.2 Liber generationis, f.29 Initium, f.46 Quoniam, f.75 In principio.

Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 43; 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 268; 3) *Porcher III*, S. 15, Fig. 11: Matthäus (irrtümlich als f.28v, Markus, bezeichnet); Verwechslung der Initialen mit nicht vorhandenen Kanontafeln.

Ms. 48 — Sammlung von Texten der hll. Ambrosius und Augustinus

Provenienz — Saint-Vanne, Monasterii Sancti Vitoni, 22. Codex.

Datierung — 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 182 mm, B 120 mm;

27 Zeilen zu 85 mm Länge.

Künstlerischer Schmuck — f.1 Initial »N«.

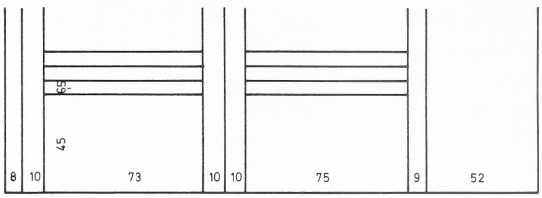
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 48.

Ms. 49 — Ambrosius, Kommentar zu Psalm 118

Provenienz — Saint-Vanne, Eintrag des 12. Jhs.: ... S. Petri et S. Vitoni; Eintrag des 18. Jhs.: M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis, 4. Codex (f.1).

Datierung — nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Technische Daten — Maße: H 355 mm, B 245 mm; Liniierung:



2 Kolumnen zu je 44 Zeilen, geritzt;

Einband: Franzband mit Prägung.

Inhalt — *f.1v* INCIPIT EXPOSITIO I NOMINE SCAE TRINITATIS DE PSALMO CENTESIMO VIII⁰ X⁰ SCI AMBROSII EPI. »L«ICET. *f.151v* EXPLICIT EXPOSITIO SCI AMBROSII EPI DE PSALMO C⁰ VIII⁰ X⁰.

Künstlerischer Schmuck — f.1v Initial »L«

Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 49.

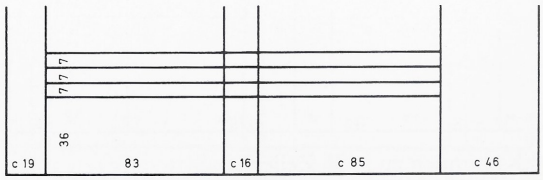
Ms. 51 — Kommentar des hl. Hieronymus zu Isaias

Provenienz — Saint-Vanne, M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis, 12. Codex.

Datierung — 2. Hälfte 11. Jh.

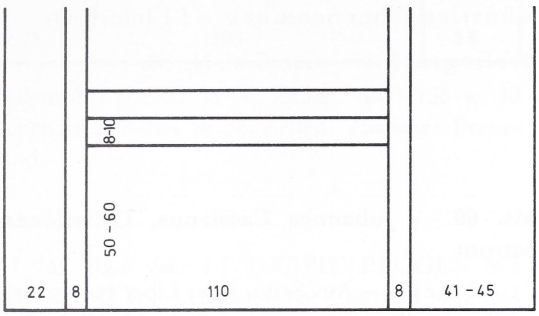
Technische Daten — *Maße:* H 340 mm, B 237 mm

System der Linierung



Inhalt — Kommentar zu Isaias.
Künstlerischer Schmuck — *f.1* Seite in Majuskeln mit Initial »E«XPLETIS, *f.2* Initial »V« ISIO.
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 51.

Ms. 52 — Fragment eines Evangeliars
Provenienz — Saint-Vanne, M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis, 7. Codex (f.1).
Datierung — nach der Mitte des 11. Jahrhunderts.
Technische Daten — *Maße:* H 280 mm, B 190 mm; *Foliierung:* 122 ff., 16 Quaternionen, einige Ternare, 2 vorgeheftete Blätter (ff. A, B); *Liniierung:* geritzt



23 Zeilen

Einband: Franzband

Inhalt:

f.Av Initium Sancti Evangelii secundum joannem.
In principio erat verbum... gratie et veritatis.

f.B Sensuit le serment quont accoustumé de prester tous ceux qui desirent d'estre admie pour ce chemine a offici de l'abbaye Saint Vanne.
Vous iurez sur le saint evangile.

f.1 (Kursive:) Mnrii Sancti Vitoni Virdunensis 7. Codex.
INCIPIT PROLOGVS EWANGELIORVM. BEATISSIMO PAPAE DAMASO. IHERONIMVS.
»N« OVVM ME OPVS facere cogis ex uetere. ut post exemplaria scripturarum.

f.2v In canone primo concordant quatuor: Matheus Marcus lucas Johannes. (Hier werden die 10 Canones aufgezählt.)

f.3 »S«ingulis uero euangeliis ab uno.
Incipit Prologus iiii euuangeliorum.

f.3v »P«LVRES FVISSE QVI euangelia scripserunt.

f.5v Incipit epistola eusebii episcopi.
»E«VSEBIVS CARPIANO FRATRI IN dno salutem.

f.6v hieronimus BEATO PAPE DAMASO.
»Z«CIENDVM AETIAM NE quis ignarum.

f.7 INCIPIVNT CAPITVLA... EVGLIAE.
In Natiuitas xpi. magi cum munerib ueniunt.

f.8v Expliciunt capitula in Matheo euuangelista. Incipit argumentum in Matheu.
»M«atheus ex iudea.

f.9 Explicit argumentum
INCIPIT EVGLM SCDM MATHEVM

f.9v Ganzseitiges Bild des Evangelisten Matthäus.

f.10 Zierseite.
»L«IBER GENERATIONIS IHV XPI.

f.10v filii dauid filii abraham.

f.42 hier bricht das Mt.-Evangelium mitten im Satz (23, 38) ab: usq; ad mortem.

f.43 hier beginnt mitten im Satz das Mk.-Evangelium (10, 48): ihu miserere mei. Et comminabantur ei multi ut taceret.

f.50v Mk. bricht mit 15, 47 ab: ad ostium monumenti.

f.51 Lk. beginnt mit 2, 31: tuum. Qd parasti ante faciem...

f.84 EXPLICIT EWANGELIVM SCDM LVCAM.
INCIPIT BREVIARIVS EWANGELII SCDM IOHANNEM.
»H«ic e iohs euangelista unus ex discipulis.

f.84v INCIPIT BREVIARIVS EVGLII SCDM IOHANNEM.
I. Phariseor leuitae it rogant iohanne.
EXPLICIT BREVIARIVS EVGL SCDM IOHANNEM.

f.85 Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes.

f.85v Zierseite.
INITIVM SCI EVVANGELII SECUNDVM.
»I«N PRINCIPIO ERAT VERBVM ET VERBVM ERAT APUD DM ET DS ERAT UERBVM.

f.86 Hoc erat in principio apud dm.

f.114 INCIPIT CAPITVLARE. EVVANGELIORV DE CIRCVLO ANNI.

f.122v (Schluß des Capitulare und damit der Handschrift.)

Künstlerischer Schmuck — *Bilder:* f.9v Ganzseitiges Bild des Evangelisten Matthäus; f.85 Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes. *Zierseiten:* f.10 LIBER GENERATIONIS; f.85v IN PRINCIPIO. *Initialen:* f.1 »N«, f.3 »S«, f.3v »P«, f.5v »E«, f.6v »Z«, f.84 »H«.

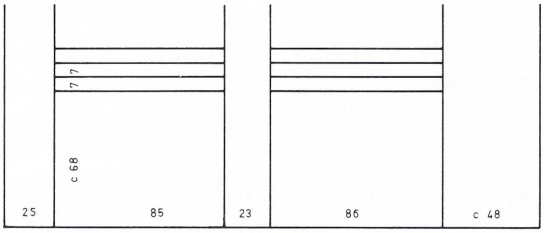
Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 52, 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 264.

Ms. 55 — Kommentare zu den Paulus-Briefen aus den Schriften des hl. Augustinus

Provenienz — Saint-Vanne, Monasterii Sancti Vitoni Vird. Congr. SS. Vit. et Hydulphi 3. Codex (f.1).

Datierung — Mitte 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 405 mm, B 265 mm.
Foliierung: 176 ff.
Liniierung:



2 Kolumnen zu je 42 Zeilen, geritzt.

Inhalt — Kommentare zu den Paulus-Briefen: ... collectio expositionis ... digesta ... ex libris sancti Augustini. Im Katalog von Dom Le Court als Kommentar Bedas bezeichnet.

Künstlerischer Schmuck — f.1v: Hl. Paulus als Atlant = Haste des »P«.

Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 55.

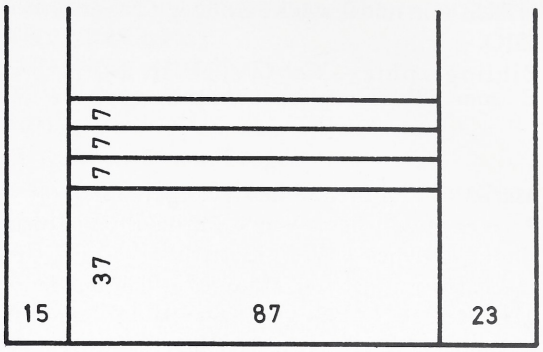
Ms. 59 — Johannes Cassianus, De octo vitiis

Provenienz — Saint-Vanne, M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni, 32. Codex (f.1).

Datierung — Mitte 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 180 mm, B B 126 mm.

Foliierung: 90 ff.
Liniierung:



Inhalt — Buch 5–12 des Werkes *De Institutis coenobiorum et de octo principalibus vitiis.*

Künstlerischer Schmuck — f.1 Initial »Q«

Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 59.

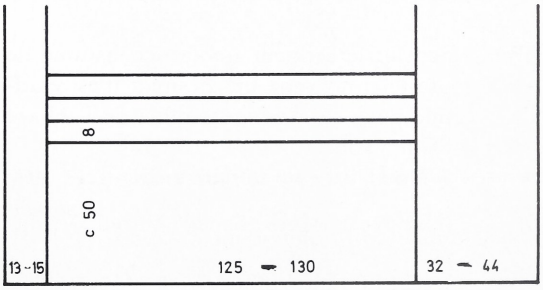
Ms. 60 — Johannes Cassianus, Collationes patrum

Provenienz — Aus Saint-Airy. Liber sci agerici. siquis abstulerit anatema sit (f.1, 12. Jh.). Ex Mon(aste)rio S. Agerici Congrega(tion)is SS. Vitoni et Hydul(phi) (f.1, 18. Jh.).

Datierung — Anfang 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 275 mm, B 180 mm. *Foliierung:* 120 ff. 15 Lagen Quaternionen.

Liniierung: geritzt



1 Kolumne zu 28 Zeilen

Einband: modern, Pappe.
Inhalt — Bruchstück der 24 Bücher *Collationes patrum* des Johannes Cassianus.

Künstlerischer Schmuck — *f.1* Ganzseitiges Bild des Gekreuzigten mit den vier Symbolen; *f.1* Initial »D«; *f.3* Initial »C«

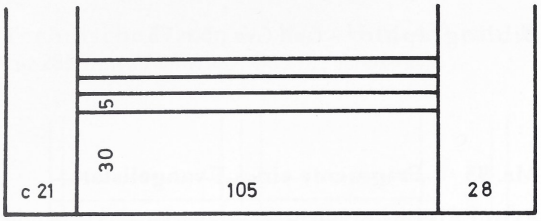
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 60.

Ms. 62 = Sammelhandschrift mit dem Buch Job, Neutestamentlichen Schriften und dem Liber Pastoralis Gregors des Großen

Provenienz — Saint-Vanne. f.1: M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis.

Datierung — Mitte 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 232 mm, B 154 mm. *Foliierung:* 184 ff. 23 Quaternionen. *Liniierung:* ff.60–136 beträgt der Zeilenabstand 6,5 mm; ff.1–136 geritzt, ff.127–184 Tinte.



Zeilenzahl: ff.1–59 je 36 Zeilen, ff.60–136 je 30 Zeilen, ff.137–184 je 36 Zeilen. *Einband:* Franzband.

Inhalt:

ff.1–16v Buch Job: f.1 INCIPIT PLOGUS SCI IERONIMI IN LIBRO IOB. Cogor p singulos scripture divine libros. f.2 Vir erat in terra hus nomine iob. f.16v Explicit liber Job.

ff.17–37v Apostelgeschichte: f.17 Lucas natione syrus. Incipit liber actuum aplorum. PRIMV quidem sermone. f.37v Explicit Liber Actuum aplor.

ff.38–49 Die katholischen Briefe: f.38 Incipit plogus septem eplarum canonicarum. Non ita e ordo apud grecos. Explicit prologus. Incipit epla sci iacobi apli. f.38v »I«acobus di et dni nri ihu xpi servus. f.40v Explicit epla sci iacobi apli. f.41 Incipit epla sci petri prima. PETRVS apls ihu xpi electis. f.43v Explicit epla prima. Incipit Epistola sci. Petri secunda. SYMON PETRUS servus et apls ihu xpi. f.45 Explicit epla sci petri scda. Incipit epla sci iohannis apostoli. »Q«VOD fuit ab initio. f.47v Explicit epla prima sci iohannis apli. Incipit secunda. SENIOR electe domine et natis eius. f.48 Explicit epla secunda. Incipit tertia. SENIOR gaio kmo. f.48v Incipit epistola sancti iude apostoli. »I«vdas ihu xpi servus. f.49 Explic epla sci iude apli.

ff.49–59v Apokalypse: f.49 Incipit pfatio sci iheronimi in apocalipsi. Iohes apls et evglista a dno xpo electus. Explicit prologus. f.49v Incipit apocalipsis sci iohannis apli. »A«POCALIPSIS IHV XPI quam dedit illi. f.59v Gra dni nri ihu xpi cum OMNIBVS VOBIS AMEN.

ff.60–136 Liber pastoralis Gregors des Großen: f.60 Incipit prefatio. »P«astoralis cura. f.60v Explicit plogus. Incipit liber pastoralis sci Gregorii pape. »N«VLLA ARS DOCERI. f.136 Explicit Liber pastoralis.

ff.137–184 Drei Bücher mit Viten des hl. Bernard von Clairvaux: f.137 Incipit plogus domini gillermi abbis. f.137v Explicit prologus. Incipit liber primus. f.160v Explicit liber primus. Prefacio h'naldi bonevallensis abbatis. Virorum illustrium. f.161 Explicit pfacio. Incipit liber II. Ea tempestate. f.180v Explicit liber II. Incipit III. Innumeris. f.184 (der Text bricht mitten im Satz ab: si ipsius super hoc scribentis ad . . .)

Künstlerischer Schmuck — f.1v Halbseitiges Bild: Job, seine Frau und die vier Freunde. f.38v Stehende Figur des Apostels Jakobus = Initial »I«. f.41 Stehende Figur des Apostels Petrus als Guter Hirte mit Schlüssel = Initial »P«. f.45 Springender Löwe = Schleife des Initials »Q«. f.49v Sich windender Drache (= Initial »A«) und Erzengel Michael. f.60 Gregor der Große als Schreiber in Initial »P«. f.60v Initial »N«. f.136v Federprobe: Unterteil einer thronenden Figur.

Bibliographie 1) *Cat. Gén.*, Nr. 62. 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 269.

Ms. 64 — Sammelband

Provenienz — Aus Saint-Airy, Liber sci agerici virdun. Qui abstulerit anathema sit. Congregat. SS. Vitoni et Hidulphi (f.1).

Datierung — Mitte 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 230 mm, B 140 mm; *Foliierung:* 100 ff.; *Liniierung:* 1 Kolumne mit 30 Zeilen von 100–120 mm Länge und 5,7 mm Abstand; *Einband:* modern.

Inhalt — *ff.1–48* Exzerpte aus den Schriften der Väter; *ff.49–100* Homiliar.

Künstlerischer Schmuck — *f.48v* Stehende Figur eines Bischofs; nur geritzt und schwach zu erkennen: die Reste einer Kreuzigung und ein Kopf.

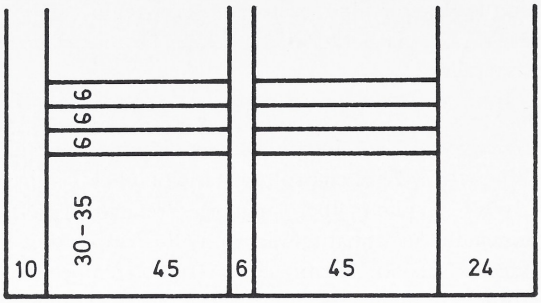
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 64.

Ms. 66 — Kommentar zur Apokalypse

Provenienz — Saint-Vanne, f.1: Ex monasterio Sancti Vitoni, 20. Codex.

Datierung — Mitte 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 203 mm, B 130 mm; *Foliierung:* 60 ff.; *Liniierung:*



30 Zeilen pro Kolumne;

Einband: Franzband.

Inhalt — Kommentar zur Apokalypse.

Künstlerischer Schmuck — *f.1* Ganzseitiges Bild in zwei Zonen; oben: die Offenbarung an Johannes; unten: Johannes im siedenden Öl; *f.1v* Stehende Figur des Apostels Johannes = Initial »I«.

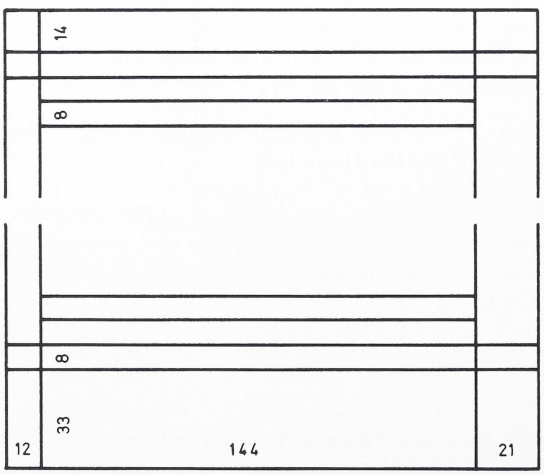
Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 66. 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 270.

Ms. 75 — Vita des hl. Clemens und sein Brief an Jakobus

Provenienz — Saint-Vanne; M(o)n(aste)rii Sancti Vitoni Virdunensis 14. Codex (f.1).
LIBER SCI PETRI SCIQ VITONI (f.149v).

Datierung — 11. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H 245 mm, B 177 mm. *Foliierung:* 149 ff. *Liniierung:*



29 Zeilen, geritzt.

Einband: geprägt.

Inhalt — ff.1–142: Zehn Bücher Vita des hl. Papstes Clemens; ff.143–148v: Brief des hl. Clemens an den hl. Apostel Jakobus; f.148v: (Eintrag des Schreibers) Librum Clementis conscripsit dextera fratris Rothardi; maneat quo clemens dextera regnat summi gignentis mortalia cuncta regentis, ut sit post animal geniti patris ante tribunal vivens in vita qui vilis vixit in umbra. Hoc Pater et Natus det ei quoque Spiritus almus.

Künstlerischer Schmuck — f.149: Zeichnung eines drachenartigen Ungeheuers.

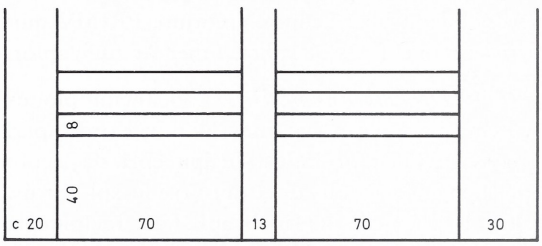
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 75.

Ms. 95 — Fragmente eines Evangelistars

Provenienz — Nicht auszumachen. Am Ende des Teils aus dem 15. Jh. liest man: Expliciunt passiones Domini per Jo. Potandi, cujus anima in pace requiescat.

Datierung — Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Technische Daten — *Maße:* ff.1–56 (15. Jh.) H 276 mm, B. 206 mm; ff.57–60 (12. Jh.) H 270 mm, B. ca. 203 mm; *Foliierung:* 60 ff.; *Liniierung:* ff.57–60)



2 Kolumnen zu je 29 Zeilen, geritzt;

Einband: modern.

Inhalt — *ff.57–60:* f.57 Illustrationen zur Passions- und Ostergeschichte; f.57v VESPERE SABBATI, MARIA MAGDALENE; ff.58–60v: Perikopen von der Feria II der Osterwoche bis zur Feria VI nach dem 3. Sonntag nach Ostern (in Teilen).
Künstlerischer Schmuck — f.57: Sechs Illustrationen zur Passions- und Ostergeschichte: Kreuzabnahme und klagende Frauen, Grablegung, Grabestür und Soldaten, Anastasis, drei Frauen am Grabe, drei Frauen vor dem Auferstandenen; f.57v: Initialen »IN«ILLO TEMPORE; »V«ESPERE SABBATI; »I«N ILLO T; »M«ARIA MAGDALENE.

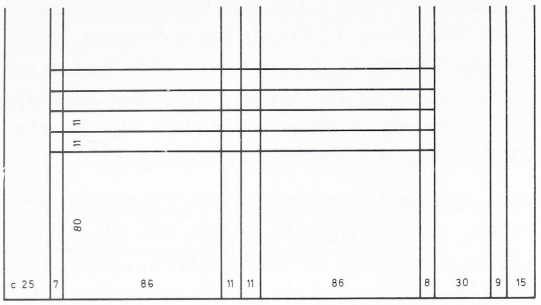
Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 95, 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 265 (die Maße und die Datierung sind entsprechend zu korrigieren).

Ms. 118 — Viten der Heiligen für die zweite Nokturn

Provenienz — Aus der Kathedrale.

Datierung — Kurz nach 1200.

Technische Daten — *Maße:* H ca. 430 mm, B ca. 285 mm; *Foliierung:* 368 ff.; *Liniierung:*



2 Kolumnen zu je 31 Zeilen; *Einband:* modern.

Inhalt — *ff.1–220* Viten für die zweite Nokturn und Teile des Commune Sanctorum.

Künstlerischer Schmuck – *f.1* Initial »P«; kleinere unbedeutende Initialen.

Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 118.

Ms. 119 — Homiliar

Provenienz — Saint-Vanne, Monasterii Sancti Vitoni, Codex 8^{vus} (f.1).

Datierung — 2. Viertel 12. Jh.

Technische Daten — *Maße:* H ca. 430 mm, B 285 mm; *Foliierung:* 161 ff. in 20 Quaternionen; *Liniierung:* geritzt



2 Kolumnen zu je 37 Zeilen;

Einband: Holz, mit Leder überzogen.

Inhalt — a) *Vom ersten Adventssonntag bis zum Dreifaltigkeitssonntag (ff.1v–121v)*: ff.1v–9v Sermones und Homilien zum Advent; ff.10.–68 Scriptura occurrens, Sermones und Homilien zum Weihnachtsfestkreis (1. Adventssonntag bis 4. Sonntag nach Epiphanie); ff.68v–121v Scriptura occurrens, Sermones und Homilien zum Osterfestkreis (Sonntag Septuagesima bis Dreifaltigkeitssonntag). — Die Feriae der Quadragesima fehlen, jedoch die der Karwoche, Osterwoche und Pfingstwoche sind vorhanden.
b) *Die Zeit nach Pfingsten (ff.122–160v)*: ff.122–125v Einschub in einer späteren Schrift, enthaltend Lesungen und Homilien zum Fronleichnamsfest; ff.126–160v Die Sonntage nach Pfingsten. In diesem Abschnitt teilen sich die Lesungen in zwei Blöcke (wie noch heute im Breviarium Romanum): Im ersten Teil findet sich die Scriptura occurrens mit den Praefationes des hl. Hiernonymus zu den entsprechenden Büchern des AT. (ff.126v–146v), im zweiten die Homilien zu den Sonntagsevangelien (ff.147v–160v).

Künstlerischer Schmuck —
1. *Bild: f.28* Federzeichnung der Geburt Christi und der Verkündigung an die Hirten.
2. *Figürliche Initialen (linear)*: f.33 »Q«uia (Gregor); f.36v »H«eri (Steinigung des Stephanus); f.39v »I«ohannes (Johannes der Apostel); f.56 »C«um (Anbetung der drei Könige); f.75 »R«edemptor (Drache); f.79 »P«ortabat (Atlant); f.80 »A«udiens (Mann); f.82 »M«oyses (zwei Bären); f.83 »Q«ui signa (Pfau); f.84 »H«ieronymus (Christus u. Hieronymus); f.84 »V«erba (Jeremias); f.85v »P«ensate (Pfau); f.90v »ET« factum (Mann); f.98 »I«n cotidiana (Gregor); f.101v »F«ractus (Drache); f.108v »Q«uod fuit (Löwe); f.109v »P«otest (Atlant); f.126 »F«uit vir (Löwe); f.136v »T«obias (Tobias); f.143 »H«iezechiel (Christus u. Hieronymus); f.147v »I«n verbis (Gregor).
(Malerisch): f.97 »M«ultis (Frauen am Grabe); f.107 »I«acobus (Apostel Jacobus); f.120 »C«redimus (Christus).
3. *Unfigürliche Initialen (malerisch)*: f.1v »P«ropitia; f.28 »P«rimo; f.68v »D«esiderii; f.94v »P«assionem; f.96 »H«anc; f.115 »A«udistis.
(Linear): f.3v »V«os; f.5v »D«ilectissimo; f.8v »I«n und »T«ransfiguratus; f.9 »I«n und »M«agnae; f.10 »N«emo; f.10v »V«isio; f.11 »I«n und »P«uto; f.14 »V«ae; f.14v »S«uperiore; f.15v »Q«uaerendum; f.16v »E«xordium; f.19 »I«n und »L«ectio; f.21 »A«nno und »R«edemtoris; f.23v »O«nus; f.24v »E«x; f.25v »I«n und »C«um; f.29v »S«alvator; f.30 »N«atalis; f.30v »E«xultemus; f.31 »C«u-

pientes; f.34 »N«ato; f.43v »Z«elus; f.45 »D«e; f.47v »P«aulus; f.49v »A«udite; f.51 »S«anctam; f.53v »S«urge; f.55 »P«roxime; f.58 »P«aulus; f.62v »A«perta; f.63 »P«aulus; f.64v »N«uptiae; f.69v »I«n; f.76 »H«os; f.79v »M«iratur; f.81 »D«aemoniacus; f.87v »M«ediator; f.88 »D«esiderata; f.102 »P«rimum; f.103 »P«rima; f.110 »P«rimum; f.115 »A«udistis; f.132v »D«iligite; f.113v »V«ir; f.136 »C«romatio; f.137 »A«pud; f.137v »A«rfaxat; f.138v »ET« factum; f.139v »F«ratribus; f.143 »ET« factum.

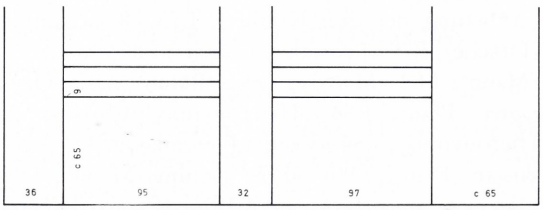
Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 119, 2) *Manuscrits à Peintures*, Nr. 267.

Ms. 121 — Homiliar

Provenienz — Verdun; über den Konvent, aus dem die Handschrift stammt, kann keine Sicherheit gewonnen werden; vielleicht aus der Kathedrale.

Datierung — 4. Viertel des 12. Jahrhunderts.

Technische Daten — *Maße:* H 484 mm, B 326 mm; *Foliierung:* 294 ff. und zwei vorgeheftete ff.A und B. 35 Lagen, davon 31 Quaternionen; *Liniierung:*



2 Kolumnen zu je 44 Zeilen, geritzt;

Einband: modern

Inhalt:

Homilien und Sermonen

a) ff.A und B Anweisungen für das Kirchenjahr.
b) Proprium de tempore: 1. Adventsonntag bis Vigil von Pfingsten, ff.1–222.
c) Proprium de Sanctis: Vigil des Apostels Andreas (29.11.) bis Fest der Apostel Philippus und Jakobus (1.5.), ff.223–270.
d) Aus dem Comune Sanctorum: In dedicatione ecclesiae, ff.270v–277.
e) Spätere Zusätze, ff.278–285.
f) f.285v: Brief eines Alfons über den Bericht einer Schlacht gegen die Sarazenen bei Calatrava: Sanctissimo patri ac Domino I. (*LThK*, 2. Aufl. II, Sp. 878. — Wetzer-Welte II, Sp. 1636 f.). — Kursive des 12. Jh.
Weitere Zusätze: ff.286–293v.

Künstlerischer Schmuck

Figürliche Initialen: f.1 »I« Jüngstes Gericht mit Ekklesia u. Synagoge; f.8 »L« männlicher Akt; f.9 »Q« Drache; f.12v »D« männliche Halbfigur; f.13v »I« u. »L« zwei Drachen; f.27v »P« Geburt Christi u. Verkündigung an die Hirten; f.30 »I« u. »Q« Drache; f.32v »I« u. »Q« laufender Mann; f.50v »I« u. »I« Mann mit Ranke; f.60 »I« »Laokoon«-Akt; f.68 »L« Drache; f.72v »I« u. »L« springender Hirsch; f.90v »I« u. »I« Arbeiter im Weinberg; f.94 »I« u. »L« Sämann; f.102v »I« u. »D« Kentaur; f.122v »I« Kananäische Frau; f.126 »D« blinder Besessener; f.128v »S« Moses; f.175v »I« Jonas, Samson, Moses und die Eherne Schlange; f.175v »M« Frauen am Grabe; f.233v »I« Evangelist Johannes; f.266v »D« Verkündigung an Maria; f.272 »I« u. »Q« Drache; f.273v »I« u. »Q« Ekklesia und Synagoge.

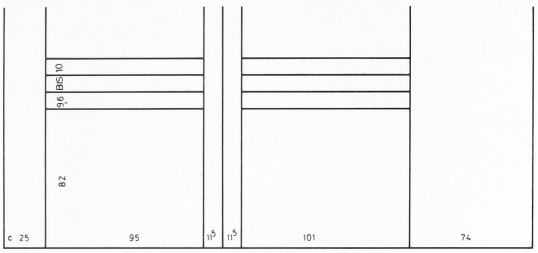
Rein ornamentale Initialen: f.1v »P«; f.2 »I«; f.2v »P«; f.5 »S«; f.6 »S«; f.6v »I« u. »D«; f.9v »I« u. »Q«; f.11 »I«, »M« u. »E«; f.17v »R«; f.21v »L«; f.22v »E«; f.23v »I« u. »E«; f.25 »I« u. »C«; f.27v »C« u. »C«; f.28 »N« u. »S«; f.29 »E«; f.31 »I« u. »N«; f.35v »V«; f.37v »I« u. »C«; f.40v »C«; f.41v »N«; f.42v »I«; f.43v »Q«; f.44v »C«; f.45 »I« u. »S«; f.47 »Q«; f.47v »I«; f.48 »H«; f.48v »H«; f.49v »S«; f.51v »O«; f.52 »S« u. »G«; f.52v »E«; f.53v »C«; f.54 »G«; f.55 »I« u. »S«; f.57 »Q«; f.58 »I« u. »I«; f.61 »H«; f.62v »I« f.63v »A«; f.64v »Q«; f.65v »A«; f.66 »S«; f.67 »C«; f.68v »I«; f.69v »R«; f.70 »N«; f.75v »I« u. »A«; f.77v »I« u. »Q«; f.81 »I« u. »D«; f.85 »I« u. »I«; f.87 »Q«; f.89 »D«; f.93 »N«; f.95v »F«; f.97 »I« u. »R«; f.99 »I« u. »C«; f.100 »Q«; f.100v »C«; f.101v »L«; f.104 »A«; f.105 »S«; f.106 »P«; f.107 »A«; f.108v »I« u. »A«; f.110 »C«; f.111v »A«; f.112 »P«; f.113v »I« u. »I«; f.114v »I« u. »Q«; f.115v »I« u. »E«; f.117v »Q«; f.120 »P«; f.124v »M«; f.130 »Q«; f.132 »M«; f.133v »P«; f.135 »P«; f.136 »P«; f.137 »I« u. »M«; f.139v »D«; f.140v »M«; f.143 »G«; f.144v »S«; f.145v »S«; f.147v »E«; f.150v »S«; f.152v »S«; f.154v »D«; f.156 »S«; f.158 »P«; f.159 »T«; f.161 »S«; f.162v »S«; f.163v »V«; f.166v »Q«; f.167 »M«; f.167v »B«; f.169 »N«; f.170 »P«; f.171 »L«; f.171v »N«; f.172v »G«; f.173 »P«; f.174 »A«; f.177v »I« u. »I«; f.178 »G«; f.183 »M«; f.187 »E«; f.189 »F«; f.192v »I« u. »P«; f.196 »A«; f.197v »I« u. »L«; f.199v »I« u. »S«; f.202v »P«; f.205 »R«; f.208v »Q«; f.209v »Q«; f.210 »G«; f.212v »I« u. »Q«; f.216v »S«; f.218 »I« u. »E«; f.223 »I« u. »T«; f.226 »I« u. »A«; f.227 »H«; f.229 »L«; f.230 »A«; f.232v »E«; f.234 »A«; f.235 »C«; f.236v »I« u. »L«; f.239v »Z«; f.240v »D«; f.241v »H«; f.242v »I« u. »D«; f.244v »C«; f.246 »I« u. »C«;

f.247v »I«; f.248v »B«; f.250v »T«; f.251 »A« u. »E«; f.252 »E«; f.252v »S«; f.254v »I« u. »S«; f.257 »I« u. »S«; f.259 »I«; f.259v »D«; f.260v »S«; f.261 »I« u. »I«; f.262v »E«; f.263v »C«; f.268 »I« u. »D«; f.268 »I« u. »E«; f.270v »Q«; f.271 »R«; f.275v »N«.

Bibliographie — 1) *Cat. Gén.*, Nr. 121, 2) *Panofsky III*, S. 111, A 51; hier irrtümlich als ms. 119 zitiert; Abb. 79: Ausschnitt aus f.1 (Ekklesia und Synagoge), 3) *Ronig II*.

Ms. 122 — Homiliar

Provenienz — Verdun. Über den Konvent kann keine Sicherheit gewonnen werden. f.1: No. (ϕ) 10.
Datierung — Kurz nach 1200.
Technische Daten — *Maße:* H 462 mm, B 318 mm; *Foliierung:* 212 ff.; *Liniierung:*



2 Kolumnen zu je 37 Zeilen (durchschnittlich), teils Tinte, teils geritzt;

Einband: modern.
Inhalt — Homiliar für die zweite Hälfte des Kirchenjahres.
ff.1-83: Proprium de Tempore von der Pfingstvirgil bis zum 23. Sonntag nach Pfingsten.
ff.83v-142: Proprium de Sanctis von Philippus und Jacobus (1. Mai) bis Allerseelen (2. November).
ff.141v-201v: Commune Sanctorum — dazwischen (ff.189v-198) Teile des Proprium Sanctorum.
ff.202-212: De sancta Trinitate.
Künstlerischer Schmuck — f.1 Initialen »I« und »Q«; f.14 Initial »M«; f.62 Initial »N«; f.134v Initial »L«.
Bibliographie — *Cat. Gén.*, Nr. 122

Paris, BN, lat. 15.392 — Collectio Anselmo dicata

Provenienz — Verdun, Kathedrale.
Datierung — Anfang 11. Jh.
Inhalt — Collectio Anselmo dicata.
Künstlerischer Schmuck — f.2 Initial »D«; f.4v Initial »C« mit Brustbild des hl. Petrus.
Bibliographie — *Manuscrits à Peintures*, Nr. 263.

2. Kapitel: Die Beschreibung der Handschriften

I. Handschriften aus Saint-Airy

1. Ms. 8 — Vita Sancti Agerici

Die Handschrift enthält in der Hauptsache die Vita des hl. Agericus, die der Abt Stephanus (1070-1084) redigiert hat. Dem Kodex ist ein Blatt vorgesetzt (f.1), das auf dem Verso zwei Szenen der Vita enthält und den Abt Stephan mit seinem Schreiber zeigt.

Der künstlerische Schmuck der Handschrift

Ganzseitiges Bild mit drei Szenen: die Verkündigung der Geburt des hl. Agericus, seine Bischofsweihe, Diktat und Niederschrift seiner Vita, f.1v (H 195 mm — B 155 mm), Abb. 1 — Das Blatt steht nicht in organischer Verbindung mit dem Kodex; es ist an den ersten Quaternio angeheftet. Auf dem Recto bietet es eine Kurzfassung der Vita Agerici mit Nennung der Bischöfe Rambertus (1025–1039) und Richardus (1039–1047). Die Rückseite ist durch Miniaturen ausgefüllt. Die Darstellung des Verfassers der Vita, des Abtes Stephan von Saint-Airy (1070–1084), mit viereckigem Nimbus legt die Annahme nahe, daß die Malerei noch zu seinen Lebzeiten entstanden ist, also vor 1084. Die Inschrift am oberen Rande stammt aus dem 18. Jahrhundert.

Das Blatt ist teils durch einfache Striche, teils durch Bogenarchitekturen in vier Felder eingeteilt. Bei den unteren Bögen sind die beiden äußeren Säulen halb durch den Rahmen überschnitten: In den äußeren Zwickeln sitzen perspektivisch aufgefaßte Fensterchen. Die Zeichnung ist in Sepiatinte ausgeführt; nur wenig Farbe ist hin und wieder verwendet.

Die Verkündigung der Geburt des hl. Agericus. — Die Eltern empfangen, wie die Vita berichtet, im Jahre 518 die Ankündigung der Geburt durch einen Engel. Dieser kommt mit dem Botenstab in der Linken aus den Wolken herab. Die Erdscholle mit dem Baum sowie das Fehlen der Architektur deuten an, daß die Szenen der Ankündigung und der Geburt auf freiem Felde geschehen. Die drei Zweige, von denen einer eine Fruchtknospe trägt, mögen ein Hinweis sein, daß drei Jahre nach der Ankündigung Agericus geboren wird.

Die Bischofsweihe des hl. Agericus. — Nach der Vita wird Agericus 553 als Dreiunddreißigjähriger zum Bischof geweiht. Die an sich figurenreiche Szene ist hier auf ein Minimum zusammengezogen; sie spielt in einem gewölbten Raum. Agericus steht

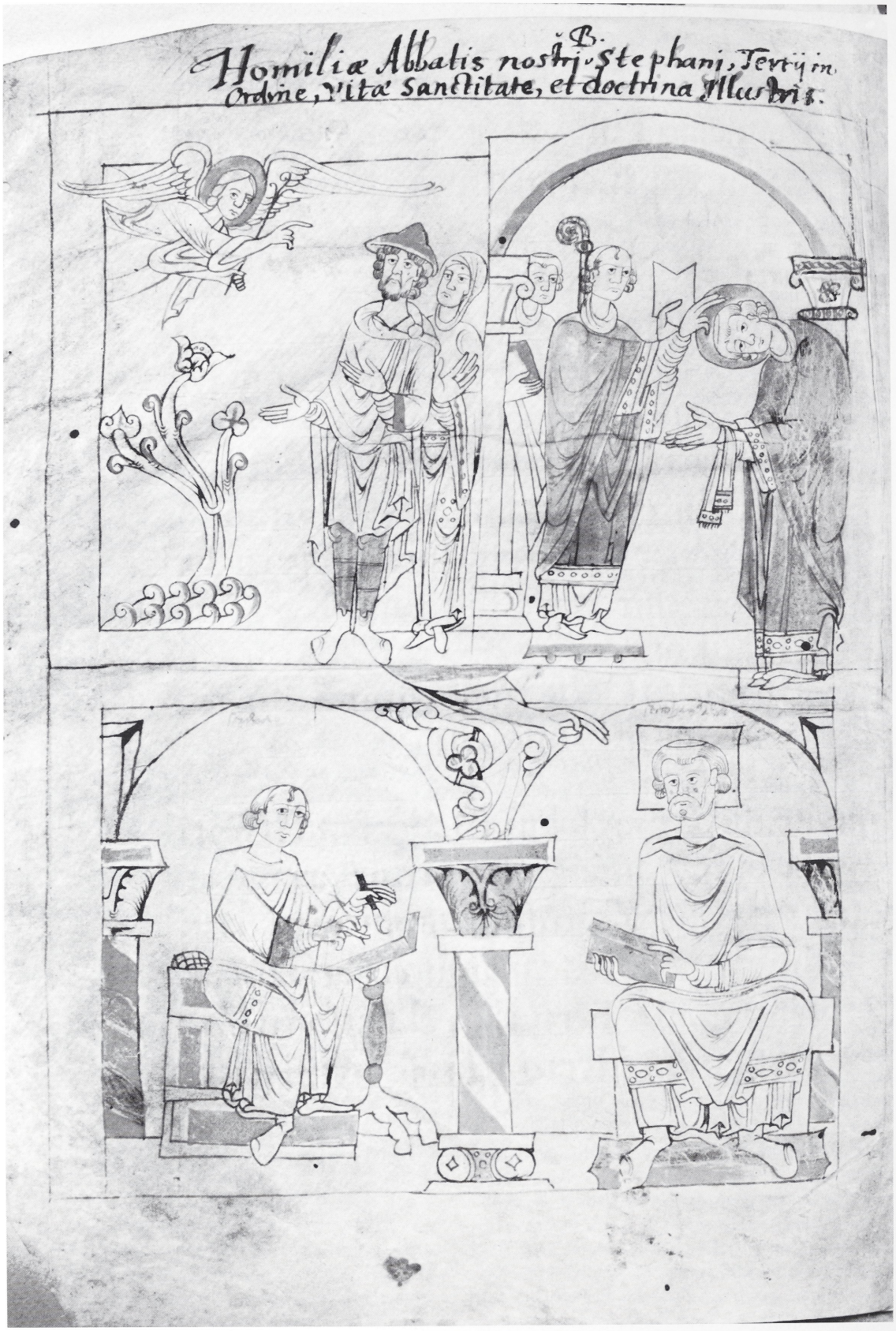

B.
Homiliæ Abbatis nostri S. Stephani, Tertij in
Ordine, Vitæ Sanctitate, et doctrina Illustris.

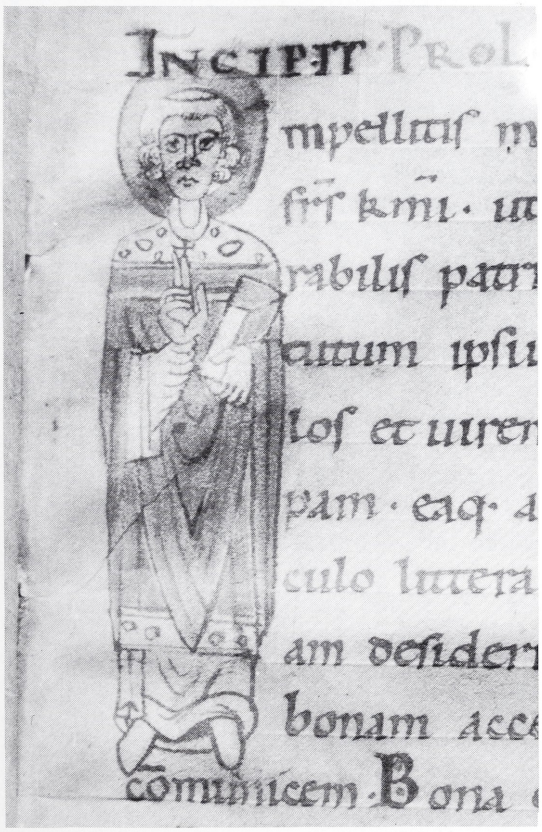
Abb. 1 – Ms. 8, f.1v

tief gebeugt vor dem Konsekrator. Beide tragen die Pontifikalgewänder (rote Dalmatik, grüne Kasel und umgekehrt). Im Hintergrund steht ein weiterer Kleriker mit einem Buch und dem Bischofsstab. Der Konsekrator hält in der Linken das Pontifikale, mit der Rechten segnet er Agericus. — Die Miniatur ist ikonographisch (s. Exkurs S. 149) und kunsthistorisch bedeutsam: in der reizvollen Tiefenstaffelung der Figuren mag noch ein Rest antiker Perspektive nachklingen.

Das Diktat der Vita Agerici. — In einem gewölbten Raum mit zwei Jochen sitzen sich Verfasser und Schreiber gegenüber. Der Abt Stephan, mit rechteckigem Nimbus[104], ein Buch in der Rechten, sitzt in Pontifikalien auf einem Thron mit Suppedaneum. Eine spätere Beischrift bezeichnet ihn als *Stephanus abbas*. Die Hand Gottes inspiriert den Abt. Der Schreiber (*scriba*), ebenfalls auf einem Thron mit Suppedaneum, ist mit Feder und Messer in Aktion dargestellt.

Die Initialen (Abb. 2 u. 3)
Auf f.2 bildet die frontal stehende Figur des hl. Agericus das Initial »I« (H 80 mm — B 21 mm).

Abb. 2 – Ms. 8, f.2



Die Dalmatik und der Nimbus sind rot; die grüne Kasel hat einen roten Querstab. Die Überschrift wurde nachgezogen und ergänzt. — Das Initial »D« auf f.2v (H 45 mm — B 47 mm) enthält das Brustbild des Agericus. Das Initial überdeckt teils die Überschrift des *Incipit*, ist also in einem späteren Arbeitsgang angefertigt als die Schrift.

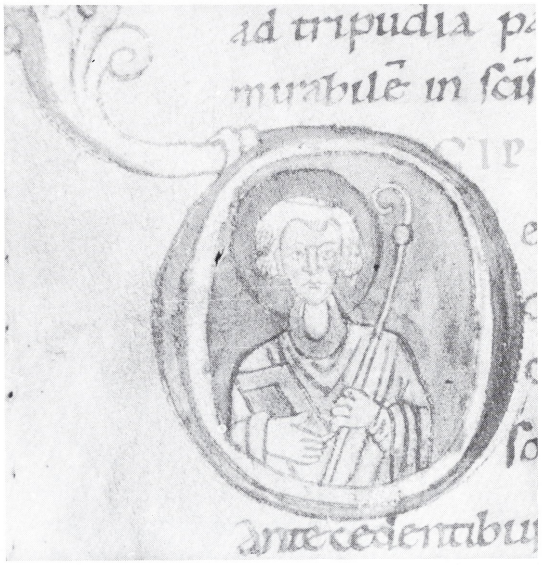


Abb. 3 – Ms. 8, f.2v

Die stilistischen Eigentümlichkeiten

Die Bilder auf ff.1 und 2–2v rühren augenscheinlich von zwei verschiedenen Künstlern her. Diese Erkenntnis wird noch unterstützt durch die Tatsache, daß f.1 ein nachträglich der ersten Lage vorgeheftetes Blatt ist. — Der Unterschied besteht in der Figuren- und Raumauffassung wie auch im Zeichenstil. Der Meister von f.2 (= M.2) bringt seine Figuren in Frontalität, wobei die Unterarme teils stark verkürzt erscheinen. Der Meister von f.1 (= M.1) dreht alle Figuren, wenn sie nicht schon Profilfiguren sind, ein wenig ins Profil. Zwar vermeidet er gerade in der Wiedergabe des Gesichtes das strenge Profil, zeichnet aber alle Gesichter im Viertelprofil, was namentlich in der Wiedergabe der Nasen auffällt. Zudem hat M.1 eine Raumauffassung mit eigener Perspektive, für die leider bei M.2 das Vergleichsmaterial fehlt. Durch die Strenge seiner Frontalität wird man aber die Tiefenstaffelung von M.1 bei ihm kaum erwarten. — Darüber hinaus sind die beiden Blätter durch einen Unterschied im zeichnerischen Stil getrennt. Während bei M.2 die fest konturierten Figuren mit einer groben und mehr geometrischen Binnenzeichnung ausgestattet sind, belebt M.1 seine Figuren durch

eine reiche Binnenzeichnung mit Linien verschiedener Stärke und Kurvung, die sich im Laufe eines Bogens verdicken und verdünnen können. Während bei M.2 die Farbe ein integrierender Bestandteil der Bilder zu sein scheint, wirkt sie bei M.1 — was auch dem wirklichen Werdegang zu entsprechen scheint — als eine nachträglich zugefügte »Kolorierung«. Die Stärke von M.1 liegt im Zeichnerischen; im Lineament entwickelt er seine Qualitäten. — Außerdem weist M.1 noch einige typische Einzelmotive auf, wie z. B. das abgesetzte Schenkeloval (bei dem Schreiber) und damit zusammenhängend die kurvig über den Schenkel hochgezogene Gürtellinie bei dem Vater Agerici und dem Verkündigungsengel, die zeichnerische Darstellung der Gewandfalten durch Linien, von denen zwei bis drei kleine Äste wie Häkchen abzweigen — eine Einzelheit, die in der Deesis von ms.10 wiederkehrt — und die Faltenzeichnung mit parallelen Doppellinien vor der Brust des diktierenden Abtes — ein Motiv, das häufig in der Kunst der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (s. u. bei ms.2, S. 39) vorkommt.

Bei der Betrachtung der Verschiedenheiten dürfen aber die Gemeinsamkeiten nicht übersehen werden, die zeigen, daß beide Meister derselben künstlerischen Tradition verpflichtet sind; hier wird man bereits in bescheidenem Rahmen von so etwas wie einer »Schule« sprechen können. — Beide Maler bezeichnen den Mund mit einer gewellten Doppellinie, die bei M.2 allerdings energischer ausfällt, während sie bei M.1 eher etwas »mürrisch« wirkt. Ebenso verbinden beide (M.1 aber nur in zwei von acht Fällen) die Augenbrauen über die Nase hinweg mit einem Steg. Außer der Frisur mit einer Locke über der hohen Stirn kommt dreimal bei M.1 und zweimal bei M.2 eine Haartracht vor, die mit seitlichen Locken und einem in die Stirn gekämmten »Sträußchen« die Ecken der Stirn betont und dem Gesicht nach oben einen fast waagerechten Abschluß gibt — ein Motiv, das die Verduner Malerei fest mit der mosanen und nordfranzösischen verklammert. Genauso kommt bei beiden die neben dem Schenkel gezogene Faltenröhre mit dem »Omega«-Abschluß vor — auch wie in der mosanen und nordfranzösischen Kunst — und der Wulst, den das sich stauende Gewand über den Füßen bildet. Beide verwenden auch — M.1 besonders reichlich — das Motiv des textilen Zierstreifens, des Aurifrisiums, das mit runden und ovalen Besatzstücken wie mit Gemmen besetzt erscheint und an die Zierplatten in Filigran und Stein der mosanen Goldschmiedekunst erinnert.

Das auffallend breite Dasitzen des Abtes Stephan mit dem sich über den Knien wulstenden und zwischen den Schenkeln schürzenartig fallenden Gewand ist eine Eigenart, die sich im Umkreis der maasländischen Kunst, etwa im Markus des Fuldaer Judith-Evangeliars aus dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts bereits vorfindet[105]. Dort ist das Gewand allerdings »noch« organischer aufgefaßt, hier bereits in einer gewissen Ornamentierung verfestigter wiedergegeben, was für die Kunst an der Schwelle des 12. Jahrhunderts verständlich ist. Im gleichen Zusammenhang müssen die beiden Evangelistenbilder des im letzten Krieg verbrannten Metzer Evangeliars (ms. 35 der Bibliothèque Municipale, ff.132v, 208v, Abb. 145) genannt werden; ferner der thronende Benedikt von ms. 10 f.66 zu Verdun, Abb. 4. — Der Kopf des Schreibers greift einen Typ auf, der eine prägnante Formulierung im Markus des Codex aureus Epternacensis zu Nürnberg gefunden hat[106].

Die Datierung

Die *Vita sci Agerici* wurde durch Abt Stephan verfaßt, der 1070–1084 regierte. Dem Schriftbild nach zu urteilen, könnte die Vita noch aus der Zeit des Abtes Stephan stammen. Stephan wird eine der beiden älteren Viten zugeschrieben[107]. Die Schrift (»unabhängig von der manipulierten Inschrift« f,2) weist auf das Ende des 11. Jahrhunderts (freundliche Mitteilung von Herrn Professor Dr. Bischoff). Zwar sind die Miniaturen von M.2 später als die Schrift — das »D« (f.2v) überdeckt teils die Überschrift *Incipit* —, jedoch nicht wesentlich später. Selbst wenn wir die Handschrift nicht mehr für die Regierungszeit des Abtes Stephan in Anspruch nähmen, dürften wir doch wohl nicht über das Jahr 1100 hinausgehen.

Für das vorgeheftete Blatt f.1 scheinen die Dinge so zu liegen: es ist heute nicht mehr ersichtlich, ob f.1 aus einem anderen Zusammenhang herausgelöst und dann erst ms. 8 zugefügt wurde, oder ob das Blatt später als die Handschrift, aber dennoch als Vorsatzblatt für sie eigens geschaffen wurde. Im ersten Falle hätte es noch eine andere *Vita Agerici* gegeben, die dann untergegangen wäre. Es ist aber nicht einsichtig, daß eine Handschrift für eine andere im gleichen Besitz geplündert worden wäre. Es ist eher plausibel, daß der Schmuck von ms. 8 zu dürftig erschien, so daß man ein eigenes Vorsatzblatt anfertigte, um ein würdiges Titelblatt zu erlangen, welches so eingeheftet wurde, daß die Malerei dem Beginn des Prologs gegenübersteht. Auf die »Rückseite« (=

die eigentliche Vorderseite) hat dann ein etwas späterer Schreiber (wohl A. 12. Jh.) einen sehr kurzen Abriß der Vita niedergeschrieben mit einer Zufügung über den Tod des Bischofs Rambertus (1038) in Belgrad und seine Überführung nach Verdun zu Zeiten seines Nachfolgers Richardus (1039–1047). Patron und Gründer der Abtei sind mit diesen Zeilen geehrt. — Auf dem Bild mit der Abfassung der *Vita Agerici* ist der diktierende Abt — nach der Überlieferung Stephan — mit dem rechteckigen Nimbus dargestellt, der nur für lebende Personen verwendet wird. Demnach muß das Bild zu Lebzeiten des Abtes gemalt worden sein. Unter der Voraussetzung, daß es sich um Stephan handelt, muß die Seite vor 1084, seinem Todesjahr, illuminiert worden sein.

Sieht man sich in der Verduner Buchmalerei ein wenig um, so wird man die Bilder von f.1 mit der Deesis von ms. 10 aus dem Ende des 11. Jahrhunderts vergleichen: beide haben dieselben Häkchen an den Falten. Selbst wenn man die Datierung in das Abbatiat des Stephan nicht annehmen wollte, wird man wegen dieser Stileigentümlichkeiten nicht weit über 1100 hinauskommen. Es bliebe noch der Einwand, das Bild sei eine Kopie des 12. nach einem Modell des 11. Jahrhunderts. Allerdings läßt sich dann der rechteckige Nimbus nur noch schwer verstehen.

2. Ms. 10 — Sammelhandschrift mit der Regel des hl. Benedikt

Die Gestalt der Handschrift

Ms. 10 ist ein Sammelband und enthält ein, paläographisch auch wegen seiner datierbaren Zusätze, sehr interessantes Martyrologium, die Benediktus-Regel, einen Nekrolog und kleinere Zusätze. Nur die Regel hat künstlerischen Schmuck. Am Anfang befindet sich ein Bild des unter einer Arkade thronenden hl. Benedikt. Es ist als Autorenbild zu verstehen. Auf derselben Seite beginnt der Text mit »*A«usculta*. Bemerkenswert ist die ganzseitige Miniatur auf f.69: Ein zweizoniges Bild zeigt oben die Deesis, unten die Patrone der Abtei Saint-Airy. Außerdem enthält die Handschrift noch viele Initialen mit Rankenwerk; einige sind figürlich. — Die Bedeutung der Handschrift liegt sowohl im Kunsthistorischen als auch im Ikonographischen, da sie einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Illustration der Benediktiner-Regel bietet.

Der künstlerische Schmuck von ms. 10

Thronender hl. Benedikt, f.66 (H 120 mm – B 60 mm) (Exkurs S. 259), Abb. 4 — An die Stelle der linken Schriftkolumne ist auf f.66 zu Beginn der *Regula sancti Benedicti* ein Bild getreten. Unter einer Arkade mit Blattkapitellen und Säulen, die auf einem goldenen Kastenthron stehen, thront in strenger Frontalität der hl. Benedikt in hellgrauer, blau abschattierter Tunika und dunkelblauer Skapulierkukulle, die unterhalb der Knie durch eine Ligatur zusammengehalten wird und sich über den Knien zu einem Wulst zusammenschiebt. Das Skapulier bedeckt die Arme nur knapp bis zu den Ellenbogen. Wo sich der Stoff rechts und links und zwischen den Beinen umwendet, leuchtet ein rotes Futter auf. Der Heilige hält mit beiden Händen das aufgeschlagene Regelbuch. Das Haupt mit dem ovalen Gesicht — der Inkarnat hat sich nur stellenweise erhalten —, dem reichen Haarwuchs bei nur kleiner Tonsur, dem leichten Bart, ist von einer Nimbusscheibe in leuchtendem Rot umgeben, das sich in den Kämpferplatten und Ringen der Kapitelle, dem Gewandfutter und auf dem in »richtiger« Perspektive dargestellten Suppedaneum wiederfindet. Unter dem Suppedaneum ist in



Abb. 4 – Ms. 10, f.66



Abb. 5 – Ms. 10, f.69

späterer Kursive geschrieben: *Legatur jugiter in choro.* — Das Bild ist in Deckfarben ausgeführt, die stellenweise abgeblättert sind; selbst die schwarze Konturlinie ist mancherorts aufgelöst. Wo die Farbe abgeblättert ist, zeigt sich auch nicht die Spur einer Vorzeichnung. Der Gesamteindruck ist trotz der Kleinheit des Bildes der einer schweren und massiven Farbigkeit.

Ganzseitige Miniatur: Zweizoniges Bild der Patrone von Saint-Airy unter der Deesis, f.69 (H 190 mm — B 135 mm, Exkurs S. 151, Abb. 5 u. 6. — Die obere Zone, die etwa zwei Drittel der Bildhöhe einnimmt, ist der Deesis gewidmet. Christus, umgeben von einer Mandorla mit hellblauem Grund, thront auf



Abb. 6 – Ms. 10, f.69 (Detail)

einer durch einen kostbaren Zierstreifen eingefaßten und mit einem Polster versehenen Rundscheibe mit grünem Grund; die Füße ruhen auf einer Kreisscheibe mit blauer Füllung. Das Haupt ist umgeben von einem grünen Kreuznimbus. Die Arme sind vom Körper weggestreckt; die linke Hand hält ein Buch, die rechte macht den Rhetorengestus. Rechts und links stehen Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter mit vorgestreckten und geöffneten Händen — Maria in Tunika, Kasel und Schleier, Johannes im kaselartig umgelegten härenen Bußgewand mit Zierborte. Maria steht auf einem Suppedaneum, Johannes auf einer Erdscholle mit Kräutern. Folgende Umschriften bezeichnen die Personen: HIC DEVS — HIC GENITRIX — HIC PRECO P(RO)PH(ET)A SALVTIS. Das zu dem A gehörige O (oder Omega) ist wohl nie ausgeführt worden.

Der untere Teil des Bildes weist starke Abreibungen, Knicke und einen Riß im Pergament auf. Vor einem violetten Purpurgrund stehen drei nimbierte Gestalten auf je einem Suppedaneum: in der Mitte der Apostel Andreas mit Buch und grünem Nimbus, die Rechte aus dem Bausch des Gewandes vorgestreckt; links der heilige Martinus in Pontifikaltracht, beide Hände zu Andreas vorgestreckt und daher den Bischofsstab gegen die Schulter gelehnt; rechts der heilige Agericus, ebenfalls in Pontifikaltracht, in der Linken den Bischofsstab, mit der Rechten auf die beiden anderen hinweisend. Die Personen sind durch Inschriften identifiziert: AGERICUS — ANDREASQ(UE) — PIUS MARTI(NUS).

In Stil und Technik unterscheidet sich diese Miniatur von der des hl. Benedikt. Sie ist als Federzeichnung ausgeführt, die nur stellenweise eine Kolorierung erfahren hat.

Die Initialbuchstaben, Abb. 7 u. 8. — Der Text der Regel weist 85 Initialbuchstaben auf. Der erste — *»A«(usculta)*, f.66 (H 62 mm — B 65 mm) — steht in seiner malerischen Art und Deckfarbentechnik allein und verbindet sich stilistisch mit dem Benediktusbild. Die anderen Zierbuchstaben sind — mit wenigen figürlichen Ausnahmen — aus reich verschlungenem Rankengeflecht aufgebaut, das mitunter mehr nach knorrigen Wurzeln und Ästen als nach Ranken aussieht. Die Zeichnung ist in der etwas bräunlichen Schreibtinte ausgeführt, stellenweise auch in Rot (etwa f.75). Bis auf einige wenige Beispiele, die von einer nichtkünstlerischen Hand ausgeführt sind, ist die Qualität eine mittlere. Die

Abb. 7 – Ms. 10, f.70



Farbhintergründe — teils rechteckig, teils sich der Buchstabenform anpassend — spielen in Rot, Grün, Blau und Gelb, meist alle vier Farben zusammen. Hin und wieder beleben Tierköpfe und Drachen, die Ranken ausspeien, das Geflecht. Auf ff.85v und 97 bilden nur ein skurril gezeichneter Löwe und ein Drache den Buchstaben. Auf ff.73v, 96 und 117v wird das »I« durch eine menschliche Gestalt (f.117v: ein Abt) gebildet. Die Zeichnung dieser Figuren wie auch der Tiere hat weder im zeichnerischen Stil noch in motivlichen Einzelheiten, etwa der Drapierung, etwas mit den Bildern auf ff.66 und 69 gemeinsam.

Folgende Einzelheiten bestimmen den Stil der Initialen. Die Zweige und Äste wachsen meist aus knotenartigen Verdickungen mit zusammengeschobenen Falten. Diese, wie auch die kleinen Abschattierungen an den anderen Verzweigungen zeigen ein körperliches Empfinden, das aber dort wieder aufgehoben wird, wo sich die Äste wie flächige Bänder oder ausgeschnittene Papierstrei-



Abb. 8 – Ms. 10, f.111

fen übereinanderschieben oder die geschlitzten Buchstabenbalken durchdringen. Die Verschlingungen und Verknotungen sind mitunter kompliziert und verwirrend wie ein Dschungel. Sie wirken alles andere als klassisch, haben aber gerade so ihre eigenen Reize. — Es scheinen mehrere Zeichner am Werk gewesen zu sein; nur so erklären sich einige große Qualitätsunterschiede. Der unterschiedliche zeichnerische Schwung der Kurvaturen weist ebenfalls auf verschiedene Hände hin.

Es ist schwer, aus dem bisher bekannten Material Vergleichbares heranzuholen, was über das Allgemeine des Zeitstiles hinausgeht. In Verdun wird man die Initialen von ms. 7 heranziehen können (Abb. 102–104). Sie haben eine ähnliche Dichte des Rankenwerks, sind aber insgesamt flüssiger und glatter, dazu auch qualitätvoller. Das Initial auf f.56v kommt jedoch den Initialen von ms. 10 nahe. Über den allgemeinen Charakter des Rankengewächses kommen sehr ähnliche Blattbildungen vor. Im weiteren Umkreis findet sich in etwa Vergleichbares in dem Evangeliar aus Senones, Anfang des 11. Jahrhunderts[108], sowohl in der Art des Geflechtes als auch in den Einzelheiten der Endblätter. Die Initialen von ms. 10 erscheinen jedoch im Vergleich mit der Handschrift aus Senones verwildert und weniger kultiviert und außerdem einer etwas späteren Entwicklungsstufe zugehörig.

Die Scheidung der Hände. — Auf den ersten Blick fällt auf, daß die Bilder des hl. Benedikt und der Deesis, wie auch die figürlichen Initialen erhebliche Unterschiede aufweisen. Diese Unterschiede sind so groß, daß man drei Hände voneinander scheiden muß. Für die Deesis und den Benedikt wird der Gedanke an nur einen Maler, der die Technik der Federzeichnung und der Deckfarbenmalerei von Fall zu Fall anwendet, durch eine Betrachtung der Einzelheiten ausgeschlossen.

Der zuerst in die Augen springende Unterschied besteht im Verhältnis der beiden zur Linie und zur Farbe. Der Maler des Benediktbildes empfindet »malerisch«, die Linie spielt nur eine untergeordnete Rolle; man vermißt sie selbst dort nicht, wo sie, wie an der linken Schulter, abgeblättert ist. Die schwarzen Linien, welche die Falten andeuten, sind mehr als Schattierungen denn als Linien aufgefaßt, was durch die Farbschattierung der Tunika seine Bestätigung findet. — Ganz anders beim Maler der Deesis, der eher ein Zeichner und Graphiker zu nennen wäre. Bei ihm dominiert die Linie; sie ist das alleinige Ausdrucksmittel. Wo Farben angewendet werden, erscheinen sie als bloße »Kolorierung«, als eine Zutat, die auch wegfallen könnte; sie sind von dünnem, lasierendem Charakter, ausgenommen der violette Grund, vor dem die drei unteren Figuren stehen; aber auch dieser Grund könnte fehlen. Er ändert an der linear-graphischen Auffassung nichts.

Die beiden Maler sind aber auch durch ein verschiedenes Körpergefühl getrennt; der massiven und wuchtigen Körperlichkeit des Benediktbildes stehen verhältnismäßig grazile Figuren in der

Deesis gegenüber. Andere Einzelheiten — wie die differenzierten Faltengefüge der Deesis, die Zeichnung der Nasen und Brauen, die Anwendung der Zierstreifen — bedürften nach dem Obengesagten kaum mehr der Erwähnung. Während das Benediktbild durch Thron, Suppedaneum und Arkade eine feste Rahmung hat, fehlt ein solcher bei der Deesis. Hier vertreten die Inschriften in ihrer lockeren Fügung den Rahmen. Vielleicht war daher ursprünglich nicht an die dicke violette Folie gedacht, die wohl später zugefügt worden sein könnte.

Zur Datierung und Einordnung. — Der Kodex setzt sich aus verschiedenen Teilen zusammen, die nach ihrer Schrift unterschiedlich zu datieren sind. Die Regula wohl eher Ende 11. als Anfang 12. Jahrhundert; ihre Schrift zeichnet sich durch die eigenartige Auflösung der Ligaturen ct und st aus, die auch im ms. 75 häufig begegnet, welches noch in die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts zu datieren ist (freundliche Auskunft von Herrn Prof. Dr. Bischoff, München). Die beiden Handschriften müßten wohl noch einmal genauer paläographisch untersucht werden.

Ebenfalls in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts weist eine kritische Betrachtung des Benediktbildes im Hinblick auf die Mönchstracht (Vgl. den entsprechenden Exkurs S. 150). Das Gewand unterscheidet sich sowohl von der trierisch-lothringischen Richtung als auch von der kluniazensischen und wird die des Richard von Saint-Vanne sein. Die Reform des Richard ist in Saint-Airy von 1037 bis gegen das Ende des 11. Jahrhunderts herrschend gewesen (s. S. 9). Die Klunisierung Saint-Airys vor dem Ende des Jahrhunderts ist also der *Terminus ante quem* für die Entstehung der Malereien.

Zu den paläographischen und motivlichen Überlegungen, die zu einer Datierung in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts führen, passen die Ergebnisse einer stilistischen Untersuchung. — Die Ornamentik der Zierbuchstaben lebt in der Welt des 11. Jahrhunderts, wie namentlich der Vergleich mit Paris BN lat. 9392 zeigt (s. S. 34). — Die Miniaturen weisen in dieselbe Zeit. Der thronende Benedikt kann mit den Figuren aus ms. 8 gut verglichen werden; das breite Thronen hat er mit dem Abt Stephan (f.1v) gemeinsam, ebenso die Schürzung des Gewandes. Die Anlage des Gesichtes geht mit den Gesichtern von ms. 8 zusammen; selbst das Detail der über der Nasenwurzel verbundenen Brauen findet sich wieder. In der Wiedergabe der Architektur passen die längshalbierten Säulen und Kapitelle zueinander. Bei dem Deesisbild kommen die Falten mit Häkchen ähnlich wie in ms. 8 vor, ebenso die Zierborten an den Säumen der Gewänder und quer über dem Schenkel. Doch damit und mit den Haartrachten und seitlichen Röhrenfalten sind wir schon beim allgemein maasländischen Vokabular.

Zur Einordnung in den kunsthistorischen Zusammenhang — im Hinblick auf den Stil, auf die Ikonographie wie auch auf die Zeitstellung — ist ein Vergleich unserer Deesis mit der zweizonigen Deesis des Brüsseler Gregor von Nazianz[109] wichtig. Der Vergleich ist in einem eigenen Exkurs durchgeführt (s. u. S. 151). Nur soviel sei hier gesagt, daß der Vergleich beider Miniaturen einen engen Zusammenhang zutage fördert. Die Ähnlichkeiten liegen im Ikonographischen und Stilistischen und führen zur Postulierung einer zeitlichen Nähe beider Handschriften. Unsere Miniatur zeigt ein reduziertes Schema und im Stil eine vergleichsweise gefestigtere und statischere Auffassung der Figuren entgegen einer lockereren und beweglicheren in der Brüsseler Handschrift. Man wird nicht annehmen müssen, daß die Verduner Miniatur von der Brüsseler direkt abhängt; vielmehr wird ein gemeinsames Vorbild durch verschieden starke Umwandlungsprozesse hindurch wirksam geworden sein. Nach einer relativen Chronologie wird unsere Handschrift etwas später entstanden sein als die Brüsseler.

In diesem Zusammenhang verdient eine Handschrift der Hessischen Landesbibliothek besondere Beachtung, deren Majestas H. Swarzenski veröffentlicht hat[110], und die aus Lüttich stammt. Die Miniatur der Majestas hat im Typ und im Stil eine große Nähe zu der von ms. 10: die Mandorla, der Gewandfall zwischen den Knien, die Zierborten und die seitlichen Faltenröhren sind ebenso vergleichbar wie auch die sich in der Rundung verdickenden Falten mit Häkchen und die »kolorierende« Farbgebung; Zeichnung und Modellierung sind bei der Lütticher Miniatur klarer, energischer und kostbarer. Man wird die Ähnlichkeiten ohne eine enge Beziehung der Lütticher und der Verduner Werkstatt nicht erklären können. Die Ornamentik der Verduner Handschrift geht indes andere Wege und steht im mosanen Bereich gesondert da.

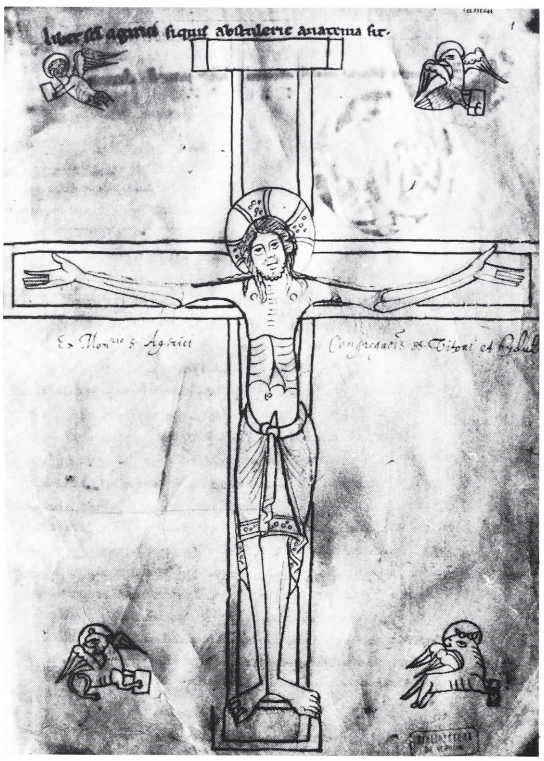
Der Buchschmuck von ms. 10 ist also im vierten Viertel des 11. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit der Verduner, lothringischen und mosanen Kunst gut zu verstehen.

Die Herkunft der Handschrift

Wie der Bibliothekseintrag aus dem 17. Jahrhundert sagt, stammt die Handschrift aus dem Kloster Saint-Airy. Damit ist aber noch nicht die Frage beantwortet, ob sie auch dort entstanden ist. Für die *Regula* (ff.66–125) wird man das bejahen dürfen. Die Malereien stehen in einem guten Zusammenhang mit der Verduner Buchmalerei, und die Darstellung der Patrone von Saint-Airy unter der Deesis (s. den Abschnitt zur Ikonographie dieses Bildes) in dieser typischen Art weist auf Saint-Airy als Entstehungsort hin.

Für das Martyrologium (ff.1–65v) wird man jedoch Zweifel an einer Entstehung in Verdun hegen müssen. Es ist nämlich auffällig, daß ausgerechnet die Heiligen aus Verdun und Trier nachgetragen sind. Selbst die Translation des hl. Agericus (f.35) und die Dedicatio der Abteikirche (f.49v) sind nachgetragen. Das spricht gegen eine Entstehung in Saint-Airy. Dagegen ist der Tag des Transitus des hl. Agericus im Kontext enthalten (f.63v). So wird sich die Antwort auf die Frage nach dem Ort der Entstehung nach dieser Eintragung richten müssen, die zweifellos für Saint-Airy spricht (der Name des Heiligen ist eigens in Majuskeln geschrieben). Unverständlich bleiben dann allerdings die anderen Nachträge. (Zur Ikonographie vergleiche die Exkurse Nr. 5 und Nr. 6.)

Abb. 9 – Ms. 60, f.1



3. Ms. 60 — Johannes Cassianus, *Collationes patrum*

Die *Collationes patrum* spielen in der Geschichte der Mönchsfrömmigkeit eine bedeutende Rolle. Unsere Handschrift enthält von den 24 Collationes nur 10; jedoch sind auch diese nicht vollständig. Der Kodex gehörte der Abtei Saint-Airy, wie der Bücherfluch auf f.1 (12. Jh.) lehrt. — Der Buchschmuck besteht aus einem, dem Ganzen auf f.1 vorgesetzten Bild des Kruzifixus mit den vier Symbolen und zwei bedeutenderen Initialen (ff. 1v, 3).

Ganzseitige Zeichnung des Kruzifixus, f.1 (H 233 mm — B 176 mm) Abb. 9. — Christus, ohne Wundmale, das nimbierte Haupt leicht geneigt, schwebt



Abb. 10 – Ms. 60, f.1v

vor dem Kreuz, bekleidet mit einem in der Mitte geknoteten Lendentuch. Der Kreuzbalken erinnert durch seinen Rand an eine Bronzearbeit. Eventuell könnte eine solche als entferntes Vorbild gedient haben. Die vier Symbole sitzen ohne Rahmung etwas beziehungslos in der Fläche.

Die Initialen, f.1v: »D« (H 68 mm — B 75 mm); f.3: »C« (H 62 mm — B 47 mm) Abb. 10. — Die Buchstaben lassen Ranken sprießen, die mit ihren Voluten, Zweigen und Blättchen den Schild symmetrisch füllen. Die so abgegrenzten Felder sind rot, grün und gelb angelegt. Die Schleife des unzialen »D« ist ein grüner Drache. Die Abwechslung in den Endblättern ist groß; es sind »Pfeil-

spitzen«, Variationen dazu, sich zurückbiegende Doppelblätter oder ein Kelch mit Spitzblatt und Röllchen. Die Blattknöllchen kommen auch mit einer Variation vor, dazu eine für Verdun fast singuläre Art eines Sichelblattes (f.3, rechts).

Wenn sich auch ein schwellender Abzweigungsknoten andeutet (f.3) und die Bandage des Balkens (f.1v) »körperlich« abgerundet ist, bleiben Buchstaben, Ranken und Blätter doch vollkommen in der Fläche. Die Ornamentik entspricht noch der der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Wenn auch eine andere Anlage und ein anderer Motivschatz vorwalten als in ms. 10 und ms. 7, wird man die Initialen doch zeitlich nicht allzusehr von denen der genannten Handschriften entfernen dürfen. Die Schrift ist fortgeschrittener und gehört ins beginnende 12. Jahrhundert (freundliche Auskunft von Herrn Professor Bischoff, München).

4. Ms. 64 — Sammelhandschrift

Der künstlerische Schmuck von ms. 64 besteht aus einer Zeichnung, wenn man die kaum mehr zu erkennende Ritzung eines Kruzifixus beiseite läßt (Abb. 11). Auf f.48v bleibt ein Stück der Seite frei, welches der Schreiber (?) dazu benutzt hat, eine Federzeichnung anzubringen (H 92 mm — B 22 mm). Sie zeigt einen hl. Bischof, der frontal auf einem Suppedaneum steht, den Kopf aber ins Halbprofil gedreht hat. Er ist mit Albe, Tunika und Dalmatik bekleidet. Die Gewänder sind in der Zeichnung nicht genau geschieden. In der durch die Kasel verhüllten Linken trägt er ein Buch, dessen Schnitt wie die Ornamentstreifen der Gewänder behandelt ist. Das bartlose Haupt ist nimbiert. Wenn überhaupt an einen bestimmten Heiligen gedacht ist, dann vielleicht am ehesten an den hl. Agericus, aus dessen Abtei die Handschrift stammt.

Abb. 11 – Ms. 64, f.48v



Im Stil paßt die Figur ganz allgemein zur Verduner Buchmalerei, wenn sie sich auch keiner der verschiedenen Richtungen zuweisen läßt. Sie kann mit Zeichnungen aus ms. 1 verglichen werden (etwa ff.38v, 73v, 80, 104v, Abb. 28, 33, 35). Besonders der hl. Lambertus auf f.104v muß hier in Typ und Stil herangezogen werden. Das Gewand ist in seiner inneren Logik nicht begriffen; die Linien führen ein eigenes Dasein. Diese Eigenart paßt zu den Zeichnungen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Da die Zeichnung sich weder als Illustration noch als spezifischen Buchschmuck verstehen läßt, könnte man sie wohl als »autonome« Zeichnung auffassen[111].

II. Handschriften aus Saint-Vanne

A. Mit Bilderschmuck

1. Ms. 2 — Sammelhandschrift mit Vita des hl. Vitonus

Bei dieser Handschrift handelt es sich um einen Sammelband, wie aus dem Katalog zu ersehen ist. Er enthält die verschiedensten Texte; die Schriften weisen so große Unterschiede auf, daß man sie auf die Zeit von der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts verteilen kann.

Für uns ist der erste Teil der Handschrift von besonderem Interesse, weil er die beiden einzigen Miniaturen und einige Initialen enthält, den vorlesenden Abt Richard von Saint-Vanne im Initial »G« und eine stehende Figur des hl. Vitonus (St. Vanne). Eine Eintragung in der Schrift des 18. Jahrhunderts datiert den ersten Teil der Handschrift auf das Jahr 1024: *Hoc Volumen perfectum est apud Sanctum Vitonum Anno Salutis* MXXIIII,

und legt seine Entstehung in der Abtei Saint-Vanne fest. Gewiß standen zur Zeit der Katalogisierung der Handschriften im 18. Jahrhundert noch mehr Quellen als heute zur Verfügung, in welche der Bibliothekar Einsicht nehmen konnte, um zu dieser Festlegung der Entstehung zu kommen. Leider hat er uns in seiner Eintragung nicht mitgeteilt, woher er sein Wissen bezogen hat. Auf alle Fälle haben wir a priori keinen Grund, dieser Mitteilung zu mißtrauen, wenn nicht schwere Gründe dagegen vorgebracht werden können. Von seiten der Paläographie »steht der Datierung '1024' nichts im Wege« (freundliche Mitteilung von Herrn Professor Bischoff, München). Für eine Entstehung in der Zeit des Richard (+ 1046) spricht das Fehlen eines Nimbus auf f.3v.

Der Schmuck der Vita Vitoni (1024)

Initial »R«, f.1 (H 85 mm — B 70 mm) Abb. 12.— Der Prolog zur Vita des hl. Vitonus, von Richard von Saint-Vanne verfaßt, beginnt: RICHARDVS SERVVS SERVORV(M) DE(I) VLTIM(US); ABBATIS N(O)MINE INDIGN(US) ..... —

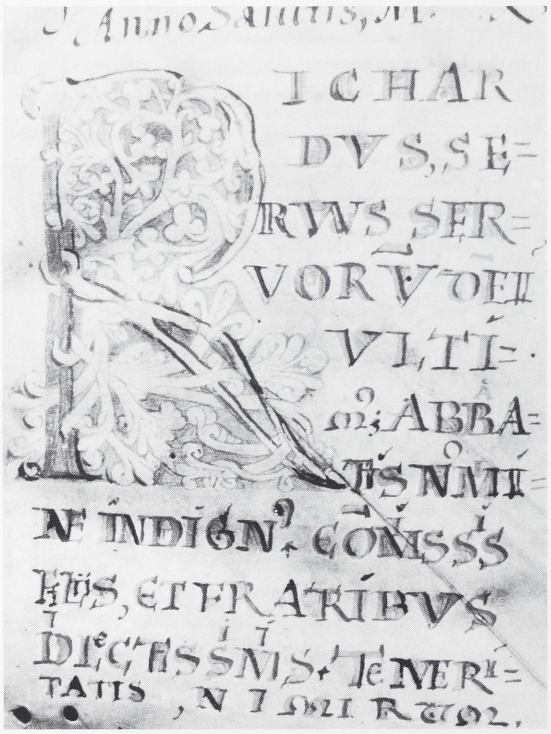


Abb. 12 – Ms. 2, f.1

Die Beurteilung von Initial und Schrift wird dadurch erschwert, daß beide an vielen Stellen durch eine spätere ungelenke Hand nachgezogen sind. Von der Qualität der Schrift kann man sich immerhin noch auf den folgenden Seiten überzeugen; das Initial hat jedoch durch Verblassen und besonders durch das grobe Nachziehen sehr viel von seiner Ursprünglichkeit verloren. Die flächig gehaltenen Ranken werden teils durch Ringe bandagiert; sie durchwachsen die Doppelbalken des Buchstabens und enden in Knöllchenblättern, Dreiblättern und Fächern, die aus mehreren Blättern zusammengesetzt sind. Hin und wieder rollt sich ein Blatt ein.



Abb. 13 – Ms. 2, f.3v

Initial »G« mit vorlesendem Richard, f.3v (H 66 mm — B 74 mm) Abb. 13. — Mit dem »G« beginnt die Vita des hl. Vitonus: »*Gaudendum igitur nobis est hodierna die in d(omi)n(o), carissimi* ...« — Das Initial besteht aus einem bandagierten Doppelbalken mit Knoten. Das untere Ende läuft in einem Blattornament aus, welches dem in der Rundung stehenden Richard als Lesepult dient. Dieser ist in Pontifikaltracht und Tonsur dargestellt und schlägt, vornübergebeugt, mit beiden Händen das Buch auf. Die Farben sind hell und lasierend aufgetragen (Kasel: hellgrün mit weinroten Falten; Albe: wäßriger Ocker mit weinroten Clavi; Schuhe: hellgrün und weinrot). Während die Albe zwei dicke Faltentüten aufweist, ist die Kasel nur durch Doppelstriche drapiert. — Die Vorlage für die eigenartige Drapierung der Kasel, die sich eng hinter dem Oberschenkel anschmiegt, könnte vielleicht ähnlich in byzantinischen Handschriften gesucht werden, wie K. H. Usener es für den Brüsseler Gregor des 12. Jahrhunderts im Vat. graec. 1613 fand[112]. — Die oben erwähnten Doppelstrich-Falten sind geeignet, die Malerei in die erste Hälfte

des 11. Jahrhunderts zu datieren. Zwar kommt diese Faltenart noch bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts vor[113], jedoch häufen sich die Beispiele in der Zeit um 1000 und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Man findet sie in der niedersächsischen[114] und fuldensischen Kunst[115], vor allem aber im Raum von Großlothringen und der Maas[116] sowie in großer Zahl in Handschriften aus Nordfrankreich[117].

Die breite Anlage des Körpers, die fast wie ein in die Fläche ausgebreitetes Volumen wirkt, ist im Sinne der nachottonischen Kunst zu verstehen (vgl. S. 46 f) und weist in dieselbe Zeit. Daß die Deutung der Figur auf den später als Seligen verehrten Richard von Saint-Vanne richtig ist, mag man daraus ersehen, daß sein Haupt noch nicht mit einer Nimbusscheibe umgeben ist. Dies läßt u. a. auch darauf schließen, daß die Handschrift noch zu seinen Lebzeiten (gest. 1046) angefertigt und gemalt wurde.



Abb. 14 – Ms. 2, f.15v

Bild des stehenden hl. Vitonus als Initial »I«, f.15v (H 61 mm — B 18 mm) Abb. 14. — Der Heilige, von gedrungener Gestalt, mit kleinem gelockten Kopf, auf einem Suppedaneum stehend, ist in Pontifikaltracht dargestellt. Die Linke hält ein Buch, die Rechte ist vor der Brust im Rhetorengestus erhoben. Eine fast vergangene Inschrift nennt ihn: S(AN)C(TU)S VITONUS EP(ISCO-PU)S. Die Tonsur wölbt sich stark aus (siehe dazu den Exkurs über den Typ des stehenden hl. Gregor). Die Farben sind in hellen Tönen gehalten (Nimbus: rot; Buch: roter Schnitt; Kasel: hellgrün; Schuhe: grün).

Vergleich der beiden Bilder. — Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung zeigen die beiden Bilder des Abtes Richard und des hl. Vitonus sehr große Unterschiede. Der oben für das Richardbild beschriebene Stil mit den Doppelstrich-Falten sowie die flächenhafte Körperauffassung tritt bei der Gestalt des Bischofs nicht auf. Die Gestalt ist einerseits zierlicher gebaut — man beachte den verhältnismäßig kleinen Kopf mit dem unter dem Haarschopf winzig erscheinenden Gesicht —, hat sich aber andererseits trotz der schmäleren Gesamterscheinung eine gewisse Körperlichkeit bewahrt, die eine andere Auffassung verrät, als sie das Richardbild besitzt. Auch kleine Einzelheiten differieren, wie z. B. die Zeichnung der Hände, der Haare und vor allem der Augen. — Die Gemeinsamkeiten der beiden Bilder liegen hauptsächlich in der gleichartigen lasierenden Farbgebung und im gleichmäßigen und behutsamen, kaum dynamischen Federstrich der Zeichnung. — Die starken Unterschiede in der Körperauffassung, in der Gewandbehandlung und in der Physiognomie verlangen die Annahme von Vorlagen, deren verschiedene Stile in den beiden Miniaturen spürbar werden.

Die Initialen des Hohe-Lied-Kommentars

Initial »P«, f.104 (H 75 mm — B 52 mm). — Der senkrechte Doppelbalken ist an zwei Stellen verdreht. Der ganze Buchstabe ist in hellem Grün und Rot angelegt. Die Rundung wird von einer Ranke belebt, die aus einer Tülle hervorwächst und Knöllchen sowie abstrakte Blätter sprießen läßt.

Initial »O«, f.148 (H 33 mm — B 47 mm). — Das sepiafarbene »O« umschließt einen roten Grund, von dem sich ein nicht allzu elegantes grünes Rankenwerk abhebt.

Beide Initialen gehören nach dem Ausweis der Schrift in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, vertreten aber einen antiquierten Stil. — Der Datierung noch in die Richardzeit (+ 1046) steht dennoch nichts im Wege.

2. Ms. 52 — Fragmente eines Evangeliars

Die Gestalt der Handschrift

Der Kodex ist leider nur noch ein Torso. Auf f.42v bricht das Matthäus-Evangelium mitten im Satz (23, 38) ab; auf ein Markus-Bruchstück (ff.43–50 = Mk. 10, 48–15, 46) folgt ein solches aus Lukas (ff.51–84 = Lk. 2, 31 bis zum Explicit); nur vom Johannes-Evangelium sind Anfang und Ende mit dem Text erhalten. Mit diesen Lücken hängt das Fehlen zweier Evangelistenbilder (Markus und Lukas) sowie der zugehörigen Zierseiten zusammen. Wann diese Verluste eingetreten sind, läßt sich nicht mehr ermitteln.

Die Anlage der Handschrift folgt — das läßt sich aus den Fragmenten ersehen — im Grunde den großen Evangeliaren. Die Einleitung beginnt mit dem Prolog *Novum opus* des Hieronymus an Damasus; es folgen Erläuterungen zu den Kanontafeln, der Prolog *Plures fuisse*, der Brief des Eusebius an Carpianus zu den Kanontafeln und noch einmal Hieronymus an Damasus mit *Sciendum*. Es fehlen also nur die Kanontafeln.

Dem Matthäus-Evangelium sind die *Capitula* und das *Argumentum* »*Matheus ex iudea*« vorangestellt. Mit dem ganzseitigen Evangelistenbild und der Initialzierseite *Liber* beginnt dann der Text. — Die Einleitung zum Johannes-Evangelium ist genauso gehalten, nur daß eine falsche Überschrift (f.84) den Eindruck stört.

An das letzte Evangelium schließt sich das Kapitulare an, welches die Leseordnung für das Kirchenjahr enthält.

Der künstlerische Schmuck

Ganzseitiges Bild des Evangelisten Matthäus, f.9v (H 198 mm — B 130 mm) Abb. 15. — Der Evangelist sitzt auf einem braunen, aus Architekturelementen zusammengesetzten Kastenthron. Die Füße ruhen auf einem Suppedaneum, das über den grünen Unterbau des Thrones nach vorn abfällt. Der Evangelist hat den Oberkörper aus der strengen Frontalität nach rechts herausgedreht und hält mit beiden Händen das geöffnete Buch, welches er auf Knie und Thron aufstützt. Er ist bekleidet mit einer sepiagetönten Albe und einem grünen Mantel mit goldenen Ornamentstreifen. Albe und Mantel fächern sich zu beiden Seiten der Unterschenkel wie vom Wind bewegt auf. Kleine Punkte, zu Sternen zusammengefaßt, beleben die Gewänder. Farbe und Konturlinien sind beschädigt. Das dunkelbraune Haar fällt lang über die rechte Schulter nach hinten. Ein Spitzbart läßt das Gesicht schmal erscheinen. Durch seine Seitwärtsdrehung schenkt der Evangelist dem auf der anderen Seite stehenden Buchpult mit dem Tintenhorn keine Beachtung. Er neigt ein wenig das Haupt, um anzudeuten, daß er der Inspiration des Symbols lauscht, das oberhalb des Schriftstreifens kopfüber mit heftiger Gestikulation hervorstößt. Der Streifen trägt als Inschrift die Worte: »*Hoc mat(thaeus) agens hominem generaliter implet.*« — Den Hintergrund bilden horizontale Streifen in verschieden hellblauer und (über dem Schriftbalken) grüner Tönung, die durch weiße Linien — gerade, gewellte und punktierte — voneinander getrennt und belebt sind. In Höhe des Hauptes sind weiße Bögen schollenartig gegeneinandergesetzt. In diesen Streifen und Wellenlinien deutet sich schon der Himmel an, der als kompaktes Wolkensegment in der rechten oberen Ecke erscheint. — Der Rahmen mit Purpurgrund ist belebt von einer Wellenranke, die immer wieder sich einrollende Zweige entläßt, die in kleinen Blüten aus drei weißen Punkten endigen. Es ist auffallend, daß der Rahmen das Bild nur von drei Seiten umgibt, während unten eine einfache Linie das Bild begrenzt.

Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes, f.85 (H 206 mm — B 135 mm) Abb. 16. — Die Gesamtaufteilung des Blattes gleicht der von f.9v, nur daß die dreifache Rahmenleiste statt der Wellenranke in der Mitte einen schlichten Purpurstreifen hat.

Der Hintergrund ist wie beim Matthäusbild gehalten; jedoch ist das Blau stellenweise von grünen Streifen durchzogen, und im oberen Teil bringt ein sparsames Rot eine größere Lockerung; auf der Bodenlinie sind einige Erdschollen angedeutet. Der Evangelist sitzt frontal, die Unterarme vom Körper weggebreitet. Das Buch scheint zwischen dem rechten Knie, dem Thron und dem Unterarm zu schweben. Über dem hellgrünen Untergewand trägt Johannes einen purpurnen Mantel, der über die linke Schulter nach vorn fällt. Der Blick geht in die obere linke Ecke, wo aus einem blauen und grünen Himmelssegment mit Stern das Symbol des Adlers mit einer geöffneten Schriftrolle hervorstößt, um dem Evangelisten die Inspiration zu vermitteln. Das Schriftband flattert in den Raum des Evangelisten hinein. Der Querbalken trägt die Inschrift: »*More volans aquil(a)e verbo petit astra Joh(anne)s.*«



Abb. 15 – Ms. 52, f.9v



Abb. 16 – Ms. 52, f.85

Eigenarten in Motivschatz und Stil der beiden Bilder

Der Catalogue Général[118] nennt als Schmuck von ms. 52 »deux miniatures de médiocre exécution, dans le style carlovingien«. J. Porcher[119] gibt kein Werturteil ab, ordnet aber die Malereien kunsthistorisch ein: »Ils sont de pur type mosan«, wobei zu fragen ist, worin das Mosane hier besteht und an welche Vergleichsobjekte gedacht ist. Wir werden die Einzelheiten im Motivschatz und in der Stilbildung beschreiben müssen, um so erst die Frage nach einer Vorlage oder des Anschlusses an einen Stilbereich beantworten zu können.

Die Gesamtanlage der Bilder. — Was an der Gesamtanlage der beiden Bilder zunächst auffällt, ist die Tatsache, daß sie durch einen waagerechten Balken, der eine Inschrift trägt, etwa im Verhältnis 1:3 geteilt werden. In dem unteren, größeren Raum thront der Evangelist, in dem oberen ist durch ein Wolkensegment oder eine schräge Querleiste der Himmel angedeutet, aus welchem das Evangelistensymbol wie im »Sturzflug« hervorkommt. Die Andeutung des Himmels durch ein Wolkensegment oder einen (blauen) Kreisabschnitt ist schon seit der ältesten Zeit der christlichen Buchmalerei üblich und so häufig, daß sich eine Aufzählung der Beispiele erübrigt. Jedoch verdient die Einzelheit besondere Beachtung, daß eine schräge Leiste (im Johannesbild oder ein Wolkenabschnitt bei Matthäus) ein Himmelsdreieck abgrenzt. Dies findet sich samt dem daraus

hervorstoßenden Evangelistensymbol fast »wörtlich« in einem Evangeliar des 11. Jahrhunderts wieder, das noch wegen anderer Motive mit der Verduner Handschrift verglichen werden kann. Es lag bis 1802 in Metz; J. Porcher sucht seine Ursprünge im Umkreis von Saint-Omer[120]. Im Sinne der malerischen Technik unseres Künstlers sind jedoch in der Verduner Handschrift die Konturen unbestimmter gehalten. — Der Querbalken trägt als Inschrift einen Seduliusvers, der auf das jeweilige Evangelium und das zugehörige Symbol Bezug nimmt. So wird Matthäus mit dem Symbol des Menschen auf die Menschwerdung Christi gedeutet, Johannes mit dem Adler auf die Himmelfahrt[121]. Die Verse in ms. 52 stimmen mit denen überein, welche in den touronischen Handschriften teils im Gegensatz zu anderen Schreibschulen üblich sind[122].

Die Teilung des Bildfeldes durch einen Inschriftbalken mit den Seduliusversen ist eine Eigenart der Buchmalerei von Tours; Köhler nennt dies eine der »... wichtigsten und für die Schule kennzeichnendsten Eigentümlichkeiten«[123]. Als Zeugen mögen die unter Abt Fridugisus (807–834) hergestellten Handschriften, London, Brit. Mus., Add. 11.848 und Stuttgart, Landesbibl., II 40, sowie das unter Abt Vivian (844–851) geschriebene Prümer Evangeliar, eh. Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 733, gelten[124]. Andere Handschriften bringen Variationen desselben Motivs[125]. — In den Handschriften der Ada-Richtung kommt das Motiv nur bei zwei Evangelisten des Godescalc-Evangelistars vor; diese nehmen aber in der genannten Schule eine Sonderstellung ein und können nicht als repräsentativ gelten[126]; außerdem teilen die Streifen das Bild nicht in eine himmlische und eine irdische Sphäre, sondern verlaufen in Schulterhöhe des Evangelisten als breites Hintergrundsband.

So oder ähnlich werden die Streifen und Balken in den Handschriften des 10. Jahrhunderts ausgeformt[127], welche also in diesem Punkt nicht als Vorbilder für den Evangelistenraum von ms. 52 oder als nähere Parallelen gelten können. In der ottonischen Epoche gibt es jedoch unter den Malereien des Gregormeisters ein vergleichbares Beispiel: das Evangeliar im Kloster Strahow zu Prag. Bei ihm wird der Raum des Symbols von dem des Evangelisten durch einen dunklen Inschriftstreifen abgetrennt; jedoch werden andere Verse als die in Tours üblichen verwendet[128]. — Außerdem kommt das Motiv des dunklen Trennungsstreifens in dem touronisch beeinflußten Prümer Antiphonar von ca. 1000 vor[129]. — Ohne Textstreifen findet sich eine hell abgesetzte Himmelszone in dem maasländischen Evangeliar Paris BN lat. 278[130].

Eine andere Eigentümlichkeit der Verduner Evangelisten besteht darin, daß der Hintergrund durch weiße, gerade oder gewellte Striche, durch punktierte Linien und verschieden helle Streifen horizontal gegliedert ist. Die Hintergrundsgliederung durch malerische Querstreifen ist ein Motiv, welches die Fuldaer Buchmalerei des 9. Jahrhunderts bereits kennt[131], das dann im 10. und 11. Jahrhundert in der Kölner Buchmalerei durchgängig vorkommt[132], nachdem die Buchmalerei der Hofschule Karls des Kahlen (= »Corbie«) die extrem malerischen Hintergründe geschaffen hatte. Außerdem findet es sich in dem unter kölnischem Einfluß stehenden Fuldaer Evangeliar Aa 44[133] und in dem von H. Schnitzler bedingt für Fulda Anfang 11. Jahrhundert in Anspruch genommenen Evangeliar, Paris BN lat. 275[134], und im Hornbacher Sakramentar, einer frühen Handschrift der Eburnant-Gruppe[135]. Das schon genannte Prümer Antiphonar weist neben dem Trennungsbalken auch die hinter den Figuren herlaufenden dekorativen Querstreifen auf[136]. Die Echternacher Handschriften kennen dasselbe Motiv, wenden es aber (in der Nachfolge des *Cod. Egberti*) in einer weicheren, malerischen Art an[137].

Wenn sich auch bei diesen Querstreifen die Linien und Tönungen voneinander absetzen, so entsteht doch, aufs Ganze gesehen, ein malerischer Eindruck. Dieser wird durch die Wolken- und Wellenlinien oberhalb der Inschriftbalken noch gesteigert; der ganze Raum gewinnt etwas Atmosphärisches und Dynamisches — natürlich nicht in der Intensität, wie das in den karolingischen Malereien der Palastschule, der Reimser Richtung und der Hofschule Karls des Kahlen möglich war. — Bei den sehr locker gehaltenen Wellenlinien im Obergeschoß des Johannesbildes denkt man unwillkürlich an eine ähnliche Lösung des Problems, wie sie die *Vita sancti Amandi I* des 11. Jahrhunderts, Valenciennes ms. 502[138], gefunden hat. — Überhaupt hat dieses Problem die Buchmaler Nordfrankreichs im 11. Jahrhundert beschäftigt, wie das vor allem die Schule von Saint-Vaast in Arras[139] und das aus dem Umkreis von Saint-Omer stammende Evangeliar, Paris BN. lat. 9391[120], zeigen. Aber auch in der Kölner Buchmalerei spielt diese malerische Behandlung des Himmels eine große Rolle, wie man von den frühen Zeugnissen an sehen kann[140]. Für die frühe Maaskunst ist das aus Lobbes stammende Evangeliar des Aethelstan ein großartiges Zeugnis, das vielleicht die Wolkenbildungen des Aethelwold-Benediktionales ange-

regt haben könnte[141]. — Für die karolingische Kunst kann außer den obengenannten Hauptrichtungen noch Fulda herangezogen werden, welches in seinem römischen Kodex *De laudibus sanctae crucis* Streifen- und Wolkenbildung verbindet[142].— Besonders auffallend in ms. 52 sind unterhalb der Inschriftbalken die Streifen, welche wie Wolken oder Schollen aus in- oder aneinandergeschobenen Halbkreisen bestehen. Man könnte sich an die sehr hoch gelegenen Horizonte der Reimser Malerei oder des cod. 56 des Kölner Domschatzes[143] erinnert fühlen. Jedoch ist der Anschluß an ein touronisches Motiv näherliegend; man denke an Matthäus, Markus und Johannes des Stuttgarter Evangeliars II 40, wo nicht nur der Raum über und unter dem Balken Wolken aufweist, sondern auch die helle Wellenlinie in Kopfhöhe des Evangelisten (Joh.) einen guten Vergleichspunkt darstellt[144]. — Für das 11. Jahrhundert macht Paris, BN., lat. 275 mit seinem Matthäusbild einen Vergleich möglich[134]; dort findet sich unterhalb der Schulterhöhe ein Streifen mit ähnlicher, allerdings kleinteiligerer Bildung. — Der »wolkenerfüllte himmlische Raum« gehört zur touronischen Auffassung des Evangelistenbildes, wie Köhler zeigen konnte[145]; selbst die in ms. 52 geübte Verbindung von Textbalken mit Wolkensaum ist, wie oben gezeigt, in Tours bekannt.

Der Evangelist und sein Symbol. — Das Adlersymbol hält zwischen seinen Krallen einen Rotulus. Dieses Moment hätte besondere Bedeutung gewonnen, wenn die anderen Evangelistenbilder erhalten wären oder aber wenigstens der Matthäus-Engel ein Buch in den Händen hielte. So ist leider nichts darüber auszumachen, ob hier die auch für Tours zu belegende Tatsache vorliegt, daß nur der Adler einen Rotulus, die anderen Symbole aber einen Kodex halten. Es muß jedoch beachtet werden, daß auch in BN. lat. 9391[120] der Matthäus-Engel kein Buch hat, während der Adler einen Rotulus entrollt.

Der Aufblick zum Symbol bzw. die Inspiration des Evangelisten durch dieses ist eine Eigenart, die den touronischen Evangelistenbildern erst durch den Einfluß Reimser Vorbilder zugekommen ist[146]. In diesem Punkt ist die Frage nach einer touronischen Vorlage nicht so genau zu beantworten, weil durch die Reimser und touronischen Handschriften zugleich eine größere Streuung des Motivs eingetreten ist. Unter den Handschriften aus Tours dürfen für dieses Motiv vor allem das Lothar-Evangeliar (Paris, BN., lat. 266), das Dufay-Evangeliar (Paris, BN., lat. 9385), das Le Mans-Evangeliar (Paris, BN., lat. 261) und in etwa noch das Prümer Evangeliar (eh. Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 733) genannt werden [147]. Die angenommenen Reimser Typen spiegeln sich u. a. in den Evangelisten des Ebo-Evangeliars in Epernay, ms. 1[148], und dem Matthäus des Hinkmar-Evangeliars zu Reims, ms. 7[149]. Die Evangelisten der Ada-Schule können hier außer Betracht bleiben, da bei ihnen (mit Ausnahme des Markus in Paris, BN., lat. 8850, f.81v) die Darstellung der Inspiration keine so wichtige Rolle spielt und diejenigen des Godescalc-Evangelistars einen Sonderfall darstellen. — In der Kunst des 11. Jahrhunderts wird die Darstellung der Inspiration des Evangelisten sehr häufig. Um eine gewisse Abgrenzung zu erreichen, ist es nützlich zu beachten, daß in ms. 52 das Symbol im »Sturzflug« aus dem Himmelssegment inspirierend auf den Evangelisten zustößt. Auch für dieses Motiv finden sich Beispiele in der Reichenauer Kunst[150], in Köln[151], Fulda[152], Süddeutschland[153], Südfrankreich[154], England[155] und in besonders großer Zahl in Nordfrankreich und Lothringen[156]. Dort sind die Entsprechungen am zwingendsten; der Lukas des Gauzelinus-Deckels [156a] entspricht dem Verduner Johannes; von Paris, BN., lat. 278[156e] lassen sich beide Evangelisten mit den Verdunern vergleichen; der Stuttgarter Markus und Matthäus[156c] und der Metzer Lukas[156h] gehen mit dem Verduner Johannes zusammen. Die am besten vergleichbaren Symbole finden sich indes in Paris, BN., lat. 9391[156m]; sie kommen aus einem, dem in der Verduner Handschrift ähnlichen Himmelsdreieck hervor. — Es ist jedoch merkwürdig, daß das Menschensymbol in ms. 52 weder Rolle noch Kodex hält; seine Hände sind wie in BN. lat. 9391 mit bloßer Gestikulation beschäftigt.

Das legt den Vergleich mit Offenbarungsengeln aus anderen Szenen nahe, beispielsweise aus der Hirtenverkündigung, dem Traum des hl. Josef oder dem der drei Weisen[157]; man ist sogar versucht, im mittelalterlichen Typenschatz an solche Engel zu denken, die, wie im Codex Aureus aus Echternach, kopfüber eine Inschrifttafel halten[158], oder an solche aus der Szene der Himmelfahrt Christi[159].

Beide Evangelisten tragen ihr Gewand so, daß einer seiner Zipfel über die rechte (Mt.) oder die linke (Jo.) Schulter fällt. Der Überwurf des Johannes bildet an der Körperinnenseite eine fast senkrechte Gerade, die nach zwei abgetrennten Falten in ein Oval übergeht und so zum Unterarm weiterläuft. Diese Kleinigkeit der Linienführung ist für den Vergleich bedeutsam. Es gibt viele Beispiele, in welchen dieser Überfall nur ein Oval bildet wie etwa in Paris BN lat. 278 f.1v[160]; sie



Verdun, ms. 52, f.9v | Paris, BN, lat. 278, f.17v | Konjektur

Abb. 17 – Federzeichnung zum Vergleich

finden sich bevorzugt in der Maaskunst. Die obenbeschriebene Art jedoch kommt praktisch nur bei Denkmälern des mosanen Kunstkreises vor. Die beiden ursprünglich Lütticher Sakramentare Bamberg lit. 3 und Paris BN lat. 819 haben u. a. diese Eigenart[161]. Sie findet sich jedoch in teils noch größerer Ähnlichkeit in anderen nordfranzösischen, lothringischen und maasländischen Handschriften des 11. Jahrhunderts[162]; für das 12. Jahrhundert läßt sie sich für Verdun, Saint-Mihiel bei Verdun (Abb. 138), Reims und Köln, ja sogar für Helmarshausen belegen[163]. — Das häufige Auftreten dieses speziellen Motivs im Maasgebiet ist auf die Kenntnis von byzantinischen Werken der makedonischen Renaissance des 10. Jahrhunderts zurückzuführen, welche diesen typischen Überwurf wohl erstmalig bringen[164]. — Ein anderes Motiv, der über die rechte Schulter nach vorn fallende plissierte Gewandzipfel (ms. 52 f.9v: hinter der Schulter; Erklärung s. u.) ist im nordfranzösisch-belgisch-lothringischen Raum so verbreitet, daß eine nur annähernde Aufzählung von Denkmälern genügen mag[165].

Die Gewandung des Evangelisten Matthäus ist insgesamt nicht logisch durchgeführt. Es fällt jedoch besonders auf, daß vor der Brust ein ovales Gewandstück schildartig wie eine winzige Kasel herabfällt, während das Schulterplissee, das gewöhnlich von hinten über die rechte Schulter nach vorn fällt, hier hinter ihr erscheint. Dies, wie die merkwürdige Haltung des Buches und auch die Armstellung des Johannes mit dem schwebenden Buch legen die Vermutung nahe, daß es sich um eine in den Details korrupte Ikonographie handelt. Denkt man sich die beiden genannten Gewandstücke herausgelöst und allein gezeichnet, erkennt man sogleich, daß es sich um Elemente einer Frontalfigur handelt: das von hinten über die rechte Schulter nach vorn fallende Plissee und die Schlaufe bzw. das Ende des Palliums, das über dem linken Arm liegt, wie das beispielsweise beim Evangeliar von Bonviller[166] erscheint. Der Maler von ms. 52 hat offensichtlich eine Vorlage benutzt, welche eine Frontalfigur des angegebenen Typs enthielt. Er milderte jedoch die strenge Frontalität, indem er den Oberkörper ins Profil drehte. Dabei veränderte er nur den Ansatz von Haupt und Armen; der Oberkörper als Ganzes mit den Details des Gewandes »blieb stehen«: aus dem Schulterplissee wurde ein Rückenmotiv, aus dem Armüberhang ein Brustschild. Diese Veränderung wird die ungewöhnliche Drapierung des Untergewandes des Johannes nach sich gezogen haben. Die obigen Skizzen mögen das Gesagte verdeutlichen (Abb. 17).

Daß Vorlagen in solch freier Weise verwendet wurden, steht außer Zweifel. Es hing lediglich an der Geschicklichkeit des Malers, ob die neue Komposition in ihren Details plausibel wirkte. Wie solche Verwandlungen verunglücken konnten, mag man auch am Markus des Evangeliars von Bonviller sehen[167], wo aus einer Vorlage mit übereinandergeschlagenen Beinen eine Sitzfigur mit parallelen wurde, oder an dem Augustinus der

Brüsseler *Enarrationes*, der in Wirklichkeit ein Matthäus ist, und bei dem man nicht ermitteln kann, woher eigentlich sein linker Arm kommt[168]. Dagegen hat der Zeichner des Johannes in der Metzer Hs. 35 — was das Schulterplissee angeht — die Umsetzung richtiger vollzogen (Abb. 145).

Eine Eigenart des Johannesbildes verdient noch hervorgehoben zu werden: der frontal sitzende Evangelist streckt die Unterarme nach links und rechts völlig unmotiviert aus. Zwar gibt es viele Evangelistenbilder mit seitlich ausgestreckten Armen; jedoch handelt es sich immer um eine Funktion: eine Hand greift oder hält das Buch, die andere taucht die Feder ins Tintenhorn. Die Zahl der Beispiele für diesen Typ ist von der Karolingerkunst an sehr groß. Auch hier werden wir eine mißverstandene Ikonographie annehmen müssen. Außer im byzantinischen Krönungsbild (beim krönenden Christus)[169] finden wir die seitlich ausgestreckten Hände noch bei einem Typ der Majestas Domini[170]. Als leerer Gestus — die Segenshand geht nach der »falschen« Seite — kommt die ausgestreckte Linke bei einem thronenden Christus aus St. Vaast vor[171]; man braucht sich nur das Buch in die Hand zu denken, und die Majestas ist komplett.

Im Widerspruch zur Schmalheit der Extremitäten und der Kleinheit der Köpfe sind die Körper von ms. 52 sehr mächtig dargestellt. Dabei ist aber weniger — wie bei der Kunst des Gregormeisters oder auch anderer ottonischer Maler — an ein wirkliches Körpervolumen gedacht; die Figuren entfalten sich vielmehr in eine flächige Breite, was sich bereits bei der Majestas des Nürnberger *Codex Aureus* andeutet, wo aber dennoch unter dem Gewand ein fülligerer Körper vermutet werden kann, wie die Extremitäten zeigen. — Dieser Zug in die Breite kennzeichnet auch einige nordfranzösische und maasländische Handschriften der nachottonischen Zeit. Dabei ist an die von Schott beschriebenen Denkmäler Paris BN lat. 278 und Brüssel BR II 175 [172] zu denken wie auch an das Evangeliar aus St. Omer, Stuttgart H. B. II 46[173] und an den Brüsseler Augustinus BR 10.791[174]. Die beiden Evangelisten der verlorenen Metzer Hs. 35 stehen dabei in ihrem Körpergefühl und selbst in der Kopfform den Verdunern besonders nahe. Im Gegensatz zu Brüssel BR 5573[175] haben sich die Evangelisten des Lütticher Evangeliars (Brüssel BR 18.383) eine voluminösere Körperlichkeit bewahrt[176], während die Figuren des Brüsseler Florus (BR 9369/70) selbst in ihrer Breitenentwicklung nichts mehr mit der Fülligkeit der Epoche vorher zu tun haben[177]. Vielleicht darf man diese Entwicklung parallel mit derjenigen sehen, die in der Reichenauer Buchmalerei und vor allem in der Kölner zu einer immer größer werdenden »Verdünnung« und Abstraktion führt, wobei die Schultradition durch eine längere Zeit die Beobachtung erleichtert. Als nahe Entsprechungen für die Art, wie Johannes thront, dürfen der Stuttgarter Markus[173] und der Christus aus Arras[171] gelten; die Ähnlichkeit erstreckt sich auf das breitbeinige Sitzen wie auf die Verschleifung des Gewandes im Schoß.

Die Rahmenornamentik. — Ohne ersichtlichen Grund umgeben die Rahmen der Evangelisten das Bild nur auf drei Seiten; unten wird das Bild nur durch einen Strich begrenzt. Daß der Rahmen in dieser aufdringlichen Art unten aussetzt, ist nach unserer Kenntnis der Denkmäler singulär. Da ganz leichte Rahmenüberschneidungen durch die Hand des Johannes und das Buchpult des Matthäus vorkommen, drängt sich die Vermutung auf, daß unser Rahmen in der Vorlage nicht der eigentliche Bildrahmen war, sondern ursprünglich die mitunter reich ausgeführte innere Rahmenleiste darstellt, wie sie in der Ada-Schule[178], der Echternacher Malerei[179] und in Köln[180] vorkommt, wobei diese innere Rahmenleiste wie ein Türrahmen in den äußeren Rahmen eingelassen ist.

Der Rahmen des Matthäus-Bildes (f.9v) und der Zierseite »IN PRINCIPIO« (f.85v) wird durch eine Wellenranke belebt. Die Ranke von f.9v läuft trotz ihrer relativen Grobheit flüssig; die Einrollungen und Abzweigungen enden in Blüten, die durch drei weiße Punkte bezeichnet werden. Die Ranke in dunklem Purpur ist auf einen Streifen von hellerem gesetzt, der nach außen durch ein rot-weiß-purpurnes Band begrenzt wird, nach innen durch eine Goldleiste. — Die Ranke von f.85v rollt sich tiefer ein und wirkt feingliedriger; die Einrollungen endigen in einem Blättchen, die äußeren Zweige stellenweise in drei weißen Blütenpunkten. Die Ranke läuft auf einem Purpurstreifen, der nach außen durch ein hellblaues Band (stark abgerieben und abgeblättert), nach innen durch eine Goldleiste eingefaßt ist. Die Rahmenornamentik von f.85v erinnert an das »heitere und feine Spiel« der touronischen Ranken[181] mit ihren Einrollungen, Blättchen und Träubchen, ohne jedoch deren Pretiosität zu erreichen; man könnte sich u. a. an die Ornamentik der Handschriften in Bamberg[182], Paris[183] und Basel[184] erinnert fühlen. — Aber auch in der Ada-Richtung ist die Wellenranke ein häufiges Motiv. Neben zierlichen und feingliedrigen Ranken hat das Ada-Evangeliar zu Trier eine etwas

gröbere, die der von f.9v mit ihren Dreipunkteblüten entspricht[185]; ebenso fehlen ihr wie der von f.9v die sonst üblichen Kelchblätter an den Verzweigungen. — Die in der karolingischen Buchmalerei in Anlehnung an Byzanz — wie Boeckler für die Ada-Richtung nachgewiesen hat[186] — entwickelte Wellenrankenornamentik lebt in der Malerei des Gregormeisters[187] und seines Umkreises weiter und spielt im Evangeliar der Ste. Chapelle[188] und im Goldenen Evangelienbuch des Escorial[189] wieder eine Rolle.

Die Rahmenornamentik von f.10 zum »LIBER« — eine grüne und eine goldene Leiste fassen einen rosa Blattfries ein — ist aus der Palmette entwickelt: Ein mittleres halbrundes Blatt wird von schweifenden Blättern so umgeben, daß der Kontur fast ein Wellenband erzeugt; in die freibleibende Zwickel ist eine dreieckige Blattkomposition eingefügt. Diese und das halbrunde Blatt haben an ihrer Wurzel drei weiße Punkte. — Die aus Palmetten- oder Akanthusornamentik gebildeten Rahmenleisten spielen in der karolingischen Elfenbeinschnitzerei eine Rolle; in der Buchmalerei der Epoche haben sie jedoch, mit Ausnahme von St. Gallen, vergleichsweise nicht dieselbe Bedeutung. Die Handschriften der Ada-Schule, die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars und die Metzer Buchmalerei kennen dieses Motiv nicht. In Reims gibt es den aus Blättchen gebildeten Rahmen[190]. Nur in den Handschriften aus Tours kommen vergleichbare Ornamentstreifen vor; zwar läßt sich kein genaues Vorbild für das Verduner Ornament finden, wohl aber sind gute Entsprechungen festzustellen[191]. — In der Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts gelangt diese Art von Rahmenleisten zu einer großen Verbreitung; fast alle Zentren von Buchmalerei kennen sie. Die nächsten Entsprechungen finden sich indes in der Trier-Echternacher[192], der Lütticher Malerei[193] und in Fulda[194].

Die Initial-Zierseiten. — Die Zierseite f.10 (H 195 mm – B 125 mm), Abb. 18, ist das erste Blatt zum Matthäus-Evangelium und enthält die Anfangsworte »LIBER GENERATIONIS IHV XPI«. Das »L« ist dabei als großer Zierbuchstabe mit Rankenfüllung in Gold mit roter Konturlinie angelegt. Die Doppelbalken des Buchstabens sind auf die Enden zu leicht geschweift, wobei die zugespitzten Ecken teils in Fäden auslaufen. Der waagerechte Balken ist in der Mitte durch eine Tülle zusammengehalten. Hier beginnt die flächig gehaltene Ranke, die in drei gegensinnigen Einrollungen aufsteigt und weitere Zweigranken entläßt, von denen drei den Ecken des »L« zustreben, um dort mit ihrer Blättchenendigung den Buchstaben zu durchdringen. Die Felder zwischen den Ranken sind in Blau, Grün, Violett und Rosa hell getönt. Zu den Charakteristika der Ranke sind folgende Eigentümlichkeiten zu rechnen: Die Ranke ist ganz der Fläche verhaftet; es wächst eine Fülle von Blättchen in Knöllchenform hervor; die Ranken endigen in einer vierblättrigen Blüte mit Spitze, einer dreiblättrigen oder einer Pfeilspitze; im Winkel der Verzweigungen sitzen oft grüne Knospen; aus anderen Verzweigungswinkeln wachsen fadendünne weiße Halme. — Auf den ersten Blick erkennt man, daß die Gestalt des Zierbuchstabens und seine Rankenfüllung mit der Echternacher Buchmalerei des 11. Jahrhunderts zusammenhängt, die A. Boeckler[195] zusammengestellt hat. Aber eine solche Formung des »L« gibt es auch in der Kölner Buchmalerei[196], der nordfranzösisch-maasländischen[197], der Fuldaer[198] und in entferntem Anklang noch in Bayern[199]. Höchstwahrscheinlich gehen alle diese Zierbuchstaben auf ein Vorbild des Gregormeisters zurück, der in seinem Evangeliar zu Manchester[200] einen Höhepunkt ottonischer Ornamentik geschaffen hat. Seinerseits ist sein Schaffen karolingischen Vorlagen verpflichtet wie beispielsweise dem Evangeliar zu Darmstadt ms. 746 (Corbie), das längere Zeit in Trier lag[201], oder Einzelheiten der touronischen Ornamentik. Vor allem die Kölner Ornamentik des 10. und 11. Jahrhunderts leitet sich zum größten Teil von dem Manchester-Kodex her, der als anregendes Element in Köln lag[202]. Ebenso ist die Echternacher Buchmalerei dem Gregormeister sehr verbunden [203]. Dabei ist noch nicht einmal unbedingt an das großartige »LIBER« der Handschrift in Manchester zu denken; eher müssen solche Initiale anregend und traditionsbildend gewirkt haben, die im Typ des von James veröffentlichten kleinen »L«[204] als ganze Zierseiten ausgearbeitet waren; wenn sich auch kein solches Blatt erhalten hat, so ist doch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein solches aus der Hand des Gregormeisters anzunehmen. Die Echternacher Handschriften haben diesen Typ des »L« sehr reich entwickelt[195], wobei sich zwei Grundformen herausstellten: dem Gregormeister entsprechend, die steigende Ranke[205] und noch dazu die fallende[206]; London, Br. Mus., Egerton 608 hat mit großem Raffinement eine Mischform hergestellt[207]. Das Verduner Initial folgt dem Typ mit der steigenden Ranke; zum gleichen Typus gehören die unter Anm. 197 genannten Handschriften, wobei nur Brüssel ms. 18.383 eine Sonderrolle spielt[208]. — Nun muß man aber damit rechnen, daß sich diese Formen von Trier-Echternach aus bald in Lothrin-



Abb. 18 – Ms. 52, f.10

gen ausbreiteten. Ein Zeuge dafür ist die im letzten Krieg untergegangene Hs. 77 der Metzer Stadtbibliothek, die von F. Mütherich jüngst behandelt wurde[209].

Einige Einzelheiten im Ornament verdienen noch Beachtung. Die Knöllchenform der Kleinblätter gehört so sehr zum Zeit- und Regionalstil, daß sie sich von selbst versteht. — Dort, wo die Ranke beginnt, ist der Doppelbalken von einer Tülle in Blattgestalt umfaßt. Dieses Motiv findet sich häufig in maasländischen Handschriften[210]. — Drei der Rankenabzweigungen streben den drei Ecken des »L« zu und enden dort in Blättchen, eine Eigenart, die der Echternacher und der maasländischen Ornamentik bekannt ist[211]. — An den Abzweigungsstellen von Ranken und Knöllchen wachsen sehr dünne weiße Halme. Wir finden dies wieder in Lüttich[212], Echternach und Metz[213], in Köln[214], beim Gregormeister[215], in gröberer Form in Fulda und Hildesheim[216], letzten Endes aber auch schon in Tours und Corbie[217]. — Im Winkel einer Abzweigung wächst mitunter eine andersfarbige Knospe (oder ein Kolben). Dieses Element ist fast eine »Signatur« des Gregormeisters und findet sich in den Handschriften zu Manchester, Baltimore und Chantilly[218] wie auch in der Gregormeisternachfolge, etwa im Echternacher Sakramentar zu Darmstadt oder in Kölner Handschriften[219]. — Viermal endet eine Ranke in einer Rosette mit vier Rundblättern und einer Spitze; weiße Punkte zieren mitunter die Blättchen. Der Gregormeister



Abb. 19 – Ms. 52, f.85v

scheint nur die Rosette mit runden Blättchen zu kennen; sie kommt oft bei ihm vor. Jedoch die Rosette mit Spitze scheint nur noch im Nürnberger *Codex Aureus*[220] aufzutauchen und vorher im karolingischen Folchardpsalter aus St. Gallen[221] sowie in Tours[222]. — Es bleibt noch jener merkwürdig unsymmetrische Kolben zu erwähnen, der in der Nähe des »I« nach rechts vorstößt. Für ihn gibt es (soweit ich sehen kann) nur Echternacher Parallelen[223]. — Die Füllung der Felder mit verschiedenen Farben ist im 10. und 11. Jahrhundert in Köln und Echternach Sitte.

Zusammenfassend kann zu der Zierseite f.10 gesagt werden: Die Form des Buchstabens mit seinem Füllornament leitet sich von der Kunst des Gregormeisters her. Jedoch wird man vermittelnde Zwischenstufen annehmen müssen. Mit der Ornamentik von Echternach und der Maas teilt unsere Ranke die »Verdünnungstendenz«, die im 11. Jahrhundert eingesetzt hat, wohingegen die Zierbuchstaben von Brüssel 18.383 durch ihre satte Flächigkeit noch eine größere (formale) Nähe zur Gregorornamentik haben. Die freie Verwendung von Elementen aus Echternach und dem Maasland sowie eines exklusiven Gregormotivs zeigen, daß der Maler Vorlagen aus diesen Kreisen kannte. Dies gilt ebenso für das Rahmenornament unseres Blattes; man wird trotz der Ähnlichkeit nicht auf Tours zurückgreifen müssen, da die obengenannten Kunstkreise eine Fülle von Beispielen ähnlicher Rahmungen bereitstellen.

Die Zierseite f.85v (H 205 mm — B 135 mm), Abb. 19, enthält das Initial »I« zu »IN PRINCIPIO ERAT VERBUM«; es besteht aus einem geraden Balken, dessen goldene Begrenzungsbänder oben in einen kapitellartigen Flechtbandknoten mit hellen Farbfüllungen übergehen. Am unteren Ende läuft die ausschwingende Spitze in einen Geierkopf aus, der in seinem Schnabel eine Kreisscheibe hält. Das Innere des Balkens ist mit verschiedenfarbigen, abwechselnd quadratischen und rechteckigen Feldern gefüllt, die kreuzförmige Ornamente aus vegetabilischen und geometrischen Mustern enthalten. Eine dünne Linie begleitet den Kontur und buchtet sich immer wieder zu winzigen Dreierblättchen aus. Die Form des »I« ist von der Karolingerzeit an sehr verbreitet, so daß sich damit keine Zusammenhänge herstellen lassen; besonders in den touronischen Handschriften kommt diese Form sehr oft vor[224]. Darüber hinaus hat das Verduner Initial auch im Detail eine große Nähe zur touronischen Ornamentik. Die Füllung des Buchstabenkörpers mit Ornamentkästchen kommt in den Fridugisus-Handschriften verschiedentlich vor[225]. — Jedoch weicht das Verduner Füllornament von dem touronischen ganz ab. Es besteht aus kreuzförmig angelegten glatten oder gezackten Blattornamenten in quadratischen oder rechteckigen Kästchen mit teils gezahntem oder punktiertem Rand. Nur im obersten besteht das Ornament aus einer stehenden Dreiblattgruppe und im untersten aus einem quadratischen Raster. Die näheren Parallelen zu diesen kreuzförmigen Blattornamenten sind die (Eck-) Rosetten in den Handschriften der franko-sächsischen Richtung. Dabei ist aber weniger an die etwas akademische Kultur der sog. Zweiten Bibel Karls des Kahlen[226] zu denken als vielmehr an Handschriften wie eh. London, Chester Beatty, ms. 9 und 10[227], an das franko-sächsische Evangeliar des Kölner Domes[228], das Prager Evangeliar[229] und das Reimser Sakramentar[230]. Die Anregungen der franko-sächsischen Handschriften wurden, teils über Corbie, in der Buchmalerei der Wesergruppe fruchtbar. Hier findet sich in dem Evangeliar aus Wernigerode[231] die nächste Entsprechung für das Dreierblatt im obersten Kästchen des »I«, für das womöglich kein Vorbild in den franko-sächsischen Handschriften zu finden sein wird. Die einzige, aber isolierte Parallele in der Echternacher Buchmalerei — im Fragment von Luxeuil[232] — hat ähnliche stilisierte Kreuzblättchen, jedoch fehlen dort die krautigen Blätter, die ms. 52 und das Evangeliar aus Wernigerode aufweisen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist die Tatsache, daß das Psalterium aus Waulsort (1050–1075) ebenfalls diese »Rosette« kennt[233]. Damit steht unsere Handschrift mit diesem Motiv an der Maas nicht isoliert. — Die Belebung der Konturlinie ist wiederum ein touronisches Motiv: mal sind es winzige Blättchen [234], mal scheint die Linie wie mit Stoppeln behaart [235] oder, wie in insularen Handschriften, von einer punktierten Linie begleitet[236]. Eine geradezu »wörtliche« Parallele findet sich jedoch im Reimser Hincmar-Evangeliar des 9. Jahrhunderts[237]. — Nimmt man das oben über das Rahmenornament Gesagte hinzu, wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß der Maler der Zierseite f.85v Vorlagen verschiedener Provenienz benutzte, wobei jedoch die touronischen Elemente überwogen haben müssen. Was die franko-sächsischen Motive angeht, werden dem Maler leicht entsprechende Handschriften zugänglich gewesen sein. Für die Ornamentik der Weserschule darf man vielleicht mit einer Handschrift aus diesem Kunstkreis rechnen, die (ähnlich dem Fulda-Corveyer Sakramentar Clm. 10.077) als Geschenk der sächsischen Kaiser nach Verdun gekommen sein konnte (vgl. den Abschnitt über den kirchengeschichtlichen Hintergrund).

Die kleinen Initialen

»N«, f.1 (H 78 mm — B 55 mm). — Der Purpurgrund ist schadhaft. Eine schwingende Ranke durchwächst den Mittelbalken und füllt mit ihren Zweigen, Blättchen und Knöllchen die Dreiecksfelder.

»S«, f.3 (H 67 mm — B 33 mm). — Der Buchstabenkörper besteht aus einer achtförmig in sich selbst zurücklaufenden Ranke (in Gold mit roter Umrandung) mit Blättchen und Knöllchen. Aus den Winkeln der Abzweigungen wachsen weiße Halme mit Sternblüten und Träubchen aus weißen Punkten.

»P«, f.3v (H 125 mm — B 57 mm). — Die Rundung des Buchstabens geht in eine grüne Ranke über, welche in symmetrischer Verzweigung das durch Sternchen belebte Purpurfeld füllt. Tüllen und Vierblatt sind blau; im senkrechten Doppelbalken läuft eine zarte Wellenranke.

»E«, f.5v (H 49 mm — B 42 mm). — Das halbkreisförmige »E« in Gold und Grün sitzt auf einem rechteckigen Purpurgrund (mit Schäden).

»Z« = S, f.6v (H 58 mm — B 41 mm). — Das »S« ist ohne Rundungen wie ein seitenverkehrtes »Z« aufgefaßt, die Goldbalken stehen vor einem Purpurgrund, die beiden Dreiecke enthalten zwei zentrisch-symmetrische Ranken.

»H«, f.84 (H 53 mm — B 32 mm). — Die Rundung, die aus einer Tülle hervorwächst, umschließt einen Purpurgrund, der von Träubchen und Sternen belebt wird.

Die kleineren Initialen erreichen nicht die Qualität der beiden großen Zierseiten; die Einrollungen und Ausschwingungen der Ranken sind plump und ohne Gefühl für die Gesetzlichkeit einer Linie hergestellt. Obwohl der Zeichner einige Elemente der Zierseite f.10 verwendet, wie die Halme aus den Abzweigungen (ff.3 und 84), die Blatt-Tülle (ff.3v, 6v und 84) und die Knospe in den Abzweigungen (ff.1, 3v und 84; jedoch ohne einen farblichen Unterschied zu machen), ist die stilistische Entfernung zur »Liber«-Zierseite fast so groß wie ihre qualitative. Die Verwendung der Knöllchen ist in beiden Fällen grundverschieden. Die häufigen dicken Dreierblätter kommen beim »Liber« nicht vor, ebensowenig wie die auffälligen Sterne und Träubchen. Gegenüber der sauberen Akkuratesse von f.10 wirken die Klein-Initialen schmutzig und undurchsichtig. Man darf wohl dem Maler der gekonnten Randleiste von f.10 die Klein-Initialen nicht zutrauen.

Zusammenenfassung

Wie Beschreibung und Analyse von Figuren und Ornament ergaben, hat der Maler von ms. 52 seinen Motivschatz aus den verschiedensten Quellen bezogen. In welcher Gestalt ihm die Quellen vorlagen, wird sich nicht mehr ermitteln lassen. Auch wird man nichts darüber sagen können, ob ihm seine Vorlagen in Verdun zugänglich waren.

Aus touronischen Handschriften bezog unser Maler das lockere Spiel der kleinsten Ranken und die Form des Initials »I« mit seiner Kästchengliederung und der Umrahmung durch eine feine Linie, wobei vielleicht bei letzterem Motiv an eine Reimser Vermittlung gedacht werden könnte. — Eine ebenso starke Verbindung nach Tours bedeutet die Gliederung der beiden Bilder durch einen Inschriftbalken und die hohe Auffassung vom Evangelisten, der in einem wolkenerfüllten himmlischen Raum thront. Ob die Inspiration des Evangelisten aus dem touronischen Umkreis bezogen wurde, darf dahingestellt bleiben, da hier Reimser Anregungen schon früh für eine weitere Verbreitung des Motivs gesorgt hatten. Die Untersuchung des Kapitulares bringt keine konkreten Hinweise auf eine bestimmte Herkunft der Handschrift, verbindet sie wohl mit touronischen und trierischen Verzeichnissen.

Dem Trier-Echternacher Kreis ist unser Maler durch die nur dreiseitige Rahmenfassung, die schon die Ada-Richtung ausgebildet hatte, die er aber reduziert und mit weniger Verstand anwandte, verpflichtet wie auch durch die Anlage des Buchstabens »L«, wobei im Hintergrund die Ideen des Gregor-Meisters sichtbar werden, der auch einige Ornamente wie Kolben und weiße Halme (mittelbar?) beigesteuert hat. Die Verbindung mit der Echternacher Ornamentik ist in einem winzigen Detail, dem eigenartig geformten Kolben (f.10 in der Nähe des »I«) durch die Exklusivität des Ornaments gesichert. Damit ist zugleich im Ornamentalen die Verbindung mit dem mosanen Kunstkreis, vor allem mit der Lütticher Malerei des 11. Jahrhunderts angedeutet. —

Von ms. 52 sind besonders die Bilder mit der Kunst der Maas und mit Nordfrankreich verbunden. Eine präzis angebbare Vorlage läßt sich zwar z. Zt. nicht ermitteln; wohl aber tauchen einige Elemente auf, welche die Bilder von ms. 52 dem genannten Kunstkreis naherücken. Dabei frappiert das früher in Metz liegende Evangeliar, Paris, BN., lat. 9391 (Umkreis von Saint-Omer), bei wichtigen Verschiedenheiten doch durch die Verwandtschaft von bestimmten Elementen, während die eh. Metzer Hs. 35 gerade in ihrer Figurenauffassung ms. 52 nahesteht. In diesem Zusammenhang muß auch die nachottonische Buchmalerei des Lütticher Kreises genannt werden.

Die Anregungen der fernen Weserschule, die für die Ornamentik des »I« mitherangezogen werden müssen, sind nur denkbar durch eine entsprechende Handschrift als kaiserliches Geschenk in Verdun.

Der Nachweis der verschiedensten Quellen, aus denen unsere Maler ihre Elemente schöpften, sagt nichts gegen die innere Einheit des Werkes; denn bei allem Eklektizismus ist doch so etwas wie ein eigener Stil entstanden, wobei zwar nicht höchste Qualität, aber doch ein Werk mit eigenen Reizen entstand.

Was die Datierung angeht, so passen sich die Bilder am besten jener nachottonischen Periode an, welche den Brüsseler Florus, das Stuttgarter Saint-Omer-Evangeliar und den Brüsseler Augustinus hervorgebracht hat, wobei in der relativen Einordnung die Verduner Handschrift noch vor den Florus zu setzen wäre: Die Mitte des 11. Jahrhunderts oder kurz danach wäre wohl die plausibelste Entstehungszeit. Die Schrift würde jedoch — nach einer brieflichen Mitteilung von Herrn

Prof. Dr. Bischoff — noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts oder seinen Beginn passen.

In bezug auf die Lokalisierung haben wir solange keinen Grund, an Verdun als Entstehungsort zu zweifeln, als nicht durchschlagende Gegenargumente vorgebracht werden. Bis jetzt wird man kein Skriptorium nennen können, welches ms. 52 mit seinen Malereien für sich in Anspruch nehmen könnte. Anderseits lassen sich die besprochenen Einflüsse für einen in Verdun tätigen Maler sehr gut verstehen, wobei das Ornament der Weserschule sogar ein Präjudiz für Verdun als Entstehungsort schafft.

3. Ms. 75 — Vita des hl. Clemens und sein Brief an Jakobus (Abb. 20).

Die Handschrift hat keinen eigenen Buchschmuck, der in direkter Beziehung zum Text stünde. Lediglich auf f.149 ist eine Federzeichnung angebracht, die ein drachenähnliches Ungeheuer darstellt. Dieses steht auf zwei Vogelbeinen, der Kopf hat eine geflockte Mähne, der Rumpf läuft in einen sich windenden und knotenden Schwanz aus. Die Zeichnung ist in sehr feinen und dünnen Strichen ausgeführt. Durch die paläographische Methode ist (nach freundlicher Auskunft von Herrn Prof. Bischoff, München) die Handschrift in das 11. Jahrhundert datiert. Diese Zeichnung ist weder als Textillustration noch als spezifischer Buchschmuck anzusehen; man könnte sie vielleicht als »autonome Zeichnung« im Sinne Degenharts[111] denken. Durch den Bibliothekseintrag ist die Herkunft aus der Klosterbibliothek von Saint-Vanne gesichert.

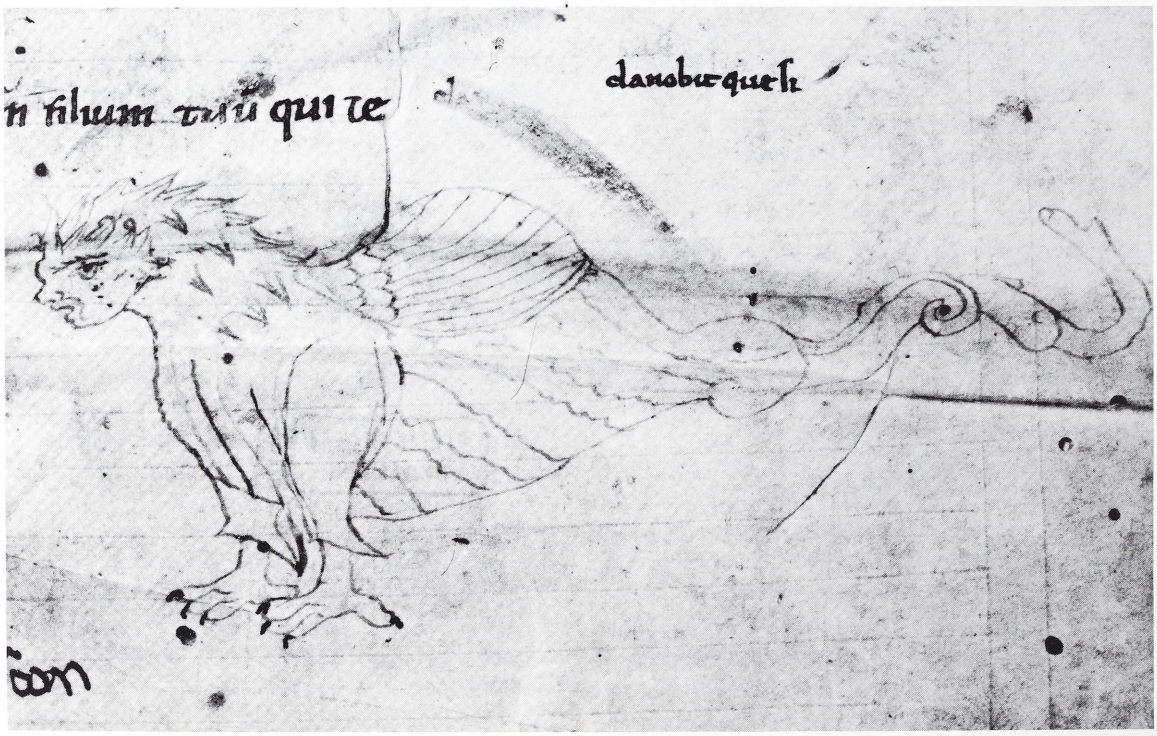
4. Ms. 1 — Homiliar

Die Gestalt der Handschrift

Wie eine genaue Inhaltsaufnahme der Handschrift ergibt, handelt es sich bei ms. 1 um ein Homiliar mit verschiedenen Zusätzen und Einsprengseln. Ein Homiliar im engeren Sinne enthält nur die Homilien für die dritte Nokturn der Matutin, die Erklärung der frühchristlichen Kirchenväter und Schriftsteller zu den Tagesevangelien[238]. Ein anderer Typ von Homiliar hat dazu noch die Sermones, die als Lesungen für die zweite Nokturn bestimmt sind, wobei die Bibellesungen der ersten Nokturn als *scriptura occurens* meistens der Gesamtbibel entnommen werden. Ms. 1 gehört zu dem zweiten Typ von Homiliaren. Da es aber nur für das *Proprium de Sanctis* bestimmt ist, stehen für die zweite Nokturn die *Sermones de Sanctis* bzw. Lesungen aus den Viten der Heiligen.

Wie sich der Kodex heute präsentiert, ist er eine Zusammenstellung, die später vorgenommen wur-

Abb. 20 – Ms. 75, f.149



de. Das Homiliar in seiner ursprünglichen Fassung hört nach J. Porcher mit fol. 157 auf[239]. Aber auch dieser erste Teil ist — selbst unter Weglassung der ff.A–H — nicht einheitlich; so sind ff.120v–128 in einer Schrift späteren Charakters geschrieben, die durch das Todesdatum des hl. Thomas von Canterbury († 29.12.1170) einen *Terminus post quem* erhalten hat. Zudem fällt dieser Teil auch inhaltlich aus dem Ablauf des liturgischen Jahres heraus, wie ein Blick in das Inhaltsverzeichnis lehrt. Mit dem *Commune Sanctorum*, ff.129–157, beginnt wieder ein Schrifttyp ähnlich dem von ff.1–119. Andere Teile der Handschrift, wie beispielsweise die Vita des hl. Thomas von Aquin, sind durch dessen Todesdatum (1274) noch später anzusetzen. Die genauen Unterscheidungen dürfen hier jedoch weggelassen und einer paläographischen Untersuchung überlassen werden, da der Teil der Handschrift, der uns wegen seines Schmuckes interessiert, einen einheitlichen Schrifttyp aufweist, was die Herstellung durch mehrere Schreiber jedoch als Möglichkeit einschließt. — Durch Vergleich der Schrift des Hauptteiles mit dem des Thomas-Cant.-Zusatzes (= nach 1170) kommt man für den Hauptteil in die Mitte des 12. Jahrhunderts, eine Datierung, die Herr Professor Bischoff brieflich auch zum Ausdruck brachte.

Die Handschrift hat kostbaren Schmuck aufzuweisen. Sie besitzt viele Initialen, unter denen sich auch figürliche befinden. Sehr oft stellen sie den Heiligen dar, um den es in der betreffenden Lektion geht. Ein bestimmtes System der Bildauswahl ist aber nicht zu erkennen; dieselbe bleibt eklektisch. Ein Höhepunkt, wo sich Liturgie und Malerei treffen, ist nur die Miniatur der Verkündigung an Maria. — Der eigentliche Höhepunkt liegt aber am Anfang der Handschrift: Das vorgesetzte Titelblatt zeigt den zeitlichen und den räumlichen Kosmos. Der Kreislauf des liturgischen Jahres entspricht dem kosmischen Jahr, die im Kirchenjahr gefeierten Heiligen kommen aus allen vier Winden der Erde her zusammen.

Die Herkunft der Handschrift

Durch den Bibliotheks-Eintrag steht die Herkunft der Handschrift aus Saint-Vanne für das 18. Jahrhundert fest. Aber nicht nur der künstlerische Zusammenhang mit den anderen Handschriften aus Saint-Vanne läßt sie dort lokalisiert sein, auch bestimmte Eigenheiten in der Auswahl der Heiligenfeste bestimmen sie für Saint-Vanne. Wie ein Blick in das Inhaltsverzeichnis der Handschrift zeigt, kommen nicht nur die Verduner heiligen Bischöfe vor, auch der Abt Richard von Saint-Vanne hat seinen Platz und wird sogar mit elf Folios bedacht (ff.230v–240); das Fest des hl. Vitonus wird besonders reich durch Großbuchstaben ausgezeichnet (f.98); ebenso das Fest des hl. Laurentius (f.55) und das Fest der Translation des hl. Benedikt, »*Patris nostri*« (f.45), wodurch die benediktinische Herkunft gesichert ist.

Der künstlerische Schmuck

Das Titelbild: eine Allegorie des Kosmos von Raum und Zeit — Schöpfung in Radform, f.J (Abb. 21). — Die ganzseitige Miniatur ist nach einem einfachen Schema aufgebaut, das sich der geometrischen Elemente Kreis, Quadrat und Rechteck bedient. Vor einem hellblauen Quadrat steht eine Radkomposition mit Nabe und sechs Speichen in roter Farbe. Zwei gelbe Zonen darüber und darunter ergänzen das Quadrat zum Rechteck, das von einer kräftigen Ornamentleiste eingefaßt ist. Zwei kleine Kreise betonen die Vertikalachse. Die einzelnen Kompartimente werden von Figuren belebt, deren Bedeutung, das Ergebnis der ikonographischen Untersuchung (S. 145 ff.) hier vorwegnehmend, folgende ist.

Die vier geflügelten, wildbehaarten und teils bärtigen Köpfe an den Ecken der Komposition bezeichnen die vier Winde und damit die vier Himmelsrichtungen. Die vier ihnen benachbarten Figuren stellen die Jahreszeiten dar: unten rechts der Frühling, oben links der Sommer, oben rechts der Herbst und unten links der Winter. Zwischen ihnen ist oben der *dies* als Mann mit einer Fackel wiedergegeben, unten die *nox* als Frau, die ihr Antlitz verhüllt. Die Mitte nimmt das Rad mit den Darstellungen der Schöpfungstage ein. Jeder Tag ist allegorisch als Mann *(dies = masc.)* aufgefaßt, dem attributhaft das entsprechende Schöpfungswerk beigegeben ist. In der Mitte thront der Schöpfer und segnet den siebten Tag, der vor ihm kniet. — Das Ganze ist eine Allegorie auf den Kosmos, der sich in Raum (die vier Winde an den Ecken des Rechtecks) und Zeit (Wechsel von Tag und Nacht, die Siebentagewoche im Rad, der Umlauf der Jahreszeiten im Jahr) darstellt. Die Stellung eines solchen Bildes als Titelblatt zu einem Homiliar ist dadurch gegeben, daß dieses in seiner liturgischen Benutzung *per circulum anni* führt. Indem es den Kreislauf des Jahres und die Ausdehnung der Schöpfung darstellt, repräsentiert es zugleich die neue Schöpfung, die Gott in seinen Heiligen bewirkt.

In seiner Farbigkeit ist das Blatt sehr lebendig. Auf der Ornamentleiste sitzen ein kräftiges Rot, Grün



Abb. 21 – Ms. 1, f. 1

und Blau beieinander, hin und wieder auch ein zartes Mauve. Eine leuchtend rote Umrahmung scheidet die Kreise vom gelben bzw. blauen Grund. Folgendes Schema möge die Verteilung der Farbflächen zeigen.

Verteilung der Farbflächen

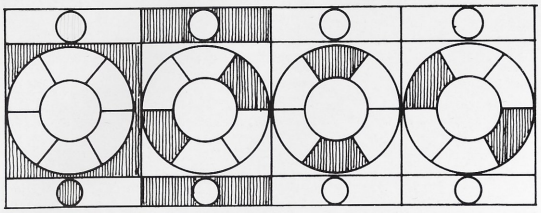


Abb. 22 – Ms. 1, f.J

Der Erhaltungszustand ist insgesamt gut, wenn auch an manchen Stellen die Farben durch den häufigen Gebrauch der Handschrift abgerieben sind oder durch Knicken des Pergaments gelitten haben.

Das Blatt f.J mit seiner ganzseitigen allegorischen Darstellung steht in der Verduner Buchmalerei isoliert da. Ikonographisch ergeben sich keine Beziehungen zu den übrigen Verduner Arbeiten; erst recht steht es stilistisch allein: Es läßt sich weder mit den übrigen Malereien von Ms. 1 noch mit den anderen Verduner Handschriften zusammenbringen. Zwar finden sich in den Verduner Kodizes einige Initialen und auch figürliche Darstellungen in einem ähnlichen malerischen Stil; jedoch weichen die Figuren in den Einzelheiten der Gesichter und Gewänder so stark ab, daß nicht an denselben Künstler oder dieselbe Schule gedacht werden kann. So drängt sich eine monographische Untersuchung des Blattes von selbst auf.

A. Heimann hatte 1938 das Manuskript um 1100 datiert und es in die Nähe der Bibel von Saint-Bénigne zu Dijon (ms. 2) gerückt, ohne zu sagen, worin die Verwandtschaft bestünde[240]. Ihre Untersuchung basiert nur auf einem Photo; so konnte sie nicht beachten, daß das Blatt eine andere Art hat als das ganze Manuskript. — Allerdings haben die Figuren des Blattes eine gewisse Nähe zu einigen Buchmalereien aus Burgund und vor allem zur Bibel von Saint-Bénigne. Jedoch ist die Ähnlichkeit nicht so groß, daß an eine Herstellung unseres Blattes in Cîteaux oder Dijon zu denken wäre. Solange sich nicht bessere Vergleichsmöglichkeiten auftun, bleiben allerdings diese burgundischen Parallelen die nächsten. Zu vergleichen wären die Kopftypen unseres Blattes mit denen von Dijon, ms. 132, ff.1 und 2[241] oder Dijon ms. 642, f.62[242] oder Dijon ms. 641, ff.31v und 40v[243] oder ms. 180, f.1[244]. Die Plissierung des Gewandes bei den Figuren des Sommers und des Herbstes könnte verglichen werden mit Dijon, ms. 132, f.1[245] oder ms. 129, ff.4v und 5[246]. — Die Bibel von Saint-Bénigne — entstanden unter Abt Jarento (1077–1112) im Anfang des 12. Jahrhunderts — besitzt unter den genannten Handschriften die größte Nähe[247]. Außer den Ähnlichkeiten der Form ist das ikonographische Motiv der Salbung Davids[248] mit der Segnung des siebten Tages auf dem Verduner Blatt vergleichbar. Hier könnte der gleiche Archetyp zugrunde liegen, der dann umgewandelt und angepaßt wurde. — Das Rahmenornament setzt sich aus drei Motiven zusammen: einer alternierenden Palmettenkomposition, einer Zickzackanordnung von Blättern mit Blattfüllung der Zwickel und einem perspektivischen Schachtelsystem.

Natürlich wird man die Frage stellen, wann und wie solche fernliegenden burgundischen Anregungen wohl hätten aufgenommen werden können. Da wird man sich erinnern (vgl. in der Einführung: Der kirchengeschichtliche Hintergrund), daß die Mönche von Saint-Vanne wegen der kaiserlichen Politik der Verduner Bischöfe zweimal nach Dijon zur Abtei des hl. Benignus exilierten. Beim ersten Exil 1085–1092 unter Abt Rodolphus zur Zeit der Bischöfe Theoderich und Richerus gaben sie ihre eigene Formung als Mönche der Gorzer Nachfolge in der Modifikation des Richard auf und gelobten im kluniazensischen Dijon die Stabilitas, womit sie sich dem Ordo von Cluny anschlossen. Ein zweites Exil erlebten die Mönche 1111–1114 unter ihrem Abt Laurentius zur Zeit des Bischofs Richard von Grandpré. Dies trifft in die Zeit, da die sogenannte Bibel von Saint-Bénigne (Dijon ms. 2) entstand, und überhaupt die Skriptorien von Dijon und Cîteaux in Blüte standen. Das Problem, wie die Beziehungen zwischen Cîteaux und dem streng kluniazensischen Saint-Bénigne sich gestalteten, und wie unter diesen Umständen ein künstlerischer Austausch möglich gewesen sein konnte, ist hier nicht von Interesse. Uns mag es genügen, festgestellt zu haben, daß tatsächlich Beziehungen von der Abtei Saint-Vanne nach Saint-Bénigne bestanden. Ob nun das dem ms. 1 vorgesetzte Blatt in Dijon entstand oder unter dem burgundischen Eindruck in Verdun, kann auf

Grund des Figurenstils allein nicht entschieden werden. — Es muß aber festgestellt werden, daß das Verduner Blatt nicht ein Schulprodukt des Ateliers der Bibel von Saint-Bénigne sein kann. Vieles ist anders. Die Anregungen sind selbständig verarbeitet. Vor allem ist nichts von der Kompliziertheit der Dijoner Malerei zu spüren. Alles ist einfacher, robuster, handfester empfunden. Eine andere Qualität kommt zum Ausdruck. — Eine vergleichende Betrachtung des Rahmenornaments rückt das Blatt nun so weit von der burgundischen Buchmalerei ab, daß eine Entstehung in Dijon geradezu ausgeschlossen wird. Wie oben gezeigt, setzt sich der Rahmen in seinen Kompartimenten aus nur drei Elementen zusammen: einem perspektivischen Kästchenmotiv, einer alternierenden Palmette und einer alternierenden Blattgliederung mit füllendem Dreiblatt. Diese drei Elemente spielen in den vergleichbaren Dijoner Handschriften keine Rolle — wenigstens nicht in der Art des Verduner Blattes —, lassen sich aber in Fülle für den Raum belegen, der von Nordfrankreich bis zum Rhein reicht[249]. Durch diesen Hinweis bewegt, wird man das Blatt in Verdun lokalisieren dürfen, oder aber — sollte seine Entstehung im Dijoner Exil vorgeschlagen werden — wenigstens von einem Verduner Illuminator gemalt sein lassen, der im Rahmenwerk unwillkürlich zu den ihm geläufigen Elementen griff.

J. Porcher schlug als Datierung von ms. 1 »um 1100« vor[250]. Auf Grund der hier gemachten Ausführungen können wir das nun etwas genauer festlegen. Die Entstehung der Bibel von Saint-Bénigne (A. 12. Jh.) ist ein *terminus post*, die Zeit des zweiten Exils (1111–1114), vielleicht die Zeit der Entstehung selbst oder aber auch *terminus post*. Die Datierung des übrigen Schmucks der Handschrift muß gesondert untersucht werden.

Abb. 23 – Ms. 1, f.27





Abb. 24 – Ms. 1, f.57v

Der Schmuck des Corpus von ms. 1

Bild der Verkündigung an Maria, f.27 (H 78 mm — B 106 mm) Abb. 23.
Dem Sermon des hl. Augustinus zum Fest der Annuntiatio Domini ist eine nur sparsamst kolorierte Federzeichnung der Verkündigung an Maria vorgesetzt. Maria, in Tunika und Schleierpänula, hat die Hände in dem typischen Annahmegestus erhoben. Die eigenartige Fingerstellung der Linken ist vielleicht ein Hinweis auf die zwei Naturen in Christus. Im Typ entspricht die Maria seitenverkehrt bis in die Einzelheiten von Gewandung und Handstellung der des Trierer Egbert-Kodex; der Engel trägt in ähnlicher Entsprechung ein langes Kerykeion. Die Gewänder sind nicht mit der ihnen zukommenden Logik behandelt. Teils schmelzen an sich unterschiedene Stücke zusammen (wie etwa Tunika und Pänula), teils sind unmotivierte Einzelheiten zugefügt (wie etwa der überweite linke Ärmel bei Maria).

Die »malerischen« Initiale (Abb. 24)
»A«, f.57v (H 100 mm — B 73 mm); »O«, f.69 (H 74 mm — B 79 mm); »Q«, f.86v (H 125 mm — B 86 mm); »VO«, f.98 (H 114 mm — B 86 mm). — Unter der Fülle der Initialen in ms. 1 befinden sich

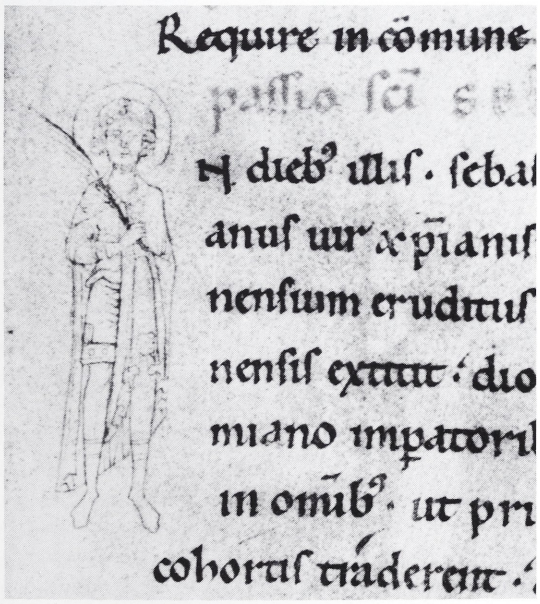
vier, die in Deckfarben ausgeführt sind. Bis auf das »A« (f.57v) ist der Erhaltungszustand nicht gut; die Farben sind teils abgerieben und abgeblättert. Dennoch sieht man auch heute noch die gute Qualität von Anlage und malerischem Stil. Grundsätzlich bauen sich die malerischen Initialen aus denselben Elementen auf wie die zeichnerischen: Doppelbalken — Blattknöllchen — Ranken, die aus Knoten wachsen — und krautige, sich löffelartig einrollende Blätter. Als Farben sind ein schweres Rotbraun, ein stumpfes Stahlblau und ein helles Grün verwendet. Innerhalb derselben Farben finden sich stufenlose Helligkeitsgrade, wie auch betont hingesetzte weiße Lichter und Linien. — Das unziale »A« (f.57v) ist meisterhaft aufgebaut und koloriert. Die mittlere Akanthus-Palmette mit ihren Löffelblättern in allen drei Farben ist räumlich aufgefaßt, während einige Ranken und Blattknöllchen in geometrischer Flächenhaftigkeit verharren. Denselben Gegensatz findet man auch in »VO« (f.98). Das Ornament des Initials »O« (f.69), welches das Hohe Lied einleitet *(Osculetur me)*, nimmt Bezug auf den Inhalt der Lesung: Im inneren Kreis ist die Taube des Hl. Geistes dargestellt, des Geistes der Liebe; in den beiden auf den Rand gesetzten Medaillons befindet sich je ein Dreiblatt, das in nur einem Linienzug hergestellt ist: Symbol der einen göttlichen Natur in drei Personen.

Die Initiale in Federzeichnung
Figürliche Initiale
Stehende Figur des hl. Märtyrers Sebastian = Initial
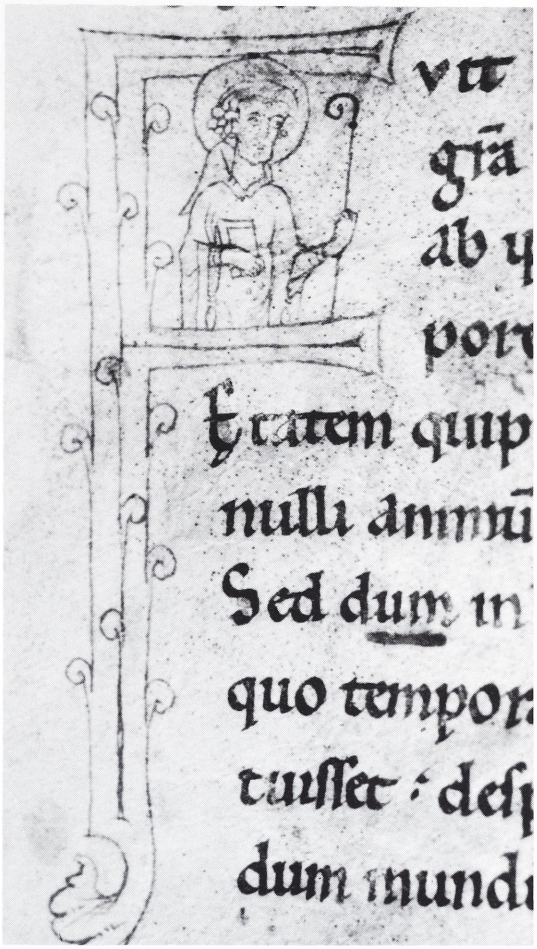


Abb. 26 – Ms. 1, f.25v

Abb. 25 – Ms. 1, f.8



»I«, f.8 (H 61 mm — B 15 mm) Abb. 25. — Der Heilige, ein römischer Offizier, trägt einen kurzen, verzierten Rock, Schuhe und einen vor der Brust geknüpften Mantel, den die verborgene linke Hand schürzt, so daß ein reiches Spiel abgetreppter Falten entsteht. In der Rechten hält er die Siegespalme.

Halbfigur des hl. Benedikt im Initial »F«, f.25v (H 106 mm — B 35 mm) Abb. 26. — Aus dem Doppelbalken des Initials sprießt eine Fülle von Blattknöllchen; unten endet er in einem Blatt. Im oberen Stockwerk erscheint die Figur des hl. Benedikt im Viertelprofil mit Stab und Regelbuch. Die Skapulierkukulle ist wegen ihrer Länge an den Armen und den nach unten hin weiterzudenkenden vielen Ligaturen vom kluniazensischen Typ.

Stehende Figur des hl. Apostels Jakobus = Initial »I«, f.30v (H 76 mm — B 28 mm) Abb. 27. — Der



Abb. 27 – Ms. 1, f.30v

bärtige Heilige ist in der typischen Apostelkleidung, Tunika und Pallium, mit kostbaren Besatzstücken wiedergegeben. Die nackten Füße sind attributhaft zu verstehen[267]. In der Linken hält er ein Buch, die Rechte macht den Rhetorengestus.

Abb. 28 – Ms. 1, f.38v



Die hll. Petrus und Paulus im Medaillon = Initial »O«, f.38v (H 52 mm — B 54 mm) Abb. 28. — Die beiden Heiligen, in Dreiviertelfigur, wenden sich einander zu. Petrus ist durch die Schlüssel, die er mit der verhüllten Linken hält, das breite Gesicht mit dem gestutzten Bart und die »Petrus-Tonsur« charakterisiert, Paulus durch das Buch, die große runde Stirn und den Vollbart. Beide tragen die typische Aposteltracht. Der Inkarnat ist durch leichte Lavierung in Rosa abschattiert und belebt. Der ikonographische Typ »Petrus und Paulus im Medaillon« folgt einer alten Tradition[251].



Abb. 29 – Ms. 1, f.73v

Stehende Figur des hl. Lambertus = Initial »I«, f.73v (H 89 mm — B 23 mm) Abb. 29. — Lambertus war Bischof von Maastricht und Lüttich (gest. 705/06). Er ist mit den Pontifikalgewändern bekleidet, macht den Rhetorengestus und hält in der Linken ein Buch. Die halblange Dalmatik hat an ihren Clavi die für das Mittelalter typischen Fimbriae[252].

Brustbild des Kaisers Diokletian im Initial »D«, f.75v (H 74 mm — B 55 mm) Abb. 30. — »*Diocletianus quondam romanae rei publicae* . . .«, so beginnt die



Abb. 30 – Ms. 1, f.75v

Passio des hl. Mauritius und seiner Gefährten. Der Kaiser ist als bärtiger Greis mit Krone und Szepter frontal dargestellt; sein Mantel ist vor der Brust geknotet. — Das unziale »D« ist vegetabilisch aufgefaßt. Auf dem Ast sitzt ein jugendlicher Kopf mit Diadem. — Eine ähnliche Form des Buchstabens findet sich in ms. 119, f.81, und in Brüssel, B. R. ms. 9110, f.23v[253]. In der zuletzt genannten Handschrift kommt auf f.95v ebenfalls ein vergleichbares Kaiserbild vor[254]. Beide Bilder gehen auf denselben Archetyp zurück.

Der Erzengel Michael auf dem Drachen = Initial »A«, f.76v (H 85 mm — B 68 mm) Abb. 31. — Mit dem »A« beginnt die Lesung: »*Angelorum et hominum naturam* . . .« zum Fest des hl. Erzengels Michael. Das unziale »A« ist ähnlich wie auf f.57v gestaltet, nur daß ein sich windender Drache mit einer Ranke zusammen die Rundung bildet. Auf seinem Rücken steht der Erzengel mit dem Kreuzspeer, der fast an einen Dreizack erinnert. Wie vor allem der Vergleich mit dem ähnlichen Initial ms. 62, f.49v (Abb. 86) und mit anderen Darstellungen desselben Themas lehrt, ist in unserer Miniatur nicht der Kampf mit dem Drachen nach Apk. 12 wiedergegeben. Der Engel hält den Speer (?) wie ein Szepter oder Kerykeion, sein Blick geht nach links, mit der anderen Hand zeigt er nach rechts, als wolle er jemand einladen oder führen. Das läßt darauf schließen, daß der Engel aus einem anderen ikonographischen Zusammenhang herausgenommen und hier sinnwidrig verwendet wurde. Man wird dabei an solche Figuren als Archetyp denken, die eine Hinführungs- oder Vermittlerrolle spielen. Im *Hortus deliciarum* sind gleich zwei Beispiele zu finden, welche diesen Typ ziemlich genau spiegeln: Einmal ist es der Engel, der die drei Könige leitet — dann der hl. Joseph, der das Reittier bei der Reise nach Bethlehem führt[255]. Durch den *Hortus deliciarum* sind wir in den Bereich der byzantinischen Kunst verwiesen, wo ähnliche Ausformungen begegnen. Hier darf der Engel aus der (teils verlorenen) Magieranbetung der Maximianskathedrale zu Ravenna genannt werden[256] und der Engel aus der Ezechielvision der Pariser Gregor-Handschrift[257], welche beide fast denselben Typ spiegelbildlich wiedergeben. — Das Initial f.76v hat einen schlechten Erhaltungszustand; leider hat eine spätere Hand versucht, einige Linien nachzuziehen und Ornamente zuzufügen. Das Ergebnis ist barbarisch.



Abb. 31 – Ms. 1, f.76v

Zwei springende Löwen im Initial »H«, f.78v (H 62 mm — B 43 mm) Abb. 32. — Die Vita des hl. Hieronymus beginnt mit: »*Hieronymus noster in oppido* . . .«. Aus dem Doppelbalken des »H« sprießen hier und da Knospen und Blattknöllchen.



Abb. 32 – Ms. 1, f.78v

In den zwei Geschossen sind zwei Löwen dargestellt, die mit erhobenen Vorderpranken und aufgerichtetem Kopf im Sprung begriffen sind. Das in der mittelalterlichen Ornamentik beliebte Löwenmotiv kann hier als leise Anspielung auf die Begebenheit aus der Vita des hl. Hieronymus verstanden werden, daß Hieronymus einen Löwen zähmte[258].



Abb. 33 – Ms. 1, f.80

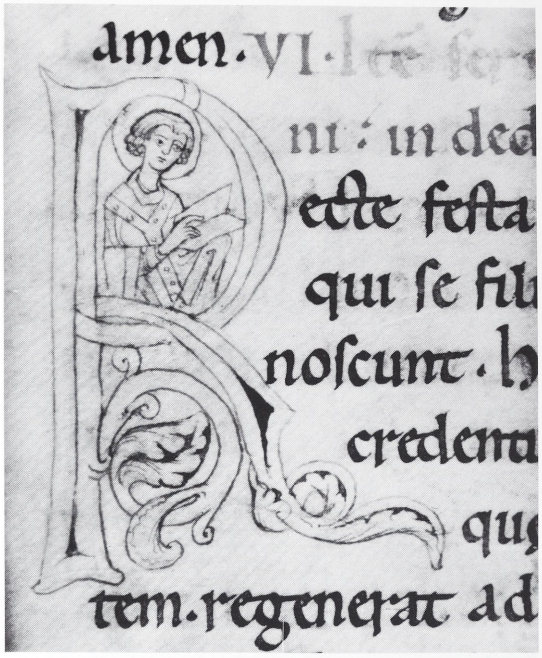


Abb. 34 – Ms. 1, f.88

Halbbild des hl. Madalveus im Initial »D«, f.80 (H 62 mm — B 52 mm) Abb. 33. — Madalveus war Bischof von Verdun. Er ist in Pontifikaltracht mit Buch und Stab dargestellt.



Abb. 35 – Ms. 1, f.104v

Halbbild des hl. Augustinus im Initial »R«, f.88 (H 61 mm — B 50 mm) Abb. 34. — Der hl. Augustinus ist hier als Verfasser des *Sermo in dedicatione ecclesiae* abgebildet. Mit einem Gestus unterstreicht er, was er aus seinem Buch vorliest. Die Buchstaben- und Rankenenden weisen kräftige und krautige Blätter auf.

Stehende Figur des hl. Martinus = Initial »I«, f.104v (H 83 mm — B 22 mm) Abb. 35. — Das Fest des hl. Martin von Tours ist durch eine Überschrift in Majuskeln ausgezeichnet. Der Heilige ist in Pontifikaltracht dargestellt. Die Zeichnung ist von hoher Qualität in der Sicherheit und Dynamik der Linienführung und in der Abstufung der graphischen Intensität. Das Haupt ist durch die Linie, welche die eingefallenen Wangen andeutet, und durch den Blick verlebendigt.



Abb. 36 – Ms. 1, f.112v

Halbbild der hl. Cäcilia im Initial »C«, f.112v (H 44 mm — B 38 mm) Abb. 36. — Die Märtyrin ist im Halbprofil dargestellt. Die Verhüllung der Linken wäre nur dann sinnvoll, wenn sie ein Attribut hielte. Die Zeichnung weist wie die vorhergehende eine große Sicherheit auf.



Abb. 37 – Ms. 1, f.15v

Rein ornamentale Initialen (Abb. 37, 38, 39, 40, 41, 42).
Aus der Fülle der Initialen ist hier eine Auswahl angeführt, die typisch ist:
»N«, f.1 (H 60 mm — B 52 mm); »P«, f.11 (H 90 mm — B 40 mm); »H«, f.14v (H 74 mm — B 58 mm); »G«, f.24v (H 43 mm — B 41 mm); »D«, f.27 (H 55 mm — B 48 mm); »C«, f.32 (H 66 mm — B 65 mm); »N«, f.35v (H 75 mm — B 56 mm); »F«, f.45 (H 81 mm — B 31 mm); »M«, f.51v (H 71 mm — B 54 mm); »B«, f.55 (H 55 mm — B 31

Abb. 38 – Ms. 1, f.1





Abb. 39 – Ms. 1, f.14v

mm); »H«, f.64v (H 43 mm — B 38 mm); »B«, f.72v (H 65 mm — B 38 mm); »P«, f.79v (H 88 mm — B 40 mm); »S«, f.83v (H 70 mm — B 44 mm); »L«, f.91 (H 110 mm — B 78 mm); »V«, f.129 (H 90 mm — B 75 mm).

Abb. 40 – Ms. 1, f.24v



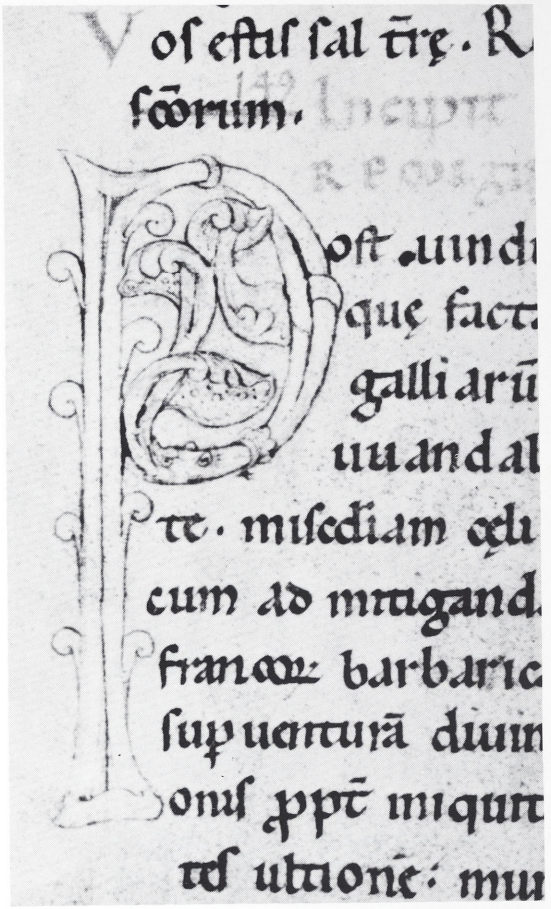


Abb. 41 – Ms. 1, f.79v

Abb. 42 – Ms. 1, f.129



Aus den figürlichen Initialen sind noch diejenigen dazuzurechnen, deren Buchstabe eine Analyse erlaubt: »F«, f.25v; »D«, f.75v; »H«, f.78v; »D«, f.80; »R«, f.88; »C«, f.112v. — Außer diesen größeren Initialen besitzt die Handschrift noch viele kleine, die höchstens drei bis fünf Zeilen groß sind. Von diesen mögen zwei »S« vorgestellt werden (ff.9v, 15v), welche die Variationsmöglichkeit illustrieren (Abb. 37).

Eine Analyse der Ornamentik im Hinblick auf ihre Elemente und deren zeichnerische Darstellung folgt im nächsten Abschnitt.

Die Eigentümlichkeiten des Stils von ms. 1

In dieser Untersuchung darf das Blatt f.J übergangen werden, da es isoliert dasteht und bereits monographisch behandelt ist. — Es soll darauf ankommen, zu unterscheiden, welche verschiedenen Künstler an den figürlichen Zeichnungen und Initialen mitgewirkt haben. Dazu muß vorausgeschickt werden, daß es in den mittelalterlichen Skriptorien fast allgemein Brauch war, daß sowohl verschiedene Schreiber als auch verschiedene Illuminatoren an einer Handschrift arbeiteten; daß aber im allgemeinen die verschiedenen Schreiber und Maler sich so sehr dem Stil ihrer »Schule« unterwarfen, daß der Schmuck der meisten Handschriften auf den ersten Blick wie aus einem Guß erscheint und erst bei genauerem Hinsehen und Vergleichen sich die »Hände« voneinander abheben. — Im Falle von ms. 1 lassen sich nicht alle Bilder sauber auf verschiedene Künstler verteilen; bei einigen jedoch ist die innere Zusammengehörigkeit und die Verschiedenheit von einer anderen Gruppe eklatant.

Ehe jedoch die Verschiedenheiten zur Darstellung kommen, mögen einmal die stilistischen Gemeinsamkeiten herausgestellt werden. Bei allen Bildern handelt es sich um Federzeichnungen von verhältnismäßig kleinen Ausmaßen. Der Strich ist vorsichtig und behutsam geführt; der große Schwung der Linie fehlt. Mitunter setzt der Zeichner mehrmals an. Die Linien erhalten etwas Überlegtes. Gern verwendet der Zeichner bestimmte Elemente, wie die kostbar gezierten Schmucksäume, Streifen, Stern- und Punktmuster und die vielfach abgestuften Faltentreppen. Auf die teilweise unlogische Behandlung der Gewänder wurde schon hingewiesen. Bei drei Bildern staut sich das Gewand in einem Wulst über den Füßen und bildet hinter dem linken Oberschenkel eine senkrechte Röhre mit Omega-Falte (ff.27, 73v, 104v). Bis auf vier Frontalfiguren sind die Köpfe (neun) im Dreiviertelprofil ausgeführt. Die meisten männlichen Köpfe folgen einem bestimmten Typ, der vor allem durch die Haartracht charakterisiert ist, bei welcher ein Haarsträußchen — öfter mit zwei nach außen schwingenden Locken — in die Stirn fällt und diese in zwei seitliche Rundungen teilt.

Am überzeugendsten schließen sich die Bilder zu einer Gruppe zusammen, die schon durch ihre künstlerische Qualität auffallen. An der Spitze stehen die Bilder der hll. Martinus (f.104v) und Caecilia (f.112v). Die Präzision, namentlich in der Zeichnung des Antlitzes und die fast kalligraphische Abstufung der Liniendynamik lassen daran denken, diese beiden Zeichnungen seien das Werk eines besonderen Künstlers. Hier lassen sich nun noch einige Zeichnungen anschließen, wie der Kaiser Diokletian und die hll. Lambertus und Augustinus (ff.75v, 73v, 88), die sich aber durch gewisse Eigenheiten wieder absetzen. Hierhin gehören noch — aber durch eine mindere Qualität geschieden — die Bilder der hll. Benedikt, Peter und Paul, Michael und Madalveus (ff.25v, 38v, 76v, 80). Mit Sicherheit kann man die hll. Sebastianus und Jakobus (ff.8, 30v) wieder einer anderen Hand zuweisen; sie setzen sich von den übrigen Zeichnungen durch die Zartheit des zeichnerischen Stils, das Element der Faltenhäkchen im Schoß und die Kopfform klar ab. Für die Frage der Zuweisung des Bildes der Verkündigung (f.27) wird man so leicht keine Gewißheit gewinnen; man könnte es mit dem hl. Michael vergleichen, der aber leider nicht so gut erhalten ist und wegen seiner Kleinheit einen zuverlässigen Vergleich nicht zuläßt.

Bei den unfigürlichen Initialen in Federzeichnungstechnik ist eine Scheidung der Hände bedeutend schwieriger, vielleicht auch undurchführbar. Sollten verschiedene Zeichner in Frage kommen, haben sie sich das Formenrepertoir so sehr angeeignet, daß ein unterscheidendes Urteil nach dem Kriterium der Formelemente unmöglich wird. Natürlich sind Qualitätsunterschiede vorhanden. So zeigen sich bei einigen Initialen eine unsichere Linienführung und eine mitunter etwas plumpe Komposition. Leider aber sind die Unterschiede zu sehr fließend, als daß man darauf ein sicheres Urteil gründen könnte.

Die Initialen bauen sich aus Balken auf, die meist gedoppelt sind, öfter durch Schaftringe oder Bandagen verbunden werden (ff.1, 55, 88, 72v) oder sich untereinander verknoten (ff.1, 72v, 79v) und miteinander verwachsen (ff.1, 14v, 32, 27, 45, 35v, 55, 72v, 83v). Fast immer wachsen Blattknöllchen unvermittelt aus ihm hervor (ff.14v, 24v, 25v, 35v,

45, 78v, 79v, 129). In einem Falle haben diese Blattknöllchen eine einmalige Form und treten zusammen mit Knospen am gleichen Initial auf. Dieser Fall hat eine genaue Parallele in der Brüsseler Hs. 9110, f.25[259]. Die Ranken gehen nie glatt aus den Balken hervor; jede Abzweigung wird betont. Sie sprießen aus einem dicken, fleischigen Knoten, der wie zusammengeschobene fette Hautfalten aussieht. Der tektonische Aufbau der Ranken folgt bestimmten Kompositionsgesetzen, von denen das wichtigste das der Symmetrie ist: sei es die spiegelbildliche (ff.27, 32, 45, 51v, 126), sei es die zentrische Symmetrie (ff.1, 14v, 35v, 64v, 83v). Mitunter beginnt eine Ranke auch so, daß sie von einem Drachen- oder Hundekopf ausgespien wird (ff.24v, 32, 79v, 83v).

Das Gesamt des Rankenspiels baut sich aus nur wenigen Elementen auf, die in den verschiedenen Kompositionen ein reizvolles Zusammenspiel ergeben. — Da ist zunächst die »Pfeilspitze«, die in der ottonischen und salischen Buchmalerei West- und Südwestdeutschlands große Bedeutung hatte, hier aber nur noch selten vorkommt (ff.1, 35v, 72v). Eine reich ausgebildete, fast räumlich empfundene Palmette ist nur im malerischen »A« (f.57v) zu finden. Sehr häufig ist eine flache Palmette, die in verschiedenen Variationen und — halbiert — als Beiblatt an Ranken und Balken vorkommt (etwa: ff.11, 27, 35v, 45, 72, 80). Manchmal wird ein Blatt trichterförmig zusammengezogen (f.14v). Zahlreich sind die Beispiele für eine gekräuselte Innenlinie bei Blättern und Spiralen. Etwas seltener sind die Nietenmuster auf den Balken (ff.27, 72v, 91). Eine aufgesetzte Rosette ist bei den »malerischen« Initialen häufiger (ff.69, 86v, 98) als bei den »linearen« (f.32); sie findet sich auch in dem Brüsseler ms. 9110, f.45, wieder[260]. Die Hauptbedeutung haben indes die sich löffelartig einrollenden Blätter, die stark räumlich aufgefaßt sind und in dieser Eigenschaft die Rankenstiele umgreifen oder von diesen senkrecht durchstoßen werden. Diese krautigen Blätter können ohne die Vermittlung von Ranken selbst wieder Blätter aus sich hervorsprießen lassen (f.79v). Schließlich müssen noch eine Blüte, die nur einmal vorkommt (f.14v), und eine Art stilisiertes Vierblatt (etwa ff.1, 32) erwähnt werden.

Auffällig ist, daß die Gesamtauffassung dieser vegetabilischen Initialen plastisch und »räumlich« ist, was sich besonders in der Abschattierung der rundlichen Stengel, der krautigen Blätter und der speckigen Verzweigungsknoten zeigt (stellvertretend etwa f.27). Auch die »Schaftringe« nehmen an dieser Plastizität teil. Daneben halten sich aber immer noch Elemente des flachen Initialstils (vgl. etwa den der Echternacher Hss.) mit ihrem unräumlichen Charakter, wie die Knöllchenblätter, die »Pfeilspitze« und das fast geometrische Vierblatt, das schon in der touronischen Malerei bekannt ist. Diese Zwischenstellung — plastisch und flächig zugleich — mit einer gewissen Unentschlossenheit darf als typisch für den Stil und den historischen Entwicklungszusammenhang unserer Handschrift angesehen werden.

Die Lokalisierung und Datierung für das vorgesetzte Titelblatt wurde bereits oben untersucht. Es steht nichts im Wege, den Einfluß des Skriptoriums anzunehmen, aus dem die Bibel von Saint-Bénigne kam. Daß es sich um ein verschlepptes Blatt aus Dijon handeln könnte, darf durch die Untersuchung der Rahmenleiste als ausgeschlossen gelten. Ob nun ein Verduner Künstler das Blatt noch im Exil zu Dijon oder kurz nach der Rückkehr (1114) in Verdun gemalt hat, wird man als müßigen Streit ansehen dürfen.

In der Datierungsfrage für den Hauptteil haben wir leider keine genaueren historischen Anhaltspunkte. Daß die Datierung »ca. 1100«[261] zu früh ist, bedarf keiner Frage; dann müßten wir den Verduner Zeichner als den fortschrittlichsten seiner Zeit nehmen, er müßte dann einer der Initiatoren an der Maas gewesen sein. Schon der Vergleich mit der Bibel ms. 9107/10 zu Brüssel aus dem Ende des 12. Jahrhunderts muß uns zur Vorsicht mahnen. — Blicken wir nach einem historischen Anhaltspunkt aus, so könnte die Handschrift unter so kunstliebenden Äbten wie Segardus (1140–1143) oder Cono (1143–1178) entstanden sein; zu Beginn der Regierung des Cono schuf in Saint-Vanne der *Aurifaber Godefridus* den Schrein des hl. Vitonus. Es war gewiß eine Zeit künstlerischen Interesses, genauso wie die Zeit des Segardus, dem leider der Goldschmied über der Arbeit wegstarb. — Ohne eine genaue Festlegung des Datums zu erreichen, wird man die Handschrift vor die Mitte des 12. Jahrhunderts legen dürfen, wohl in die Jahre 1140–1150, vielleicht sogar noch in die letzten Jahre des Abtes Laurentius (vor 1140).

5. Ms. 119 — Homiliar

Gestalt und Herkunft der Handschrift

Zum Typ des Homiliars ist bereits oben (ms. 1) genügend gesagt worden. Hier darf dazu ergänzt werden, daß es sich bei ms. 119 um ein Homiliar handelt, das — wie die Inhaltsaufnahme zeigt —

für das *Proprium de tempore* geschaffen ist. Da es in Format und Textgestaltung mit ms. 1 übereinstimmt, wird man für ms. 119 und ms. 1 von einem Homiliar in zwei Bänden sprechen müssen, wobei sich die redaktionelle Trennung von *Proprium de Sanctis* und *Proprium de tempore* buchtechnisch als Vorteil erweist. Wie die Inhaltsaufnahme lehrt, sind vom 1. Adventssonntag bis zum Dreifaltigkeitssonntag die Lesungen für die drei Nokturnen — *Scriptura occurrens*, *Sermo* und *Homilia* — für die betreffenden Tage zusammengefaßt. Erst für die Sonntage nach Dreifaltigkeit erfolgt eine Trennung: Zuerst stehen die Lesungen der *Scriptura occurrens* mit den Präfationen des Hieronymus, dann folgen die Homilien zu den Sonntagsevangelien.

Die Handschrift ist (im Gegensatz zu ms. 1), von der Schrift her gesehen, ziemlich einheitlich; der Einschub ff. 122–125v kann hier übergangen werden. Allerdings wird eine paläographische Analyse zu gegebener Zeit von Nutzen sein.

Für den Bildschmuck eines Homiliars mit dem *Proprium de tempore* würde man erwarten, daß es — dem Lauf des Kirchenjahres mit seinen Perikopen folgend — einen reichen christologischen Zyklus brächte, wie das die Evangelistare des 10. und 11. Jahrhunderts tun[262]. Wie die Beschreibung des Bilderschmuckes aber zeigt, klingt der christologische Zyklus nur noch von ferne an, indem sich die Bilder der Geburt Christi und der Frauen am Grabe herübergerettet haben. Ansonsten erfolgt die Bildauswahl mehr zufällig und scheint nicht von einem übergeordneten theologischen Programm inspiriert zu sein. Auf f. 1 ist die Provenienz in einer späteren Kursive eingetragen: *Monasterii Sci. Vitoni Cod. 8*^{vus}. Damit ist die Herkunft sichergestellt, die sich schon durch den Vergleich mit ms. 1 ergab.

Der künstlerische Schmuck

Die Bilder und Bildinitialen des linearen Stils

Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, f. 28 (H 170 mm — B 95 mm, oberes Geschoß: H 83 mm, unteres Geschoß: 87 mm) Abb. 43 u. 44. —

Abb. 43 – Ms. 119, f. 28

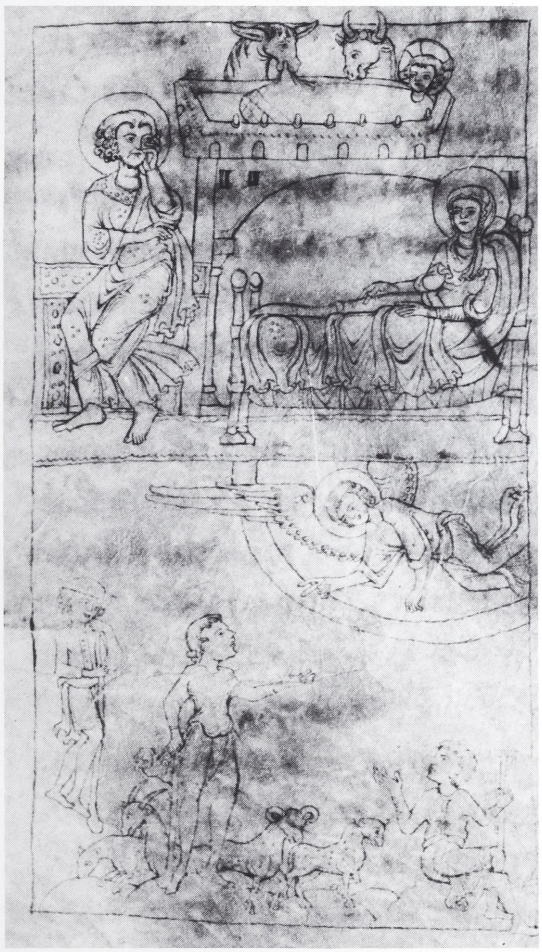




Abb. 44 – Ms. 119, f. 28

Das durch eine einfache Linie gerahmte Doppelbild nimmt die untere Hälfte der linken Textkolumne ein und bildet so die Einleitung zu den Lesungen der Weihnachtsmatutin, die oben rechts mit dem Initial »P« beginnt.

Im oberen Geschoß ist die Geburt Christi entsprechend der Tradition der frühchristlichen Kunst dargestellt, mit Maria auf dem Wochenbett, dem Kind in der Krippe mit Ochs und Esel (der an den Windeln frißt[263] oder wärmend haucht), dem hl. Joseph, der die Hand an die Wange legt. Das Bild wird gegliedert durch eine Bogenarchitektur auf Säulen. Das Bett Marias hat gedrechselte Pfosten, der Thron Josephs ist mit Zierplatten, die der Schreinkunst entlehnt sein könnten, beschlagen. Die Textilien, die mit Punktmustern ornamentiert sind, passen sich dem Körper an, führen aber dennoch ein Eigenleben, wo sie sich in Wellen oder Röhren zusammenschieben oder sich, wie vom Winde bewegt, auffächern.

Im unteren Geschoß sieht man die Verkündigung an die Hirten. Ein waagerecht in einem Himmelssegment fliegender Engel wendet sich an den mittleren der drei Hirten, mit dem er in dramatischer Korrespondenz erscheint. Der linke Hirte schaut zu, besinnlich auf seine Keule gestützt; der rechte, sitzende, nimmt an der Szene lebhaft Anteil. Durch die Erdschollen und die Herde ist die Örtlichkeit »auf dem Felde« bestimmt. — Leider hat die untere Szene durch das viele Umblättern und damit verbundene Knicken des Pergaments sehr gelitten.

Zur Beurteilung der künstlerischen Qualität der beiden Bilder, die ganz im Graphisch-Linearen liegt, ist ihre relative Kleinheit und die Zartheit der Ausführung zu beachten. Die Federstriche sind vorsichtig und behutsam. Der Kontur wird öfter durch wellig zusammengeschobene Stoffmassen und durch eine Häufung haarfeiner Striche im zügigen Fluß unterbrochen. Wenn es nicht zeichnerischer Stil wäre, könnte man annehmen, die zittrige Hand eines gealterten Malers zu sehen. Dieser wellige und nicht immer ganz klare Kontur verbindet diese Zeichnung mit noch einer Reihe anderer aus ms. 119 (ff.28, 33, 39v, 56, 79, 109v) und mit den reifsten Zeichnungen aus ms. 1 (ff.104v und 112v). — Der Zeichner verwendete eine zarte Sepiatinte; stellenweise hat er den Inkarnat rosa abschattiert.

Aber nicht nur in der graphischen Qualität haben wir einen Meister seines Faches vor uns. Auch in der Wiedergabe der verschiedensten Stellungen des menschlichen Körpers ist auf diesem kleinen Bild Bedeutendes geleistet. Die gelenkigen und agilen Figuren sind in komplizierten Drehungen und individuellen Gesten wiedergegeben. Da herrscht kein Schema. Reizvoll gelungen ist der Hirte, der in der (kompositorischen) Mitte steht und mit fast selbstverständlichem Blick und Gestus auf die Engelerscheinung reagiert. Beachten wir aber auch solche Kleinigkeiten wie die Fußstellung des linken Hirten und die übereinandergeschlagenen Beine des rechten. — Für Maria, Joseph, das Kind und die Bogenarchitektur im Geburtsbild lassen sich mühelos die entsprechenden Traditionsreihen zusammenstellen. Aber auch für eine Gestalt wie den Hirten links, der sich auf seine Keule stützt, lassen sich der antike Archetyp und sein reiches Weiterleben leicht ermitteln[264]. Die Verwendung dieser durch die Tradition angebotenen Typen schränkt aber den künstlerischen Wert nicht ein. Die freie Handhabung und die glückliche Zusammenstellung, verbunden mit einem großen graphischen Können, machen das Bild bedeutsam.

Thronender hl. Gregor im Initial »Q«, f.33 (H 82 mm — B 63 mm) Abb. 45. — In der Kreisscheibe des »Q« sitzt der hl. Gregor als Verfasser der Homilie, bekleidet mit den Pontifikalgewändern (Kasel: grün; Dalmatik: rostrot), auf einem Kastenthron (grün und weiß) mit kugeligen Knäufen an den Ecken vor einem dunkelblauen, rotgetupften Hintergrund mit roter Nimbusscheibe. Die Rechte unterstreicht seine Rede, die Linke stützt das offene Buch auf das Knie. Unten liegt ein Mann (Gewand:

Abb. 45 – Ms. 119, f.33



grün; Beinkleider: rot), trägt auf seinen Schultern die Kreisscheibe und bildet so die Schleife des »Q«. Das Initial ist als Federzeichnung ausgeführt und nachträglich koloriert. — Für die originelle Art, wie ein Atlant den Schweif des »Q« bildet, können zwei spätere Parallelen aus dem süddeutschen Raum angeführt werden[265].



Abb. 46 – Ms. 119, f.36v

Die Steinigung des Stephanus im Initial »H«, f.36v (H 83 mm — B 65 mm) Abb. 46. — Im »Erdgeschoß« des die Sphären abteilenden »H« kniet der Erzmärtyrer als Orant, das nimbierte und tonsurierte Haupt nach oben gewandt (Albe: braun; Dalmatik: grün mit weißen Clavi). Von rechts und links dringen zwei Männer (Gewänder: braun und blau) durch die gespaltenen Hasten ein, um Stephanus zu steinigen. — In der himmlischen Sphäre steht Christus (Tunika: grün; Pallium: grau und rot). Mit der Rechten »redet« er, die Linke hält den Siegeskranz bereit. — Die Anordnung der beiden Szenen — unten die Steinigung, oben die Majestas des Herrn — folgt einem gebräuchlichen ikonographischen Schema. Sie ist eine Zusammenziehung der beiden Szenen vor dem Hohen Rat und draußen vor der Stadt. Vor dem Rat rief Stephanus aus: »Ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen« (Apg. 7, 56). Die Steinigung erfolgte erst vor der Stadt (Apg. 7, 57). Die erhobenen Hände sind Ausdruck seines Sterbegebetes: »Herr Jesus, nimm meinen Geist auf!« und: »Herr, rechne ihnen diese Sünde nicht an!« [266]. Die in Sepia ausgeführte Federzeichnung von erstaunlicher Qualität — man beachte vor allem die in vollkommener Beweglichkeit wiedergegebenen Figuren der Steiniger — hat durch die nachträgliche Kolorierung gelitten. Die Lasur läßt die Falten teils nur noch schwach durchscheinen, das Rot des Mantels Christi deckt die Linien vollends zu. Die Gestalten der Steiniger müssen nicht unbedingt einem Vorbild mit der Steinigung Stephani entnommen sein; vor allem die rechte Figur erscheint im Bildzusammenhang nicht ganz logisch. Man könnte daran denken, daß solche Figuren aus »bewohnten Ranken« stammen. Die rechte ist in Arm- und Beinhaltung die variierende Weiterführung eines Motivs wie der Atlanten ff. 79 und 109v.

Stehende Figur des Apostels und Evangelisten Johannes = Initial »I«, f.39v (H 98 mm — B 25 mm) Abb. 47. — Der Künder des Evangeliums ist unbeschuht[267], in Aposteltracht (Tunika: weiß; Mantel: wäßrig-

Abb. 47 – Ms. 119, f.39v



blau), die Rechte im Mantelbausch, die Linke trägt das Evangelienbuch und den geschürzten Mantel. Das keilförmige bärtige Haupt ist von einem Lockenkranz und einem roten Nimbus umgeben. Die hervorragende und lebendige Zeichnung hat durch die leichte Lasur kaum Einbuße erlitten.

Die Anbetung der Könige im Initial »C«, f.56 (H 85 mm — B 79 mm) Abb. 48. — In die Rundung des »C« ist vor einem Hintergrund von zwei konzentrischen Kreisscheiben (in Hellgrün und Dunkelblau) die Magieranbetung einkomponiert. Die Magier, teils überschnitten, nähern sich von links. Nur der vordere, ältere, trägt ein ziegelrotes Mäntelchen, welches er als Velum zum Anreichen der Gaben benutzt. Die Madonna thront steil aufgerichtet (Untergewand: hellrot). Das Kind sitzt halbquer auf ihrem linken Knie und streckt seine Hände lebhaft den Königen entgegen. Ein großer Stoffwulst geht in großem Schwung von der verhüllten Rechten Marias über ihren Schoß unter dem Kind hindurch und fällt über ihr linkes Knie in einer Schlaufe herunter. — Die Ikonographie der Könige in ihrer Anordnung (weder genau gereiht noch zentral) und Gestaltung (nur einer trägt den Bart) ist bemerkenswert. Die merkwürdige Art der Reihung, daß nämlich der dritte König in einer tieferen Raumschicht »vor« dem zweiten erscheint, darf in

Abb. 48 – Ms. 119, f.56





Abb. 49 – Ms. 119, f.75

Lothringen als bekannt vorausgesetzt werden. Das verbrannte Metzer Evangeliar des 11. Jahrhunderts zeugt dafür[268]. — Die Lasur tut der flüssigen Zeichnung keinen Abbruch.

Drache im Initial »R«, f.75 (H 72 mm — B 65 mm) Abb. 49. — Ein sich zurückbiegender Drache, der eine Ranke ausspeit, bildet das »Bein« des Initials »R«. Man vergleiche damit die Gladbacher Handschrift des Beda von ca. 1140[269].

Ein Atlant trägt eine Kreisscheibe = Initial »P«, f.79 (H 93 mm — B 45 mm) Abb. 50. — Der senkrechte Balken des »P« ist ein Mann, der ein Rad mit je vier radial angeordneten Blättern und Köpfen — die Rundung des »P« — trägt. Das den Sermo einleitende »*Portabat Rebecca geminos* . . .« wird den Maler zur Anwendung dieser Tragefigur angeregt haben. Statt zwei sind allerdings vier Büsten dargestellt. Im Hintergrund stehen Motive wie etwa die Raddarstellungen des Kosmos Indikopleustes des 9. (bzw. 6.) Jahrhunderts[270]. Im übrigen liegt unserm Buchstaben ein Typ zugrunde, der auch in anderen Initialen unserer Handschrift vorkommt (ff.1v, 85v, 109v) und auch anderwärts zu belegen ist[271].



Abb. 50 – Ms. 119, f.79

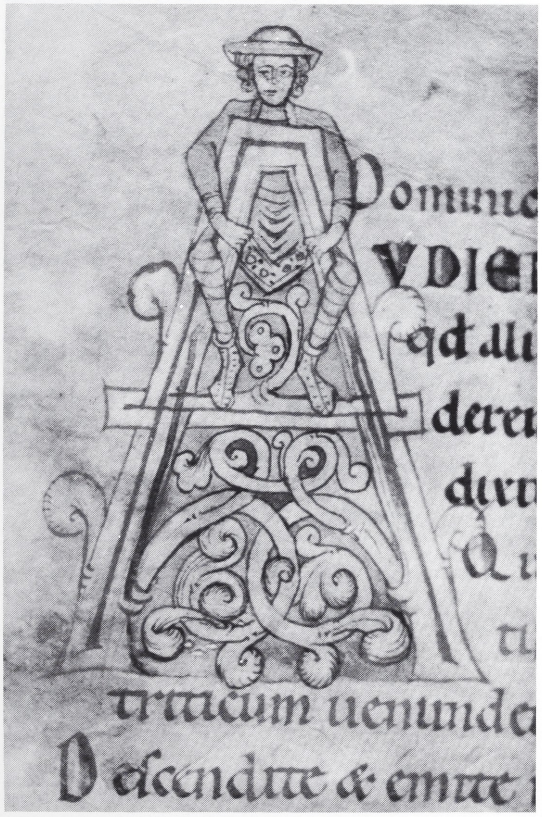


Abb. 51 – Ms. 119, f.80

Das Beispiel aus der karolingischen Viviansbibel[272] belehrt uns darüber, daß wir hier höchstwahrscheinlich eine spätantike Tradition greifen können.

Bewohntes Initial »A«, f.80 (H 85 mm — B 61 mm) Abb. 51. — Im oberen Trapez sitzt ein Mann, der die beiden Balken umfaßt und seine Beine durch die Schlitze der Hasten zwängt.

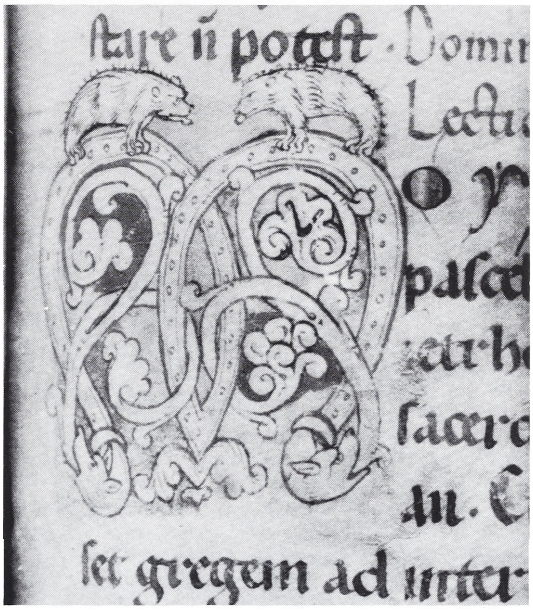


Abb. 52 – Ms. 119, f.82

Zwei Bären stehen auf dem Initial »M«, f.82 (H 58 mm — B 55 mm) Abb. 52. — Das Initial baut sich aus zwei ineinandergreifenden Hufeisenbögen mit Rankenfüllung auf. Auf den Kuppen stehen sich zwei Bären gegenüber. Dasselbe Motiv kommt in ähnlicher Anwendung in der Bibel ms. 9110, f.45, zu Brüssel vor[273].

Abb. 53 – Ms. 119, f.83



Ein Pfau bildet die Schleife des Initials »Q«, f.83 (H 60 mm — B 82 mm) Abb. 53.

Halbbilder Christi und des hl. Hieronymus im Initial »H«, f.84 (H 68 mm — B 59 mm) Abb. 54. — Im oberen Geschoß des »H« ist vor blauem Grund Christus in Halbfigur mit Buch und Rhetorengestus zwischen zwei Engeln dargestellt, unten vor grünem Grund der hl. Hieronymus als Verfasser der hier beginnenden »Praefatio« zum Propheten Jeremias, in Klerikerkleidung (Tunika: braunrot) und mit Buch. — Das Initial ist von besonders guter Qualität, wenn auch sein Erhaltungszustand nicht in allen Fällen zufriedenstellend ist. Es ist auffällig, daß im Unterschied zur graphischen Technik des ganzen Initials das Untergewand des Hieronymus in Deckfarbe behandelt ist. Man darf darin einen Hinweis sehen, daß derselbe Künstler beide Techniken beherrschte und — ein seltener Fall — im gleichen Bild anwandte; ferner, daß vielleicht manche linearen und Deckfarbenbilder vom gleichen Künstler gemalt sein können, wenn es sich um den gleichen Stil in zwei verschiedenen Techniken handelt.

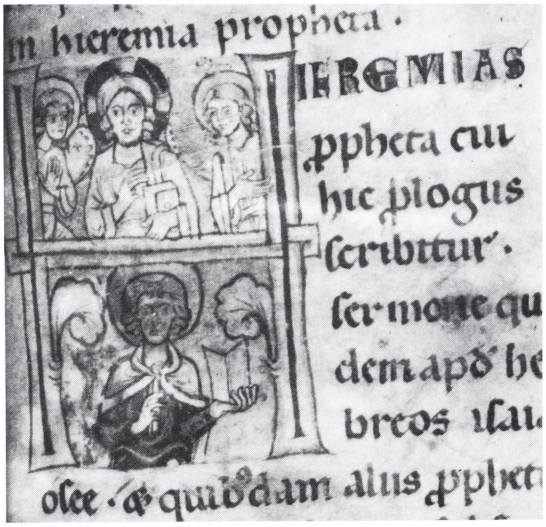


Abb. 54 – Ms. 119, f.84

Halbbild des Propheten Jeremias im Initial »V«, f.84 (H 64 mm — B 57 mm) Abb. 55. — Im Feld des spitzen »V« mit Löwenköpfen als Schaftringe erscheint vor blauem Grund die Dreiviertelfigur des Propheten Jeremias mit Buch und Rhetorengestus (Tunika: ziegelrot; Mantel: hellgrün; Nimbus: rot). — Mit dem »H« auf demselben Folio bildet das »V« eine thematische Einheit: Christus (Gott) ist der eigentliche Autor der Heiligen Schrift, Jeremias der inspirierte Schriftsteller und Hieronymus der kirchliche Kommentator. — Die beiden Initialen sind auch stilistisch miteinander verbunden. Derselbe Künstler hat die drei Figuren geschaffen und hebt sich mit ihnen von vielen anderen unserer Handschrift ab. Die Zeichnung der Köpfe tritt hier in einer Art auf, die wir noch in anderen Verduner Handschriften (ms. 43, 62, 66) in ähnlicher Glätte finden werden.



Abb. 55 – Ms. 119, f.84

Abb. 56 – Ms. 119, f.85v



Ein Pfau bildet den Balken des Initials »P«, f.85v (H 102 mm — B 53 mm) Abb. 56. — Die Initialen »Q« (f.83) und »P« sind in ähnlicher Weise aufgebaut; einmal liegt, einmal steht die Figur des Pfaus. Man vergleiche das »P« mit ähnlichen Lösungen auf ff.1v, 79v, 109v.

Initial »ET« mit Turner, f.90v (H 72 mm — B 62 mm). — Zwischen den Rankenvoluten des Obergeschosses bewegt sich ein Mann in kurzem Rock wie ein Turner und Tänzer, ein Motiv, das in den »bewohnten Ranken« der romanischen Epoche häufig vorkommt.

Stehende Figur des hl. Papstes Gregor = Initial »I«, f.98 (H 78 mm — B 21 mm) Abb. 57. — Gregor ist in Pontifikaltracht mit breiten Zierstreifen wiedergegeben (Albe: rosa; Dalmatik: rot; Kasel: blau).

Drache im Initial »F«, f.101v (H 114 mm — B 57 mm) Abb. 58. — Im Obergeschoß des Buchstabens steht aufgerichtet ein sich umwendender Drache, der ein Blatt ausspeit: die Fortsetzung des Buchstabenbalkens.

Abb. 57 – Ms. 119, f.98

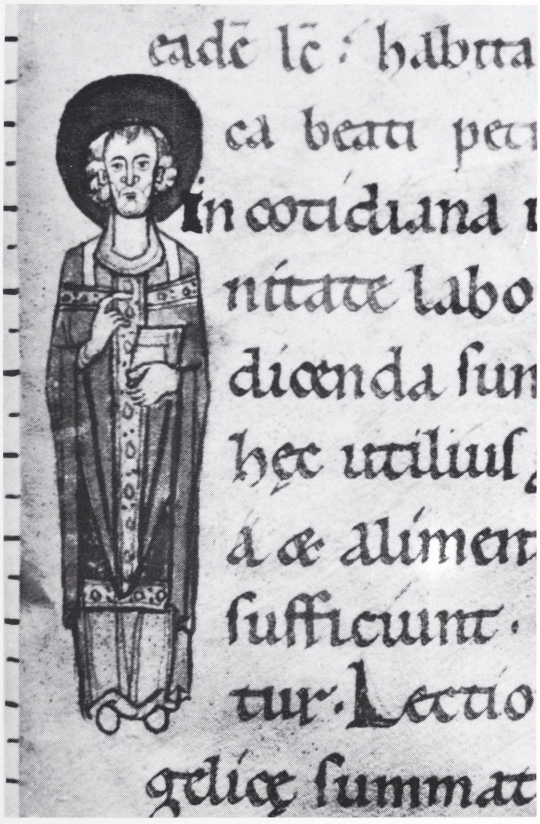
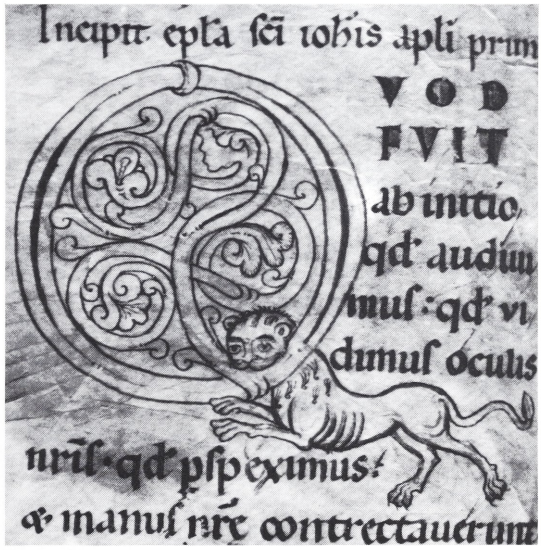




Abb. 58 – Ms. 119, f.101v

Ein Löwe bildet die Schleife des Initials »Q«, f.108v (H 80 mm — B 94 mm) Abb. 59. — Neben einer allgemeinen Vergleichbarkeit mit dem liegenden Atlanten (f.33) kommt im Verduner ms. 62, f.45,

Abb. 59 – Ms. 119, f.108v



eine ähnliche Komposition mit springendem Löwen vor. Aus den Vorläufern zur Maaskunst können hier die ottonischen Initialen des Notker-Evangeliars[274] und des Aethelstan-Psalters[275] zum Vergleich herangezogen werden. Aus dem 8. Jahrhundert stammt ein ähnliches »Q« eines Echternacher Psalters zu Stuttgart[276], der die Vertrautheit der insularen Buchkunst mit solchen Initialen und zugleich ihr frühes Vorkommen in Lothringen zeigt.



Abb. 60 – Ms. 119, f. 109v

Ein Atlant trägt einen Ring = Initial »P«, f.109v (H 112 mm — B 44 mm) Abb. 60. — Ein Mann in kurzem Rock stemmt einen von großen Blättern durchwachsenen Ring über seinen Kopf. Die Figur ist von erstaunlicher Präzision der Zeichnung und interessant in ihrem körperlichen Akt, der das differenzierte Können des Zeichners zeigt (vgl. die Bemerkungen zu f.79, S. 68).

Springender Löwe im Initial »F«, f.126 (H 155 mm — B 58 mm). — Das sich vielmals aufrollende Rankenwerk wird von einem Löwen ausgespien, der diagonal in die Höhe springt.



Abb. 61 – Ms. 119, f. 136v

Tobias trägt einen Toten auf seinen Schultern = Initial »T«, f.136v (H 86 mm — B 77 mm) Abb. 61. — Tobias selbst stellt das »T« dar, indem er die Arme ausbreitet und quer auf seinen Schultern eine flache, offene Totenlade mit einem Leichnam trägt (Mantel: außen sepia, innen ziegelrot; Untergewand: hellgrün). — Die eigenartige Darstellung will an die Geschichte erinnern, daß Tobias in der babylonischen Gefangenschaft heimlich die Toten seines Volkes forttrug, um sie zu bestatten (Tob. 2, 3–9). Dieselbe Darstellung des Tobias findet sich in Verdun noch einmal im ms. 42 I, f.178v. Daß es sich hierbei im Raum der Maaskunst um ein geläufiges Motiv handelt, mag man daran erkennen, daß der zweite Band der Bibel von Stablo eine ähnliche Darstellung des einen Toten tragenden Tobias als Initial »T« hat[277]. In anderen Kunstlandschaften finden sich zur Einleitung des Buches Tobias andere Szenen der Tobias-Geschichte[278]. Ein dem Typ nach ähnliches Initial hat die Bibel des Stephan Harding aus Cîteaux (A. 12. Jh.): Der Buchstabe »T« besteht aus einem Mann, der eine ausgestreckte Schlange auf der Schulter trägt[279]. Man wird auch unabhängig von der Tobias-Ikonographie nach solchen Figuren suchen müssen, die nach Art eines Atlanten einen Querbalken

tragen, wie dies in einem Reimser Homiliar aus dem Ende des 11. Jahrhunderts[280] oder dem Arnsteiner Passionale zu London[281] geschieht. Die größte Nähe zu unserem Typ findet sich jedoch in den Atlanten des *Codex aureus Escorialensis*, die auf Nacken und ausgebreiteten Armen Schrifttafeln tragen[282]. In der Echternacher und der mosanen Malerei können wir die Tradition am sichersten greifen, der auch unser Tobias formal verpflichtet ist.



Abb. 62 – Ms. 119, f.143

Halbbilder Christi und des hl. Hieronymus im Initial »H«, f.143 (H 62 mm — B 43 mm) Abb. 62. — Das Initial ist in Aufbau und Ikonographie dem »H« auf f.84 gleich, nur daß die beiden Engel im Obergeschoß fehlen (Grund: oben blau, unten sepia; Tunika Christi: hellgrün; Pallium Christi: ziegelrot; Tunika des Hieronymus: orange; Mantel: hellgrün). Im zeichnerischen Stil weichen die Bilder von f.143 und f.84 beträchtlich voneinander ab; besonders die Christusbüste ist hier in der Gesamtauffassung flacher.

Stehende Figur des Papstes Gregor = Initial »I«, f.147v (H 82 mm — B 19 mm) Abb. 63. — Der hl. Gregorius Magnus als Verfasser der Homilie bildet das Initial; er ist in Pontifikaltracht dargestellt (Albe: grau; Tunika: weinrot; Dalmatik: orange; Kasel: grün).



Abb. 63 – Ms. 119, f.147v

Die Bildinitiale des malerischen Stils

Die zwei Frauen und der Engel am Grabe im Initial »M«, f. 97 (H 116 mm — B 86 mm) Abb. 64. — Eine Dreisäulenarchitektur mit zwei Bögen bildet das »M« und zugleich den »Raum« für die Szene. Die gebrochenen Farben sind teils abgeblättert (Architektur: hellgrün; Gewölbefüllung: rot; Grund: hellgrün; Sarkophag: dunkelbraun; Gewänder: braun, rot und stahlblau). Der Engel sitzt unter dem linken Bogen auf dem aufgeklappten Sarkophag; die Frauen nahen sich unter dem rechten. Der Engel hat einen roten Inkarnat (s. Exkurs S. 155). Nimmt man das Bild wörtlich, so spielt die Szene im Innern des Grabgebäudes; denn die Säulen überschneiden das Ganze. Unter vielen Szenen verschiedenster Art, die in der Buchmalerei vom 10. bis zum 12. Jahrhundert mit einer Säulenarchitektur verbunden werden, finden sich kaum welche, bei denen die Säulenreihe wie eine vorgesetzte Kulisse die Bildfläche zerteilt. Man beachte etwa die Bilder auf ff.52v, 68, 73 des Prümer Antiphonars in Paris (BN, lat. 9448). Diese Frage bedürfte noch einer eigenen ikonographischen und stilistischen Untersuchung.



Abb. 64 – Ms. 119, f.97

Stehende Figur des hl. Apostels Jakobus = Initial »I«, f.107 (H 95 mm — B 29 mm) Abb. 65. — Die frontale Figur steht ohne Rahmenwerk, ein wenig in den Text eingerückt (Tunika: blau; Mantel: rotbraun; Nimbus: blau). Mit der verhüllten Linken hält er ein Buch; die Füße sind als die eines Künders des Evangeliums unbeschuht (s. o. Anm. 267; zum Initialtyp s. Exkurs S. 148). — Die Malerei ist rundlich und weich und ruft fast eine plastische Wirkung hervor. Die Deckfarben sind mit feinen Übergängen angewendet. Die Konturlinie, meist in der jeweiligen Farbe des Figurenteils ausgeführt, bringt keine Härte, sondern bewirkt in ihrer Dicke und Weichheit selbst einen Teil des malerischen Effektes. Interessant sind die großen, verschwimmenden Augenpartien mit der kleinen, sehr präzisen hellblauen Iris. — Eine Ungereimtheit bedarf noch der Erwähnung: Unter dem rechten Ellbogen kommt völlig unmotiviert ein schmaler, hellgrüner Gewandzipfel hervor. Seine Lasurfarbe und die feinen Umriß- und Faltenlinien haben mit der dick-malerischen Art der ganzen Figur nichts zu tun. Man muß sich fragen, ob nicht vielleicht hier (und eventuell auch bei anderen Bildern des malerischen Stils) ursprünglich eine leicht kolorierte graphische Figur vorlag, die (von einem zweiten Maler?) überarbeitet wurde. Wie bereits oben gezeigt (vgl. f.84), kommen aber mitunter beide Techniken in ein- und demselben Bild vor.

Halbfigur Christi im Initial »C«, f.120 (H 80 mm — B 78 mm) Abb. 66. — Das dunkelgrüne, verknotete »C« umschließt mandorlaartig ein hellgrünes Feld, in dem Christus frontal als Halbfigur erscheint. Seine ebenfalls grünen Gewänder heben sich nur durch eine andere Tönung und eine dicke malerische Konturlinie derselben Farbe vom Hintergrund ab. Das Grün beherrscht das ganze Bild und dringt über die Bartzone bis in die Schattierungen des Antlitzes vor. Lediglich die Schaftringe, der Nimbus und der Schnitt des Buches sind in hellem Ziegelrot ausgeführt. Das Haar hat eine Tönung in Mauve. — In seinem malerischen Charakter ist dieses Initial von erstaunlicher Wirkung: kaum daß Farben durch eine schwarze Linie



Abb. 65 – Ms. 119, f.107

getrennt werden; Rot steht glatt neben Grün. Die Tönungen ein und derselben Farbe machen praktisch alles aus. Dazu ist das Bild von einer großen Ruhe und Eindringlichkeit, wozu die schwarzen Punkte der Augen ihren Teil beitragen. — Für den ikonographischen Typ darf man auf byzantinische Beispiele verweisen und auf das Homiliar des 12. Jahrhunderts aus Springiersbach in Trier[283].

Abb. 66 – Ms. 119, f.120



Rein ornamentale Initiale

Unter den Initialen ohne Figuren findet man in unserer Handschrift zwei Richtungen: den linearzeichnerischen und den malerischen Stil. Diese Unterscheidung muß nicht unbedingt eine Scheidung der Hände bedeuten. Man wird vielmehr die Details der ornamentalen Motive und die Unterschiede in ihrer künstlerischen Darstellung beachten müssen.

Abb. 67 – Ms. 119, f.1v



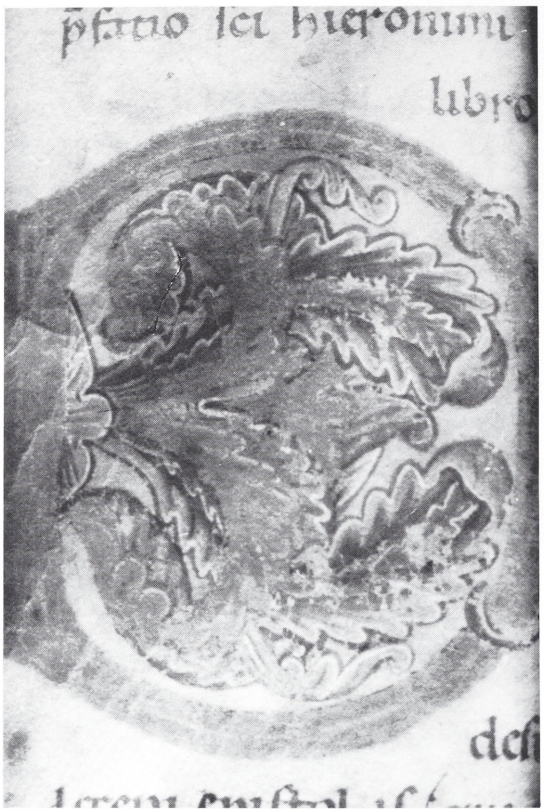


Abb. 68 – Ms. 119, f.68v

Die malerischen Initialen (Abb. 67, 68, 69): »P«, f.1v; »P«, f.28; »D«, f.68v; »P«, f.94v; »H«, f.96; »A«, f.115. — Von diesen Initialen lassen sich drei mühelos zu einer Gruppe zusammenfassen: ff.1v, 28 und 68v. Sie sondern sich dadurch ab, daß das Buchstabenfeld auf eine Füllung durch Rankenwerk verzichtet, dafür aber große, dicke, fleischige Blätter in Rot (f.1v), Grün (f.28) oder Rot, Grün und Blau (f.68v) das Feld füllen. Die Konturlinie spielt kaum eine Rolle; auf f.68v fehlt sie sogar ganz oder ist stellenweise durch einen dunkleren Ton der Blattfarbe ersetzt. Wo Verzweigungen vorkommen, wachsen Blätter gleich aus Blättern hervor.

Anders ist es mit einer zweiten Gruppe von malerischen Initialen (ff.94v, 96 und 115). Hier sind die Felder wie bei den linearen Initialen von Rankenwerk beherrscht. Gegenüber der ersten Gruppe wirken die Initialen kleinteiliger im Aufbau. In der Farbbehandlung zeichnen sie sich durch eine reiche Verwendung der Höhung in Weiß aus.

Die linearen Initialen (Abb. 70, 71, 72, 73). — Aus der Fülle des Materials sind einige typische Beispiele herausgegriffen, die, nach motivlichen und stilistischen Gesichtspunkten gesammelt, besprochen werden: »N«, f.10; »C«, f.25v; »N«, f.34; »P«, f.47v; »A«, f.49v; »S«, f.53v; »P«, f.63; »H«, f.76; »D«, f.81; »M«, f.87v; »D«, f.88; »V«, f.133. Zu diesen rein ornamentalen Initialen müssen aus den figürlichen noch diejenigen in die Analyse einbezogen werden, bei denen der Buchstabe sich durch ein reicheres Ornament auszeichnet: »H«, f.36v; »R«, f.75; »A«, f.80; »N«, f.82; »Q«, f.83; »P«, f.85v; »ET«, f.90v; »P«, f.101v; »Q«, f.108v; »P«, 109v; »F«, f.126; »H«, f.143. Wenn sich auch der Kodex beim ersten Hinsehen als Einheit darstellt, so zeigen sich doch bei einer längeren Betrachtung einige Unterschiede. Allerdings bleiben diese in den Gesamtstil der Handschrift eingebettet. Wie eine Analyse des ornamentalen Motivschatzes zeigt, sind viele Elemente mit denen von ms. 1 identisch, ohne daß man bei Anwendung desselben Motivs unbedingt auf dieselbe Hand schließen müßte.

Innerhalb der linearen Initialen kann man drei Gruppen unterscheiden:

Abb. 69 – Ms. 119, f.96



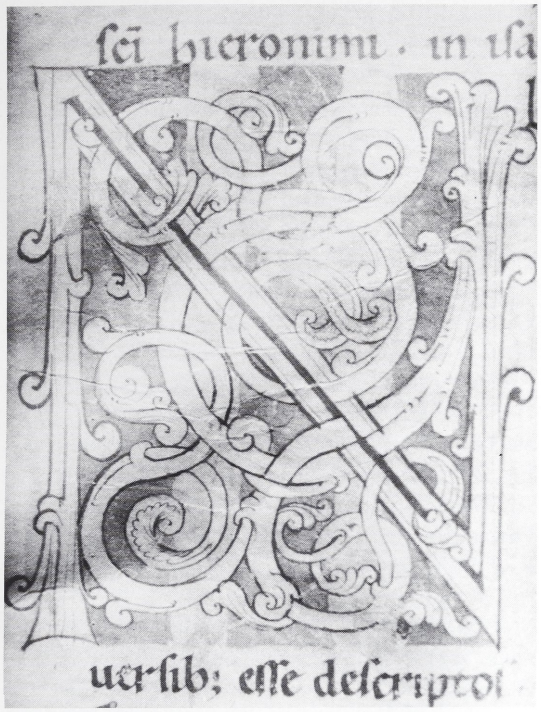


Abb. 70 – Ms. 119, f.10

Die erste Gruppe (ff.75, 80, 81, 82, 83, 87v, 88, 90v, 101v), verglichen mit der zweiten, hat einen etwas rauheren Zeichenstil. Wenn auch die Linie, aufs Ganze gesehen, gekonnt und flüssig ist, so ist doch der Federstrich etwas langsam, mitunter auch etwas zittrig — als eigene Qualität! — nie aber

Abb. 71 – Ms. 119, f.49v



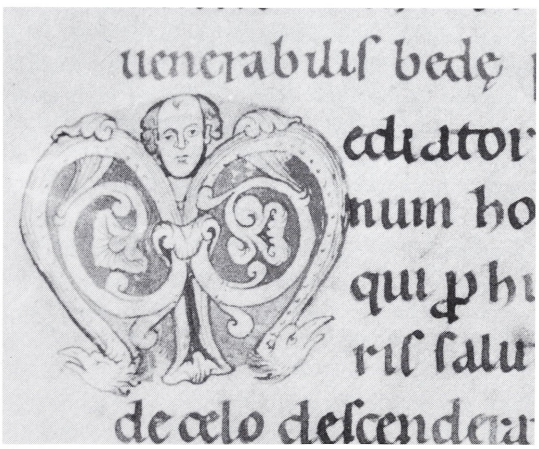
vom durchgehenden Schwung einer hingeworfenen Linie. Die Ranken und Blätter nehmen dem mehrfarbigen Grund viel Fläche weg. Durch diesen Zeichenstil ist die Gruppe dem von ms. 1 eng verbunden. Dort konnten wir ähnliche Beobachtungen machen. Beide sind auch darin verwandt, daß die Ranken plastisch aufgefaßt sind, was sich



Abb. 72 – Ms. 119, f.81

in der Abschattierung durch Striche, der Behandlung der Abzweigungsstellen und dem Gekräusel der krautigen Blätter zeigt. — Wie eine Statistik der Motive ergibt, ist die Gruppe auch dadurch mit ms. 1 verbunden, daß bestimmte Elemente des Ornaments in beiden vorkommen, nicht aber in der zweiten Gruppe von ms. 119. Es handelt sich dabei um folgende Motive:

Abb. 73 – Ms. 119, f.87v



Nietenmuster: sechsmal (ff.75, 81, 82, 88, 101v) in Gruppe I, viermal in ms. 1 (ff.24v, 27, 72v, 91);
Drache speit Ranke aus: dreimal (ff.75, 82, 101v) in Gruppe I, fünfmal in ms. 1 (ff.24v, 32, 79v, 83v, 91);
Blatt von Ranke durchstoßen: einmal (f.81) in Gruppe I, viermal in ms. 1 (ff.27, 55, 64v, 91); außerdem kommt es noch dreimal bei den malerischen Initialen vor;
flache Palmette: viermal (ff.75, 82, 90v und eventuell 80) in Gruppe I, zehnmal in ms. 1 (ff.1, 14v, 32, 35v, 45, 83v, 91 und evtl. 11, 55, 80);
krautige Palmette: dreimal (ff.81, 88, 101v) in Gruppe I, viermal in ms. 1 (ff.55, 57v, 64v, 91); das eine Beispiel in Gruppe II, f.126, kann in seiner Magerkeit gegen die Fülle des hier Vorgebrachten nichts ausrichten.

Die Zusammenfassung einer Reihe von Initialen zu einer Gruppe durch Analyse des zeichnerischen Stils wird so durch eine motivliche Statistik erhärtet. Jedoch kommt in der Ornamentik dieser Gruppe auch ein Motiv vor, das sich nicht in ms. 1 findet; es handelt sich um ein breites, maulartig geöffnetes Blatt (ff.82, 83, 87v), das auch der »Maler« zweimal anwendet (ff.96, 115). Dadurch hebt sich die Initialornamentik der ersten Gruppe von ms. 119 doch ein wenig von ms. 1 ab.

Eine zweite Gruppe von Initialen (ff.10, 34, 49v, 53v, 63, 76, 85v, 126, 133v) läßt sich wiederum durch eine Analyse des zeichnerischen Stils herausfinden. Die Linien sind straffer, mit mehr Schwung und schnellerem Strich ausgeführt; das Zaghafte und Zittrige der ersten Gruppe fehlt hier. Man fühlt sich an die flotte Zeichnung einer Miniatur wie f.36v erinnert. Zudem nehmen die Ranken und Blätter viel weniger Fläche ein und lassen den mehrfarbigen Grund besser zur Wirkung kommen. Wenn die Ranken auch grundsätzlich plastisch aufgefaßt sind — dies äußert sich vor allem an den Abzweigungen aus Knoten —, so sind sie dennoch insgesamt flächiger als die von ms. 1 und der ersten Gruppe. Das zeigt sich gut in den Schneckenvoluten-Blättern (ff.10, 63, 85v, 126) und den mehr geometrischen Gebilden als räumlich sich rollenden Blättern ähnlichen Ornamenten. In der Tektonik herrschen lockere, etwas überzogene Kreisbewegungen, die in ihrer Addition fast manieriert wirken. — Diese Beobachtungen werden wieder durch eine Statistik der Motive erhärtet. Hier zeigt sich, daß im Vergleich mit ms. 1 und der ersten Gruppe völlig neue Elemente auftreten, wie die Blattschnecke (ff.10, 63, 126, 85v), und phantastische Variationen eines Blattmotivs, welche die merkwürdigsten Bildungen hervorbringen (ff.10, 34, 53v, 133v).

Wenn nun hier die Verschiedenheiten der beiden Gruppen herausgestellt wurden, darf dabei nicht übersehen werden, daß sie sich dennoch zu einem umfassenden Gesamtstil zusammenfinden.

Dasselbe gilt von einer dritten Gruppe, die nur zwei Initiale umfaßt (ff.25v, 47v). Wegen der Glätte der Zeichnung könnte man sie der zweiten Gruppe zuzählen. Wie dem auch sei — durch die Eigenheit ihrer Motive, der merkwürdig flächigen Bildung der Blätter, der Verwendung des der zweiten Gruppe unbekannten Nietenmusters, stehen sie dennoch für sich allein. Rein motivlich ist eine Verbindung zu dem Initial »F«, f.45, von ms. 1 vorhanden, das eine ähnlich zusammengeschlossene Blattkomposition aufweist wie f.47v in ms. 119.

Solch kostbare Initiale wie das auf f.108v und vor allem f.109v sind schwer einer der drei Gruppen zuzuweisen. Das »Q« f.108v verwendet die Elemente der ersten Gruppe wie die flache Palmette und das Trichterblatt. Jedoch zögert man in der Zuweisung; erst recht aber bei einer so glänzenden Zeichnung wie der des Atlanten f.109v, den man trotz des Blattmotivs dem Zeichner der ersten Gruppe nicht zutrauen möchte.

Der Bildstil von ms. 119

Nach den angewandten Techniken haben wir in ms. 119 zwei Gruppen von Bildern: eine »malerische« und eine »lineare«, wobei die malerische mit nur drei Bildinitialen die bedeutend kleinere ist. Aber wie das Initial »H« (f.84) lehrt, muß der Einteilungsgrund nach der Technik nicht auch der nach Künstlern sein.

Im Folgenden wird versucht, die Bilder in Gruppen zu ordnen, wobei eine Gruppe — wie im Falle der ersten klar ersichtlich — nicht unbedingt auch nur eine einzige Künstlerhand bedeuten muß. Um nicht der Gefahr der Atomisierung zu erliegen, müssen bei der Gruppierung gewisse Eigenheiten unbeachtet bleiben. Man wird auch bedenken müssen, daß manche Verschiedenheiten, die uns als solche des Stils erscheinen möchten, durch unterschiedliche Vorlagen verursacht sein können. Je unselbständiger ein Künstler ist, um so mehr kann bei einer »Kopie« der Stil des Vorbildes in seine eigene Arbeit eindringen. Wie groß die Gefahr ist, durch die schematische Anwendung gewisser Kriterien unterschiedliche Hände zu

postulieren, möge das Initial »Q« (f.33) zeigen, bei dem jede der beiden Figuren für sich genommen, nach dem Kriterium der Gewandbehandlung eine andere Hand verlangt. Über manche Unterschiede hinweg muß bei einer Gruppierung das Gemeinsame in einem übergeordneten Stil gesucht werden.

Die erste Gruppe (ff.28, 33, 36v, 39v, 56, 79, 97, 107, 109v, 120, 136v, 143) könnte man beginnen lassen mit dem Bild der Geburt Christi (f.28), dessen zeichnerischer Stil bereits (oben S. 65) beschrieben wurde, und an das sich eine Reihe anderer Bilder mit mehr oder weniger Evidenz anschließen läßt. Das Hauptkriterium dabei ist die lebendige Gestaltung der menschlichen Figur in verschiedenen Stellungen. Gerade darin hat sich der Zeichner des Weihnachtsbildes als Meister erwiesen. Dies finden wir nun in großartiger Weise bei den Atlanten (ff.33, 79, 109v) wieder, welche die Rundung eines Initials tragen und in einem ähnlichen Kontrapost wiedergegeben sind wie der mittlere Hirte. Die Beherrschung des Aktes zeigt sich ebenfalls meisterlich in den bewegten Figürchen der Steinigung des Stephanus (f.36v), die von einer unerhörten Dramatik sind. Eine ähnliche Bewegung — allerdings dem Thema angepaßt — zeigt sich im Bild der Dreikönigsanbetung (f.56) und in der etwas stilleren Szene der Frauen am Grabe (f.97). Selbst solche mehr statischen Figuren wie die frontalen Johannes (f.39v) und Jacobus (f.107) und der Atlant Tobias (f.136v) spiegeln noch etwas von dieser Unmittelbarkeit des Lebens. — Die Konturlinie, die der Meister des Weihnachtsbildes anwendet, ist durch wellige Faltenstauungen (vor allem in der Hüfte und an den Schenkeln) unregelmäßig, einer glatten Linie feind. Ähnliches findet sich bei den beiden Atlanten (ff.33 u. 79), deren geschürzter Rock sich über dem Zingulum auf eine eigene Art in Falten legt. Aber auch das Dreikönigsbild (f.56) und der Apostel Johannes (f.39v) haben diesen unruhigen gewellten Kontur, der sich aus wulstigen und sich stauenden Falten zusammenschiebt. Diese Art können wir bereits sehr gut auf dem gravierten und vergoldeten Kupferdeckel des mosanen Evangeliars in Oxford beobachten[284], dessen Datierung bisher noch nicht genügend gesichert ist, das aber unserer Handschrift zeitlich ganz gewiß vorausgeht. Diesen unruhigen Kontur finden wir dann auch wieder in der spätromanischen Bibel, ms. 9107–9110 zu Brüssel, deren Faltenstil mit den ff.28, 33, 39v, 56, 79 unseres Homiliars verglichen werden kann[285].

Eine zweite, kleine Gruppe bilden die Initialen »H« und »V« mit Christus, Hieronymus und Jeremias (f.84). Obwohl die Ikonographie des »H« mit der des »H« auf f.143 übereinstimmt, kann man schlecht dieselbe Hand für beide annehmen. Der Stil von f.84 ist zu ausgeprägt. Der Meister dieser Initialen beherrschte zudem beide Techniken: die der kolorierten Zeichnung und der Deckfarbenmalerei. Seine Bilder stehen in unserer Handschrift allein; sie weisen aber (wie oben ausgeführt) auf entwickeltere Verduner Handschriften wie ms. 43, 62 und 66, die eine vergleichbare Perfektion und Glätte besitzen. Im Vergleich mit den anderen Miniaturen von ms. 119 sind die auf f.84 die fortschrittlichsten und nähern sich denen der Handschriften der Jahrhundertmitte.

Eine dritte Gruppe (ff.80, 87v, 90v, 98, 147v) erreicht weder die Beweglichkeit der ersten noch die Glätte der zweiten. Selbst der »Turner« in den Ranken (f.90v) hält einen Vergleich mit den Steinigern (f.36v) nicht aus. Die beiden stehenden Gregor-Figuren (ff.98 und 147v) können mit Johannes und Jacobus (ff.39v und 107) der ersten Gruppe in der künstlerischen Qualität nicht verglichen werden. Es fehlt der (wenigstens versuchte) Kontrapost; die Gestalten sind in Komposition und Stil flach, zusammengesetzt und hart. Die Gesichter der vier Frontalfiguren passen in ihrer Eintönigkeit zueinander (ff.80, 87v, 98, 147v). Die eigenartigen Linien, welche bei den Köpfen ff.98 und 147v (hier nur schwach sichtbar) auf der Wange ein Feld abgrenzen, sind vom Zeichner aus seiner Vorlage, die wohl Köpfe in der Art des Jakobus f.107 oder Brüssel, ms. 9107–9110[286], enthielt, mißverstanden übernommen und sinnlos angewendet worden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die drei untereinander und teils in sich verschiedenen Gruppen dennoch einen relativ geschlossenen Eindruck machen; man sieht im Kodex die Figuren nie nebeneinander! Ein Qualitätsabfall besteht nur bei der dritten Gruppe. Trotz der Individualitäten sind doch alle Bilder »Verduner« Bilder. — Im größeren Zusammenhang mit der mosanen Kunst nimmt sich unsere Handschrift recht gut aus. Die kleinen wendigen Figuren können sich an Qualität mit ähnlichen mosanen Zeichnungen messen. Vor allem darf aber die Bedeutung der »malerischen« Bilder nicht übersehen werden. Mit ihnen hat unsere Handschrift zweifellos eine besondere Kostbarkeit aufzuweisen, die in dieser Zeit wohl schwerlich ihresgleichen finden wird. Wenn auch an der Zahl klein, so wiegen solche Initiale wie der hl. Johannes (f.39v) und Christus (f.120) durch ihre künstlerische Eigenart und Qualität eine Menge anderer auf.

Würdigung. — Das Homiliar ms. 119 ist mit seinem Reichtum an Initialen und Miniaturen ein prächtiges Beispiel der Buchmalerei Verduns im 12. Jahrhundert. Mit ms. 1 zusammen bildet es einen Doppelband für den Chordienst der Mönche in der Matutin. Über die liturgische Bestimmung hinaus sind die beiden Manuskripte auch durch den Stil ihres Schmuckes miteinander verbunden, so daß man sie sogar für Werke nur einer Hand gehalten hat. Die genaue Analyse zeigt indes, daß innerhalb von ms. 119 verschiedene Ausprägungen eines gemeinsamen Stiles vorliegen; daß hier schon mehrere Hände gefordert sind, von denen eine bereits am ms. 1 mitgearbeitet hatte. Durch Motive und stilistische Eigenarten, die sich bei den Einzeluntersuchungen ergaben, ist unsere Handschrift mit der Buchkunst des Maastales verbunden. — Die Entstehung der Handschrift kann mit dem künstlerischen Interesse in Verbindung gebracht werden, das unter Abt Segardus (1140–1143) vorhanden war. Insofern wird eine Datierung in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts vorgeschlagen, im Anschluß an ms. 1.

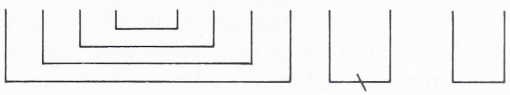
6. Ms. 43 — Evangeliar

Die Gestalt der Handschrift

Ms. 43 ist ein Evangeliar, das die vier Evangelien enthält. Es ist kein Prachtkodex im Sinne der großen kaiserlichen und bischöflichen Stiftungen [287]. So ist der in diesen Prunkstücken angewandte große Apparat auf ein Minimum reduziert. Nicht nur besitzt unsere Handschrift keinen szenischen Bilderschmuck, es fehlen auch die Prachtausstattung der Zierseiten und die umständlichen Incipit- und Explicit-Tafeln der Vorreden und des Textes. Außerdem fehlen die drei großen allgemeinen Vorreden selbst: *Beatissimo*, *Sciendum* und *Eusebius*, sowie die jedem Evangelium vorgesetzten *Capitula* (= *Breviarium*), in welchen die Inhaltsangaben der einzelnen Evangelienabschnitte gegeben werden. Mit der Epistel »Eusebius« fehlen natürlich auch die Kanontafeln. Statt dessen hat der Schreiber zu den entsprechenden Textstellen mit den Ziffern ihrer eusebianischen Sektionen die zugehörigen Nummern der Kanontafeln auf den Rand geschrieben, damit der Leser auf diesem Wege die Parallelstellen finden kann.

Jedem Evangelium ist seine Vorrede (*Argumentum* oder *Prologus*) vorangestellt. Dann kommt das ganzseitige Bild des Evangelisten als des Autors des nun folgenden, durch einen Zierbuchstaben eingeleiteten Evangelientextes. Nach dem letzten Evangelium folgt das *Capitulare evangeliorum*, die Leseordnung für das Kirchenjahr.

Das Capitulare evangeliorum, ff.96v–99v. — Eine kritische Untersuchung dieses Kapitulares lohnt sich nicht; es enthält keine Hinweise auf lokale Sondertraditionen, besonders der Heiligenverehrung. Es muß aber erwähnt werden, daß es sich in unserem Falle um eine jüngere Form in der Entwicklung des Kapitulares handelt. Das *Proprium de Sanctis* — früher mit dem *Proprium de Tempore* verwoben — ist getrennt und hinter das letztere gestellt (f.98). Lediglich Stephanus, Joh. Ap. und die Innocentes sind (wie heute noch) mit der *Nativitas Domini* verbunden; Mariä Lichtmeß steht noch im *Proprium de Tempore*. Dieses enthält die gesamte *Quadragesima*, bricht aber mit dem Pfingstsonntag mitten im »Text« ab. Da das Abbrechen auf dem Verso von f.97 geschieht, ist zu vermuten, daß das nächste Blatt, das heute fehlt, die Weiterführung enthielt. Tatsächlich ist f.97 ein eingeheftetes Einzelblatt; mit f.96 schließt der letzte Quaternio. Da das (komplette) Kapitulare des *Proprium* und *Commune sanctorum* die Seiten eines Doppelblattes (ff.98 und 99) einnimmt, wird ein ehemals vorhandenes Doppelblatt (ff.97 und »97a«) den letzten Teil des Proprium de Tempore enthalten haben. Der Schluß der Handschrift sähe in der Rekonstruktion der Foliierung so aus:



ff.89 90 91 92 93 94 95 96 97 »97a« 98 99

Die Provenienz. — Auf Grund des nachmittelalterlichen Bibliothekseintrags (siehe Katalog) gehörte die Handschrift der Abtei Saint-Vanne. Es liegt kein Grund vor, an dieser Provenienz zu zweifeln.

Der künstlerische Schmuck

Die Evangelistenbilder

Ganzseitiges Bild des Evangelisten Matthäus, f.1v (H 193 mm — B 113 mm) Abb. 74. — Das Evangelistenbild des Matthäus ist in ein verhältnismäßig steiles Feld hineinkomponiert. Ein schlichter Rahmen — nur ein breiter dunkler Strich mit einer pergamentfarbenen Innenleiste —, der nirgendwo berührt oder etwa überschnitten wird, grenzt das Bild gegen den schmalen Rand des freibleibenden Pergamentes ab. Der Evangelist sitzt in Frontalität und Symmetrie auf einem Kastenthron, der sich stufenweise nach unten verjüngt. Er ist bekleidet mit einem weißen Pallium mit grünen Abschattierungen und graphischen Punktmustern, das von der linken Schulter in mehreren parallelen Falten herabfällt und vom seitlich ausgestreckten linken



Abb. 74 – Ms. 43, f. 1v

Arm aufgefangen wird; außerdem bedeckt es die Knie und einen Teil der Unterschenkel, und mit einem Schürzenmotiv den Schoß. Die Fülle seines Stoffes staut sich in zwei Schleifen über den Knien. Sodann trägt der Evangelist eine Albe mit Zierstreifen neben den Schenkeln und am Halse; der rechte Ärmel ist bis zum Ellbogen aufgerollt. Über den Füßen wulstet sich die Albe und läßt an der rechten Seite eine Faltenröhre mit »Omega« entstehen. Der steil aufrecht sitzenden Figur verleiht das Haupt noch eine letzte Betonung des Aufgerichtetseins: schmal, adelig und wie durch die Nimbusscheibe nach oben gezogen. Aus einem mit vollem Haupthaar und schmalem, zweispitzigem Bart umrahmten Gesicht blicken zwei lebendige Augen. Mit der Rechten taucht der Evangelist die Feder in das Tintenhorn, die Linke hat er im Rednergestus zur anderen Seite hin weggestreckt, dort wo auf einem grünen turmartigen Pult ein Buch aufgeschlagen »steht«. Der Inkarnat von Gesicht, Händen und Füßen ist grün. Die Füße des Evangelisten ruhen auf einem dunkelgrünen Suppedaneum.

Der Architekturbogen, in welchem die Evangelisten meist sitzen, hat hier eine merkwürdige Ab-



Abb. 75 – Ms. 43, f.28v

wandlung erfahren. Die seitlichen Säulen sind mit ihrer Kapitellhöhe — gewöhnlich über Scheitelhöhe — hier bis zum Niveau der Oberarmmitte herabgezogen. Auf ihnen sitzt ein schlüssellochartiges Gebilde: Zwei Streifen mit vegetabilischem Ornament stoßen schräg in Richtung auf die Mitte des oberen Bildfeldes vor, brechen aber in Höhe des Evangelistenhauptes diese Bewegung ab, um sich dann kreisförmig um eine Scheibe zu legen, welche das Evangelistensymbol trägt. In vollendeter Weise hat es der Maler verstanden, den geflügelten Menschen des Matthäus-Symbols der Kreisform einzubeschreiben, zugleich aber die Bewegung der beiden aufsteigenden Diagonalen aufzugreifen. Ist der Evangelist hieratisch-frontale Strenge und Ruhe, so steht der Engel in seiner erregten Bewegung dazu in lebendigem Kontrast. Gegensatz der Richtungen und Bewegungen bestimmen seine Gestalt. Er kniet von rechts nach links, dreht aber in den Hüften den Oberkörper ein wenig über die Frontalität hinaus zurück, neigt das rot nimbierte Haupt und den Oberkörper in dieselbe Richtung, wohin er auch mit beiden Händen das Buch emphatisch reicht, während von seinem rechten Oberarm ein Gewandzipfel in betontem Schwung nach vorn links flattert. Die

ausgebreiteten Schwingen verleihen der Gestalt trotz der starken Bewegung Festigkeit im Raum. Hinter dem Unterschenkel befindet sich jene typische Röhrenfalte mit »Omega«. Von einer Wulstung der Albe in Hüfthöhe fällt hinter dem Oberschenkel ein schleifenartiges Gewandstück herab, das aus der Organisation des Gewandes nicht zu erklären ist, genausowenig wie der flatternde Zipfel am rechten Oberarm. — Der Engel ist einem dreifachen Kreis eingeschrieben: Der äußere ist die vegetabilische Leiste, die von den Kapitellen aufsteigt; es folgt ein hellgelber Ring, welcher der Orange-Leiste der aufsteigenden Schrägbalken entspringt; das Innere des Kreises ist grün. Was bis zum Rahmen frei bleibt, ist in violetten Tönungen angelegt, deren Begrenzungen parallel zum Rand und parallel zur Kreisbewegung verlaufen. Die vegetabilische Zierleiste verwendet eine in die Breite gezogene alternierende Palmettenkomposition; die Farben Grün und Blau wechseln ab; die Ränder sind weiß gehöht.

Fast ganzseitiges Bild des Evangelisten Markus, f.28v (H 157 mm — B 113 mm) Abb. 75. — Zur Beschreibung des Rahmens wird auf das Matthäus-Bild verwiesen, nur mit der Ausnahme, daß der Rundbogen durch die helle Leiste bis zum äußeren Begrenzungsstrich vorstößt. Der Evangelist Markus thront unter einer Rundbogenarchitektur. Er sitzt auf einem, mit einem Purpurkissen ausgestatteten Faldistorium, dessen vordere und hintere Tragteile durch blaue und grüne Farbe und durch verschieden weite Ausladungen unterschieden sind. Markus thront frontal, nur den Kopf ein wenig zur Seite geneigt: Er blickt auf seine Rechte, mit der er die Feder ins Tintenhorn taucht, welches zwischen die Ausladungen des Faldistoriums geklemmt erscheint. Die linke Hand greift nach der anderen Seite aus, wo sie das geöffnete Evangelienbuch auf dem Faldistorium faßt. Eine hellgelbe Hintergrundsfolie — ein auf die Spitze gestelltes, aber beschnittenes Viereck — umreißt rautenartig die in die Breite gezogene Komposition der Gestalt. Dadurch erreicht der Maler eine Unterstreichung der diagonalen Kompositionselemente und zugleich eine Beruhigung und Heraushebung der Figur. Die freibleibenden Dreiecke sind oben mit grüner Farbe, unten mit Purpur ausgefüllt.

Markus ist bekleidet mit einem kunstvoll um die Schultern geschlungenen weißen Pallium, das durch dicke grüne Pinselstriche und feine graphische Striche abschattiert ist. Es schlingt sich um den rechten Schenkel und legt sich in einer Schlaufe über das linke Knie. Dieses selbst und der linke Unterschenkel sind nur von der Albe bedeckt, die sich über den Füßen in einem Wulst staut und neben dem linken Unterschenkel eine lange Röhre mit »Omega« bildet. Die Faltengebung des Palliums ist von barockem Schwung erfaßt und kann sich nicht genugtun in Schleifen und Bögen, welche die ganze Figur in eine fast manieristische Wellenbewegung versetzen und das Gewand seiner ihm eigenen Logik berauben, dafür aber eine interessante Ornamentik sich korrespondierender Bögen und Schleifen entwickeln.

Das Haupt ist mit einer blauen Nimbusscheibe umgeben. Das Haar fällt zu beiden Seiten in Locken herab und mit einem Zipfel in die Stirn. Ein kurzer, flockiger Backenbart umrahmt das Gesicht. Der Inkarnat ist in Ocker schattiert.
Die dunkelblauen Säulen, welche den Bogen tragen, ragen nur mit ihrer inneren Hälfte ins Bild. Sie ruhen auf Basen, welche eher umgedrehten Volutenkapitellen gleichen. Sie tragen übergroße Kapitelle, die frei aus dem Korinthischen entwickelt sind. Im oberen Drittel des Blattes schwingt sich ein der Hufeisenform angenäherter Bogen von Kapitell zu Kapitell. Er ist wie eine Rahmenzierleiste aufgefaßt und mit kleinen, abwechselnd nach innen und außen gerichteten blauen Hufeisenbögen versehen, deren Enden durch rote Diagonalleisten verbunden sind. In jedem Bogen befindet sich eine grüne, weiß gerandete Palmette. Die Zwickel sind mit Dreierblättchen gefüllt. Nach unten hin ist der durch den Bogen begrenzte Raum durch eine rote Deckplatte abgegrenzt, welche auf den Enden der Abakusplatten aufliegt. So entsteht ein eigenes Tympanonfeld, in welchem vor einem blauen Hintergrund der geflügelte Markus-Löwe auftaucht: Die Hinterbeine sind noch von der wie ein Horizont aufgefaßten Platte verdeckt. Zwischen den Vordertatzen hält er einen aufgerollten Rotulus. Das Haupt über der lockigen Mähne ist nimbiert und zurückgewendet.

Ganzseitiges Bild des Evangelisten Lukas, f.45v (H 186 mm — B 107 mm) Abb. 76. — Der schlichte Rahmen, der an den Ecken durch ein Blättchen betont ist, wird nur unten von der Spitze des schräggestellten Suppedaneums überschnitten. Der Evangelist Lukas thront frontal unter einer Rundbogenarchitektur. Starke Diagonalbewegungen beleben das Bild. Lukas sitzt auf zwei übereinanderliegenden Polstern mit roter und schwarzer Umrandung. Die Diagonalstellung von Suppedaneum und Polstern setzt sich in der verschiedenen Fuß- und



Abb. 76 – Ms. 43, f.45v

Kniehöhe der Figur fort und wird noch betont durch die kräftige Linie der oberhalb des rechten Fußes ansetzenden Faltenbahn, welche energisch zum linken Knie aufsteigt, sich über dieses in einem dicken Wulst rundet und an der Seite des linken Unterschenkels in einer Röhre mit »Omega«-Schluß herabfällt. Der Mantel ist weiß mit Schattierungen in grünen Pinselstrichen und Sepiastrichelung; auf dem Bauch ist er mit einem Stern-Punkt-Muster geziert. Unter dem Mantel trägt der Evangelist eine Albe, welche die Röhrenfalte des Mantels zweimal wiederholt. Aus dem aufgerollten rechten Ärmel stößt der Unterarm hervor; der Evangelist taucht die Feder in das an der Säule angeordnete Tintenhorn. In seinem linken Arm hält er ein großes, geöffnetes Buch, welches aufrecht auf dem linken Knie steht. Auf dem linken Folio ist das Anfangswort seines Evangeliums geschrieben: *Quoniam*. Das edelgeformte Antlitz ist von reichem Haupthaar und einem Backenbart umgeben. Kielbogenartig grenzt es die Stirn nach oben ab und läßt nur eine winzige Locke aus der Spitze fallen. Auf jeder Seite ist das Haar in vier Lagen Wellen angeordnet, in deren Zwickeln »Perlen« sitzen. Das



Abb. 77 – Ms. 43, f.74v

gleiche Motiv kommt, wenn auch in geringerer Präzision, beim Evangelisten Markus und nur andeutungsweise bei Matthäus vor. Der Inkarnat ist in Ocker abschattiert; eine dunkelrote Nimbusscheibe umgibt das hochgereckte Haupt und erhöht durch ihre Exzentrik den Eindruck des Aufgerichtetseins.

Zwei längsgeschnittene blaue Säulen mit Schaftringen, an den Rand gerückt und auf großen mehrgliedrigen Basen stehend, tragen mit ihren Kapitellen aus vielen Schneckenvoluten eine Deckplatte, welche den Raum des Evangelisten nach oben abtrennt. Dieser Raum ist in einen gelben, einen violetten und einen blauen Streifen aufgeteilt. Der Rundbogen setzt auf der trennenden Deckplatte an. Er ist wie eine Zierleiste aufgefaßt und wird durch ein perpektivisches Zickzackband mit grauen Innen- und roten Außenflächen gegliedert. Rote und gelbe Dreierblättchen beleben die Felder. Im grünen Tympanon erscheint der geflügelte Stier des Lukas; seine Hinterbeine sind noch wie beim Markus-Symbol verdeckt. Zwischen den Vorderhufen hält er einen Kodex. Sein Kopf ist nimbiert.

Ganzseitiges Bild des Evangelisten Johannes, f.74v (H 200 mm — B 120 mm) Abb. 77. — Abweichend von den vier anderen Evangelisten, die sämtlich frontal gegeben sind, hat sich der Evangelist Johannes energisch aus der Frontalität ins Profil gedreht. Die ganze Gestalt ist Bewegung, Emphase, Energie, mit ekstatischem Schwung geladen: das diagonal nach vorn gesetzte rechte Bein mit dem rechtwinklig herausgedrehten Fuß; die wie von einer zentrifugalen Bewegung erfaßten Röhrenfalten hinter den Füßen; die in einem großen Gestus auf das geöffnete Buch gelegte offene Hand; der steil nach oben gewendete Kopf und der im großen Schwung aus der Achsel nach oben weisende rechte Arm; schließlich die Organisation des Gewandes mit seinen Schleifen, Spiralen und dem energisch über den Rücken geworfenen Mantel. Die Figur weist keinen einzigen geraden Strich auf, nur Kurven und Bewegungen: das Meisterwerk eines flüssig bewegten Stiles.

Der Evangelist ist bekleidet mit einer Albe und einem Pallium, dessen Falten grün abschattiert sind. Winzige Kreise, in Dreiecksgruppen angeordnet, und ein quer über den Oberschenkel laufendes Ornamentband bilden gegenüber der großen Bewegtheit des Gewandes einen sparsamen Dekor. Der rechte Oberschenkel ist in einem glatten Oval isoliert.

Die Sitzplatte des Thrones ruht auf einem kapitellartigen System aus Halbkreisen, welches auf einem Stipes aufsitzt. Der Evangelist hat vor sich ein pfeilerartiges Pult mit einem aufgeschlagenen Buch. Der Hintergrund ist in drei waagerechte Zonen gegliedert (zweimal violett, einmal hellgrün). Die über die ganze Blattbreite gehende Zoneneinteilung wird rechts und links von roten Säulen durchschnitten, die im Gegensatz zu denen der anderen Evangelistenbilder frei im Raum stehen. Sie ruhen auf kapitellartigen Basen und tragen ein frei behandeltes korinthisches Kapitell, das zwischen Kämpferplatte und Schaftring eingeschoben ist.
Ohne Trennung durch ein eigenes Architekturstück wölbt sich über dem Platz des Evangelisten der Raum für das Symbol: statt eines Bogens ein grüner Dreipaß. Darin schwebt vor einem rotbraunen Hintergrund der Adler. In den Krallen hält er einen Kodex; der nimbierte Kopf ist steil in die obere Rundung des Dreipasses gereckt.
Der Blick des Evangelisten folgt dem auffliegenden Adler. Die auf dem Evangelienbuch liegende flach geöffnete Linke drückt das Erstaunen des Johannes aus, während die Rechte nach oben den Gestus des Redens macht, ein Motiv, das im Zusammenhang nicht recht verständlich ist.

Untersuchungen zum Typ der Evangelistenbilder

Sowohl im Typ wie im Stil sind die Evangelistenbilder von ms. 43 von großem Interesse, das durch die merkwürdigen Initialbuchstaben noch gesteigert wird. Der besseren Übersichtlichkeit halber seien Typ, Stil und Initialen getrennt behandelt, soweit sich eine genaue Trennung der motivlichen und stilistischen Elemente durchführen läßt.

Bei einer ersten Übersicht fällt auf, daß die ersten drei Evangelisten in Frontalansicht wiedergegeben sind und nur Johannes als Profilfigur erscheint. Die architektonische Rahmung der vier Gestalten ist von einer merkwürdigen Uneinheitlichkeit, welche zwar die Stilfrage weniger berührt, aber die Frage nach der benutzten Vorlage forciert. Die abweichenden Auffassungen der Symbole sind ebenso auffällig. — Aus diesen wenigen Beobachtungen mag man bereits ersehen, daß es — selbst nach der Sichtung umfangreichen Materials — nicht gelingen will, unsere vier Evangelisten als Ganzes einem der bekannten Evangelistenzyklen anzuschließen. Weder die Zyklen der Ada-Schule kommen in Betracht, noch die von Reims oder Tours. Auch in den Zentren der ottonischen Buchmalerei läßt sich kein Zyklus aufspüren, dem der unsrige als Ganzes nachgebildet sein könnte. Wohl lassen sich für manche Elemente Vorbilder ausfindig machen, der Zyklus als Ganzes wird aber in seiner Zusammenstellung der Typen und der Anwendung bestimmter Elemente und Motive in kompilatorischer Manier das Werk des Verduner Malers sein (wenn man nicht eine verlorene Vorlage annehmen will, der dann die »Ehre« dieses Synkretismus zukäme). Da der zyklische Vergleich undurchführbar ist, bleibt als Methode nur die Analyse und der Vergleich der Einzelteile übrig.

Allen drei Frontaltypen (Mt., Mk., Lk.) ist gemeinsam, daß sie ein Augenblicksmotiv aufweisen: das Eintauchen der Feder ins Tintenhorn. Jedesmal ist die Rechte dazu weit zur Seite gestreckt, zweimal der Ärmel aufgerollt, und jedesmal sind die Finger auf die gleiche Weise gebogen. Die Befestigung des Tintenhorns ist jedesmal unklar. Bei Matthäus und Lukas geht der Blick starr nach vorn, während Markus, der Logik der Situation folgend, das Eintauchen beobachtet. — Alle drei haben zu ihrer Linken das Buch; bei Matthäus liegt es auf einem Buch-»Pfeiler« (vgl. Joh.); bei Markus »steht« es auf den Rippen des Faldistoriums, von der Linken gehalten oder im Moment ergriffen; Lukas hat das groß-aufgeschlagene Buch (mit dem

quoniam) auf sein linkes Knie gesetzt und hält es mit der am äußeren Rande zupackenden Linken aufrecht. In keinem Falle ist der Schnitt des Buches angedeutet, so daß durch diese summarische Behandlung ein wichtiges Vergleichsmittel — was die Perspektive angeht — wegfällt. Zeigt sich im Verhältnis der linken Hand zum Buch bei Matthäus eine korrupte Ikonographie, die der inneren Logik entbehrt (wobei nicht entschieden werden soll, ob sie auf das Konto unseres Malers geht), so hat sich bei Lukas eine in sich verständliche und aus der Tradition zu belegende Darstellung erhalten. Wenn es auch »richtiger« ist, ein aufgestütztes offenes Buch von oben zu halten[288], so gibt es doch allein in der touronischen Malerei Beispiele genug, in denen das Buch von der hintergreifenden Linken so gehalten wird, daß nur die den Schnitt umgreifenden Finger sichtbar werden[289]. Jedoch kann des Lukas Buch nicht einer touronischen Vorlage entnommen sein; sein hochformatiger Typ entspricht dem nicht. Man wird als Zwischenglied eine Echternacher Umsetzung annehmen müssen, auf welche der Verduner Typ am ehesten zurückzugehen scheint. Man denke an Formulierungen wie im *Codex aureus* zu Nürnberg[290] oder im *Escorialensis*[291]. Wenn aber bei unserem Beispiel die perspektivische Darstellung des Buchschnittes aufgegeben ist, wird man — wenn auch ohne Antwort — fragen müssen, ob das zu Lasten unseres Malers geht, oder ob vielleicht ein nordfranzösisches Beispiel etwa in der Art des Augustinus aus Marchiennes[292], wenn nicht als Zwischenglied, so doch als Anreger zu postulieren sei. Auf jeden Fall ist dieses Detail ein Zeichen für die stilistische Situation der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Bei Matthäus spürt man den Widerspruch zwischen der durch das Eintauchen der Feder dargestellten Absicht zu schreiben und der wie zum »Reden« geöffneten linken Hand. Angesichts dieser Unlogik fragt man sich nach der Bedeutung und der Herkunft des Motivs. Gewiß gibt es Majestasbilder, in denen Christus in der ausgestreckten Linken ein Buch in die Höhe hält[293]; die Matthäus-Hand spricht aber nicht dafür, daß man ihr das Buch »weggenommen« habe. Es ist eher daran zu denken, daß der Maler den Evangelisten zum Reden bringen wollte und so aus anderem Zusammenhang die Rhetoren- oder Segenshand interpolierte. Sinnvoll erscheint der Gestus beim Markus eines Fuldaer Evangeliars in Berlin[294] oder beim thronenden Erzbischof Egbert in dem nach ihm benannten Psalter[295]. Man kann auch an den Lukas des Nürnberger *Codex aureus* denken; er hat seine Linke ähnlich auf das Buch gelegt (oder vor dem Buch ausgestreckt), hält aber damit das Federmesser[296]. — Allgemein zum Typ des Evangelisten, der seine Arme seitlich ausstreckt, vergleiche man das bei ms. 52 Gesagte. Er läßt sich in so reichem Maße bis in die karolingische Kunst zurückverfolgen, daß eine genauere Untersuchung kaum unterscheidende Ergebnisse zutage brächte.

Die Gestalt des Evangelisten Johannes bedarf einer besonderen Aufmerksamkeit, nicht nur, weil sie in ihrer großartigen Emphase und Bewegtheit frappiert, sondern weil sich im Typus einige Rätsel auftun. Wenn er in allen touronischen Evangeliaren als Greis dargestellt wird[297], so erscheint er in ms. 43 jugendlich und bartlos. Doch das ist von geringerer Bedeutung. Besonders auffällig ist aber das steile Sitzen im Profil mit dem gestreckten rechten und dem gebogenen linken Bein. Die aufrechte Haltung wird dabei noch durch Blick und Gestus nach oben unterstrichen. Für diese Haltung lassen sich in der Kunst des 11. Jahrhunderts Vorstufen finden. Vor allem ist da an die Fuldaer Evangelisten in Fulda[298] und Paris[299] zu denken, bei denen je zwei Evangelisten dieses steilen Typs vorkommen. In Bayern findet man den Typ in einer der späten Handschriften; dort aber schon im Unterschied zu Fulda mit einem geraden und einem abgewinkelten Bein[300]. — Indes sind es maasländische Handschriften, welche die nächsten Parallelen in puncto Sitzmotiv aufweisen. In der Gruppe der »Bibeln« von Floreffe und Averbode trifft man die genauesten Entsprechungen. Der Engel am Grabe aus der Bibel von Floreffe z. B. sitzt mit langgestrecktem rechten und untergewinkeltem linken Bein[301]. Im Evangeliar von Averbode jedoch und in der Schwesterhandschrift zu Brüssel kommen, was die Beinstellung angeht, die genauesten Entsprechungen vor[302]. Die Übereinstimmung geht sogar bis zur Einzelheit des nach unten abgewinkelten rechten Fußes, welche auch in verwandten Handschriften Nordfrankreichs[303] und des Rheinlandes[304] anzutreffen ist. Entsprechungen im weiteren Sinne als Stand- oder Sitzfiguren sind in mosanen Handschriften häufiger anzutreffen[305]. Die weiter zurückführende Frage, ob das hier besprochene Sitzmotiv sich von der Trierer Malerei zur Zeit des Gregor-Meisters und dessen Echternacher Nachfolge herleiten lasse, darf an diesem Ort wohl ausgesprochen werden, muß aber einer eigenen Untersuchung überlassen bleiben[306]. In diese Untersuchung müßten auch die Matthäus und Lukas eines Metzer Evangeliars [307] und die Matthäus und Johannes des Aachener Silberdeckels[308] einbezogen werden. Als Übergangslösung käme der Markus des Evangeliars

aus St. Laurentius in Lüttich in Frage[309]. Beachtenswert ist die Tatsache, daß das Evangeliar Heinrichs des Löwen das Motiv der in mosaner Art gekreuzten Beine mehrfach aufweist[310]. — Die Nähe zum Typ aus dem Kreis des Evangeliars von Averbode zeigt sich aber noch in einem weiteren Detail: der Faltenschleife, die, aus der Rundung des Bauches kommend, sich um die Hüfte des rechten Oberschenkels herumschwingt. Auch hierfür dürfen die beiden obengenannten Denkmäler (Anm. 301 u. 302) als Zeugen auftreten. Dasselbe gilt für das glatte isolierte Oval auf dem Oberschenkel, das im weiteren Kreis der Maaskunst eine große Rolle spielt und geradezu ein konstruktives Aufbauelement mosaner Figuren des 12. Jahrhunderts ist.

Es bleibt noch die Haltung der Hände und Arme sowie die Orientierung des Hauptes nach oben zu besprechen. Der Aufblick zum Symbol ist ein Hinweis auf die Tatsache der Inspiration des Evangelisten durch sein Symbol, die seit den frühen Reimser Handschriften immer wieder dargestellt wird. Dem widerspricht aber in unserem Bild die im Rhetorengestus hochgehobene Rechte des Johannes, die auf ein aktives Reden hindeutet, als wolle der Evangelist sein Symbol belehren, eine vollkommen singuläre und widersinnige Darstellung. So verlangt dieses Detail eine genauere Beachtung. So widersprüchlich nun auch das Johannes-Bild sein mag, es läßt sich bei genauerem Vergleich aus der Tradition der Evangelistenbilder erklären. Zunächst sei auf einige Formulierungen der englischen Buchmalerei des 12. Jahrhunderts hingewiesen, wo im Profil (oder Halbprofil) sitzende Figuren in der Linken ein Buch (oder einen Rotulus) halten, mit der Rechten aber den Rhetorengestus machen[311]. Unter den in Anm. 311 genannten Bildern ist besonders das des Amos aus der Bury-Bibel vergleichbar, da es außer der Gestikulation ein ähnliches Sitzmotiv wie unser Johannes aufweißt. — Wo es nun um die emphatisch erhobene Rechte geht, sind aus rein formalen Analogien solche Evangelistenbilder heranzuziehen, welche den Schriftsteller so zeigen, wie er — durch die Inspiration hingerissen — in der hocherhobenen Rechten die gezückte Feder hält. Meist handelt es sich jedoch um Frontalbilder wie etwa die der Ada-Schule[312] oder solche der Reichenau[313]. Die Evangelisten mit gezückter Feder aus der Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars, des Gregormeisters und seiner Nachfolge bleiben außer Betracht, da sie im Gestus zu gemäßigt erscheinen. Ob nun mit oder ohne Feder: Die »emphatischen« Evangelisten gehen letzten Endes auf eine spätantike Vorlage der Art zurück, wie sie sich etwa Markus von S. Vitale zu Ravenna[314] oder im Matthäus des Rabulas-Evangeliars[315] oder in Nachfolgetypen wie dem Matthäus-Symbol des Stuttgarter Psalters[316] oder dem Matthäus eines karolingischen Reimser Evangeliars[317] spiegelt. — Wie nun auch immer der Kontakt mit solchen Bildern der Ada-Gruppe oder der Antike herzustellen ist und welche Mittelglieder noch anzunehmen sind, es darf nicht die Verflechtung mit den mosanen Handschriften übersehen werden, die sich bereits bei der Betrachtung des Sitzmotivs zeigte. Gleichgültig also, durch welche Kanäle sich der antike Einfluß geltend gemacht haben mag, die konkreten Vorlagen sind im Kreis der mosanen Handschriften zu suchen. Mögen auch die Urbilder verloren sein, so gilt es immer noch, deren Reflexe in den erhaltenen Denkmälern zu studieren. — Da ist zunächst der Offenbarungsengel aus dem Apokalypse-Bild des Verduner ms. 66 (f.1), der — was die Gestikulation angeht — auf dasselbe Vorbild zurückgeht wie unser Johannes; der Gestus ist geradezu identisch, jedoch auch hier in seinem szenischen Zusammenhang nicht ganz logisch, so daß der Offenbarungsengel als solcher nicht die Quelle verrät. In dem Lütticher Sakramentar des 11. Jahrhunderts zu Bamberg haben die Figuren eine stark ausgeprägte Sprache der Hände, auf die M. Schott hinwies[318] und die in dem Münchner Breviar aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts fortlebt[319]. Wenn auch die Hände unseres Johannes dabei nirgends genau auftreten, so zeigt sich doch die Möglichkeit zu solchen Bildungen in diesem Kunstkreis an.

Die Gewänder der drei Frontalfiguren sind in der unteren Partie teils symmetrisch (Mt.), teils asymmetrisch (Mk., Lk.). Für beide Typen ließe sich eine Fülle von Beispielen bereitstellen, die aber letzten Endes nicht weiterführt. Für die große durchgehende und über dem linken Knie wieder herabfallende Diagonalfalte des Lukas ließe sich aus dem mosanen Kunstkreis auf den Lukas des Evangeliars aus Dinant, jetzt in Manchester, hinweisen, der dasselbe Motiv, allerdings spiegelverkehrt, aufweist[320]. — Der Wulst, den die sich über den Füßen stauende Albe bildet, ist ein wichtiges Vergleichsmotiv. Er kommt noch öfter in Verduner Handschriften vor[321], soll aber hier schon zusammenfassend behandelt werden. Wenn sich auch das Motiv aus der Antike herleitet[322] und sich schon auf karolingischen Denkmälern findet[323], so dürfte es doch — touronischen, wenn auch vagen Anregungen folgend — erst und vor allem durch die Kunst des Gregormeisters in so breitem Maße in die Malerei eingeführt worden sein, daß C. Nordenfalk geradezu von einem »Signatur-Motiv« des

Gregormeisters sprechen kann[324]. Inwieweit byzantinische Bilder mit im Spiele sind, müßte noch genauer untersucht werden[325]. — Außer in den Hauptwerken des Gregormeisters zu Strahow und Chantilly[326] tritt die »Schaukelkufe«, wie sie C. Nordenfalk nennt, noch in Werken der Zusammenarbeit (*Codex Egberti*) mit dem Gregormeister[327], der unmittelbaren Nähe zu ihm (Evangeliar der Ste. Chapelle)[328] und seiner Nachfolge (*Cod. aur. Ept.*) [329] auf. Selbst die eine ganz andere Entwicklung nehmende Reichenau kennt das Motiv[330]. Für die mosane Buchmalerei des 11. Jahrhunderts darf hier als Kronzeuge das Lütticher Sakramentar in Bamberg auftreten[331]. Selbst bis in die Fuldaer Kunst ist das Motiv vorgedrungen[332]. Im 12. Jahrhundert trifft man es in den Einflußgebieten der rheinischen und mosanen Kunst an.

Im Motivschatz der Gewänder fällt noch ein Element auf, das verhältnismäßig selten vorkommt, aber um so deutlicher den Zusammenhang unserer Handschrift mit der maasländischen Kunst und deren Umkreis anzeigt: Vor dem Bauch des Evangelisten Matthäus hängt ein Stück Gewand wie eine Schürze herunter. Die letztliche Herkunft dieses Motivs muß hier nicht geklärt werden, wenn auch das England des 10. Jahrhunderts als Ursprung vorgeschlagen werden darf[333].
Niederlothringische Elfenbeine um 1000 und des 11. Jahrhunderts bringen das Schürzenmotiv in der Art, daß sich eine Schleife (die in Verdun als Treppenfalte senkrecht fällt) gerundet in den Schoß legt[334]. Die schönste Formulierung hat unser Motiv in der Majestas des Brüsseler Gregor von Nazianz (11. Jh.) gefunden; ohne die Verunklärungen mancher anderer Denkmäler ist das Detail mit bewundernswerter Präzision und entzückender Leichtigkeit ausgeführt[335], während es in der ehemaligen Metzer Hs. 35[336] nicht recht verständlich ist. Im weiteren Umkreis der von M. Schott behandelten Lütticher Sakramentare kommt das Schürzenmotiv in zwei Handschriften aus Weingarten zu Fulda und Manchester vor[337], wobei die Miniatur zu Manchester es in einer logischeren Art anwendet als die Fuldaer. Unter den Beispielen des 12. Jahrhunderts schließen sich zwei eng zusammen, bei denen das Schürzenmotiv zu einer Schleife geworden ist[338]. Alle aufgeführten Beispiele, die zweifellos unter diesem Gesichtspunkt eine genauere Analyse verdienten, zeigen zwar das Schürzenmotiv, erklären aber nicht seine Formulierung in der Verduner Handschrift. Glücklicherweise läßt sich aber eine genaue Entsprechung vorführen: Das Evangeliar aus Lüttich St. Lorenz [339], wohl Mitte 11. Jahrhundert, hat eine seitlich gerade herabfallende Tüte, an die sich die Schürze wie in unserer Handschrift anschließt. Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß bei dem thronenden Christus im Tympanon der romanischen Porte du Lion an der Kathedrale zu Verdun ebenfalls das Schürzenmotiv vorkommt; allerdings hat es dort eine gegenüber unserem Evangeliar vollkommen fremde Ausformung erhalten[340].

Der vorn gerade herabfallende Schulterüberhang des Palliums bei Matthäus bedeutet eine sehr enge Verbindung mit mosanen Handschriften und mit solchen, die in deren Umkreis liegen. Die Belege dafür siehe vorn bei der Behandlung von ms. 52, Anmerkungen 161, 162, 163.

Die vier Evangelistensymbole haben verschiedene Formulierungen gefunden. Der Markus-Löwe und der Lukas-Stier erscheinen unter einem Bogen so, als ob sie hinter dem Architrav von unten her auftauchten; der Matthäus-Engel und der Johannes-Adler schweben frei in ihrem Raum. — Das »Auftauchen« der beiden mittleren Symbole geschieht so, daß sie — in Profilstellung — die Vorderfüße mit dem Buch bereits über den Architrav erhoben haben, während die Hinterbeine noch weitgehend verdeckt sind. Wegen dieser Eigenart fallen die touronischen »Auftauchtypen« als Vorbilder weg; denn sie sind durchweg en face gegeben[341]. Die Ada-Schule jedoch hat einige Beispiele aufzuweisen[342], die als Vorbilder für unsere Bilder zwar nicht in Frage kommen, bedeutendere Maler aber, wie etwa den des *Registrum Gregorii* angeregt haben könnten. Bei diesem finden wir die auftauchenden Typen in seltener Klarheit ausgebildet[343]. Von hier aus haben es die Maler der Trierer und Echternacher Kodizes übernommen. Stellvertretend dürfen hier das Evangeliar aus St. Maximin in Trier und der Nürnberger *Codex Aureus* stehen[344], deren Symbole die des Strahower Evangeliars kopieren. Merkwürdig ist, daß auch die späte Reichenau den Auftauchtyp kennt, daß sogar das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. den Typus der Strahower Symbole kopiert[345]. Es ist möglich, daß — will man nicht ein gemeinsames Vorbild annehmen — Reichenauer Maler und der Gregor-Meister anläßlich der Anfertigung des *Codex Egberti* in wechselseitigem Austausch standen. — Wohl auf die Vermittlung Echternachs ist das Motiv der auftauchenden Symbole dort zurückzuführen, wo es im weiteren Umkreis der Maas-Kunst auftritt, so etwa im Evangeliar von Susteren[346] oder in den Oudalrikus-Evangeliaren [347]. — Ohne das genaue Vorbild angeben zu kön-

nen, darf von Löwe und Stier im Verduner ms. 43 gesagt werden, daß sie die Formulierung des Gregor-Meisters voraussetzen, aber durch eine weitere, vielleicht Echternacher (?) Kopie inspiriert sind. — Das Adler-Symbol könnte aus derselben Vorlagenreihe entstanden sein; nur ist es nach unten hin — bezeichnenderweise fehlt der Architrav! — komplettiert worden.

Das Menschensymbol des Matthäus verdient besondere Aufmerksamkeit. Die Tatsache, daß es in einem Kreis über dem Evangelisten angeordnet ist (siehe unten), zwingt ihm eine eigene Gestaltungsweise auf. Für die in komplizierter Körperhaltung wiedergegebene Figur läßt sich kein präzises Vorbild angeben. Es ist aber damit zu rechnen, daß es im Bereich der Maas-Kunst solche Vorbilder gab; wegen der komplizierten Körperhaltung braucht man nur an die erhaltenen Kleinbronzen zu denken[348]. Ein Matthäus-Symbol vom Giebel des Walpurgiskastens der Eilbertus-Gruppe [349] zeigt eine ähnliche, nur einfachere Anlage. Im Hintergrund solcher Figuren stehen aber wieder karolingische Vorbilder, wie etwa das kniende Matthäus-Symbol eines Metzer Evangeliars[350], der touronischen Bamberger Bibel[351] oder der Bibel zu Rom in St. Paul vor den Mauern[352]. Die beiden letzten spiegeln ein gemeinsames Urbild, das vom Maler der römischen Handschrift mit großer Bewegungsenergie erfüllt wird, so daß sogar ein Gewandzipfel aufflattert. Gerade an diesem Element wird sichtbar, daß der Verduner Maler beim Versuch der Variation sein Vorbild verballhornt hat.

Die Evangelisten von ms. 43 sitzen in Architekturrahmen, die wie Kanonbögen gestaltet sind. Nur Matthäus nimmt eine Sonderstellung ein (siehe unten). Der Dreipaß bei Johannes kann als selbständige Variation des Malers aufgefaßt werden. Diese Art der Evangelistendarstellung ist so verbreitet, daß sie hier keiner besonderen Würdigung bedarf. Eine Beobachtung der Elemente indes, aus denen sich die Architekturen aufbauen, führt uns zu wichtigen Erkenntnissen.

Beachten wir zunächst die Säulen, welche den Architrav und den Bogen tragen. Bei Markus und Lukas, aber auch bei Matthäus sind sie so dargestellt, daß sie, wie auch die Kapitelle, in der Vertikalen durch den Bildrand abgeschnitten (halbiert) oder überdeckt werden. Bei Lukas wird diese durch die Kapitelle gesicherte Beobachtung dadurch wieder verunklärt, daß die Säulen in der Helligkeit des Tones längshalbiert und — um das Mißverständnis noch zu festigen — die inneren Hälften mit Schaftringen versehen werden. Die Säulen des Johannes-Bildes bleiben außer Betracht, da sie, dem Zwang des Dreipasses gehorchend, zur Mitte gezogen sind. Diese ungewöhnliche Behandlung der Säulen, als würde ein Passepartout-Rahmen sie halb abdecken, erstaunt. Schaut man sich aber in den nachbarlichen Kunstkreisen um, so findet man dasselbe Motiv bereits im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts in der Malerei des Trierer Gregor-Meisters. Das Einzelblatt aus dem *Registrum Gregorii* der Trierer Stadtbibliothek weist diese Eigentümlichkeit auf: Die Rahmenleiste überdeckt die beiden äußeren Säulen zur Hälfte[353]. Das Evangeliar der Ste. Chapelle, ehemals in Trier, bereichert diese abdeckende Methode, indem eine große Bogenarchitektur »über« eine kleinteiligere gelegt wird[354]. In dieser kulissenhaften Formulierung hat sich das Motiv in der Echternacher Malerei durchgesetzt[355] und sogar Einlaß in die Reichenau gefunden[356]. Im 11. Jahrhundert zeigt es sich in einer Fuldaer[357] und einer westdeutsch-maasländischen Handschrift[358]; sporadisch tritt es sogar in Nordfrankreich auf[359]. — In dem Verduner Evangeliar hat sich so eine Eigenart des Gregor-Meisters erhalten, deren Betrachtung allein nichts darüber folgern läßt, ob eine direkte Abhängigkeit vorliegt oder der Weg über eine Echternacher oder andere Handschriften erfolgt, da dasselbe Motiv auch im 12. Jahrhundert an der unteren Maas vorkommt[360]. Im Vergleich mit den Echternacher Schemata wirkt das Verduner Beispiel reduziert oder dem Gregor-Meister näher.

Die Kapitelle der drei letzten Evangelistenbilder nehmen nicht nur am Stil der Bilder mit ihren vielen Einrollungen teil. Die schwungvoll sich rollenden Blätter und Schnecken stellen, rein motivlich gesehen, eine Brücke zur Echternacher Malerei her. Sie lassen sich gut mit Formen des Nürnberger *Codex Aureus* und dem im Escorial vergleichen, wobei Veränderungen in der Tektonik und im Lineament unberücksichtigt bleiben dürfen, da sie auf das Konto eines anderen Stiles gehen. — Die in zwei Reihen übereinander angeordneten Blätter (f.28v Mk.) sind mit ähnlichen Bildungen im Nürnberger und im Escorial-Kodex zu vergleichen[361]. Die Häufung der Röllchen findet sich zwar nicht nebeneinander, aber übereinander[362]. Letzten Endes läßt sich diese Vermehrung der Schnecken bis ins Evangeliar der Ste. Chapelle[363], ja sogar in die Ada-Schule zurückverfolgen[364]. Selbst für die sich im Gegensinne einrollenden Elemente gibt es Bei-

spiele im Nürnberger Kodex[365]. Es darf aber nicht übersehen werden, daß Kapitelle mit vielen Helices, auch im Gegensinne sich aufrollenden, in der französischen Bauplastik der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts geläufig sind[366]. Insofern darf die Vergleichsmöglichkeit mit Echternacher Handschriften, so sehr sie zurecht besteht, nicht strapaziert werden. — Die Säulenbasen bleiben wegen ihres Verwilderungszustandes besser unverglichen.

Außer dem Dreipaß des Johannes-Bildes sind die Bögen und auch das merkwürdige Gebilde des Matthäus mit Ornament gefüllt. Im Vergleich mit anderen Handschriften fällt auf, daß diese Füllungen verhältnismäßig groß im Detail sind. — Bei Matthäus handelt es sich um eine Art alternierender Palmette mit seitlichen Ausladungen. Die Palmette ist grün und blau und steht vor einem Hintergrund in hellem Purpur. Eine Vorlage, nach der kopiert wäre, läßt sich nicht ausmachen. Wohl aber kann man Entsprechungen nennen. Da wäre an die Randleisten aus Echternacher Handschriften zu denken: dem Goldenen Evangeliar im Escorial[367] und dem zu Nürnberg[368]; von letzterem führt eine Linie zu einer guten Entsprechung am Aachener Leuchter Kaiser Barbarossas[369]. Keiner dieser Vergleiche kann indes befriedigen: Das Verduner Matthäus-Ornament paßt zwar allgemein in den lothringischen Kunstkreis, steht aber konkret allein. — Anders ist das mit den Bogenfüllungen bei Markus und Lukas. Das Markus-Ornament besteht aus alternierenden blauen Hufeisenbögen, die durch rote Diagonalleisten verbunden sind. In den Bögen wachsen grüne Vierblattpalmetten, in den Zwickeln schlanke gelbe Dreierblättchen. Die Konturen sind meist weiß gehöht. Die nächsten Entsprechungen bietet die Echternacher Malerei. Das Goldevangeliar im Escorial bietet eine ziemlich genaue, bei der die Bögen mit Masken gefüllt sind, und eine vagere in anderer Rhythmisierung[370], zu der sich eine Parallele im Nürnberger Kodex findet[371]. — Das Lukas-Ornament ist ähnlich, nur einfacher gehalten; die Bögen fehlen. In den Zwickeln eines perspektivischen Zickzackbandes mit perspektivischer Schattierung in Blau und Braun befinden sich gelbe und rotbraune Dreierblättchen (wie bei Mk.) mit Weißhöhungen. Auch hier lassen sich gute Entsprechungen im Nürnberger[372] und im Escorial-Kodex[373] anführen. Jedoch sind Abarten dieses Ornaments etwas weiter verbreitet[374]. Zusammenfassend kann man zu den drei Ornamentformen sagen, daß sie sich am besten mit der Echternacher Malerei vergleichen lassen; dort finden sie ihre nächsten Parallelen.

Von dem nur dürftigen Mobiliar interessieren besonders die Buchständer, die hier (bei Mt. und Joh.) nicht als Pulte, sondern wie Pfeiler ausgeführt sind. Bei Matthäus ist in dem Pfeiler eine Rundbogennische zu erkennen. Beide sind durch eine Leiste in halber Höhe gegliedert. Das Buch liegt oben auf, fast wie in einem Kasten. — Auch im Falle dieser Einzelheit lohnt es sich wieder, der Geschichte des Motivs und seiner Verbreitung nachzugehen. Die kunsthistorischen Verflechtungen, in denen unser Maler steht, werden so deutlicher. — In Werken der karolingischen Kunst kommt das Buchpult in Pfeilerform verhältnismäßig selten vor, aber immerhin haben es die repräsentative Ada-Schule[375], touronische Handschriften[376] und das in einer Nachzeichnung erhaltene silberne Triumphbogen-Reliquiar Einhards [377]. Zu großer Bedeutung kommt der Gegenstand jedoch erst — und eigentlich auch nur! — in den Miniaturen des Gregor-Meisters und seiner Nachfolge. Er bildet das Pfeilerpult als das Werk eines Kunstschreiners ab mit Rahmenwerk, Bögen, Leisten, Kehlen und Füllungen[378]. Für die Reichenau spielt unser Motiv keine nennenswerte Rolle[379], gelangt aber in der Echternacher Buchmalerei zu Bedeutung. Wie der Echternacher »Fortschritt« ein Fortschreiten von der Körperlichkeit und »Realistik« des Gregormeisters in Richtung auf eine Verflächigung und ornamental-abstrakte Darstellungsweise ist, so werden aus den detailliert wiedergegebenen Pulten Pfeiler, welche je nach dem Grad der Abstraktion die Erinnerung an die Perspektive und Realistik des Gregormeisters in Details bewahrt haben[380]. Durch diese Umsetzung sind die Verduner Buchpfeiler hindurchgegangen. Ihr Verhältnis zur Perspektive schließt eine direkte Herkunft vom Gregormeister aus, setzt vielmehr die Echternacher Entwicklung als Zwischenglied voraus und führt noch weiter als diese. Der Anschluß an Echternach scheint in diesem Punkt eher gegeben zu sein als an Trier[381]. Die Kölner Formulierungen, obwohl in der Gregormeister-Nachfolge stehend, liegen noch weiter ab[382]. Andere Kunstkreise dürfen hier übergangen werden[383]. Nur sei hier noch ein Hinweis auf mosane Beispiele gestattet. Weder der Pfeiler auf dem Klosterneuburger Altar[384] noch der eines Manuskriptes in London[385], der die Formulierung der Trierer Ada-Handschrift aufgreift (s. o.), zeigen eine Nähe zu den Verduner Beispielen, die der Echternacher Malerei verpflichtet bleiben.

Der Evangelist Markus thront vor einem hellgelben Hintergrund, den man mit Leichtigkeit nach oben und unten zu einer Raute, einem un-

regelmäßigen Rhombus, ergänzen kann. Daß dem Maler ein solches Vorbild bekannt gewesen sein muß, mag man z. B. aus dem gleichen Motiv im sog. Evangeliar Ottos III. zu München ersehen, wo der Evangelist Johannes in einer Rauten-Mandorla thront[386]. Die Abänderung ins rein Ornamentale und die geometrische Verunklärung sprechen für ein Nichterfassen des Bedeutungsgehaltes. Es geht um das Symbol des Kosmos, der sich in die vier Himmelsrichtungen erstreckt[387], ein Motiv, das von der frühchristlichen Kunst an geläufig ist. Die Übertragung von der *Majestas Domini* auf den Evangelisten mag damit zusammenhängen, daß man verschiedentlich — wie etwa beim sog. Evangeliar Ottos III. — die Evangelisten mit einer Mandorla auszeichnete und daran dachte, daß das viergestaltige Evangelium den vier Paradiesflüssen zu vergleichen sei, die die vier Richtungen des Paradieses und des neuen Kosmos bewässern[388].

Nun bleibt noch das merkwürdige Gebilde zu erklären, das dem Evangelisten Matthäus als Rahmung dient. Zunächst ist zu bemerken, daß es nach unserer Kenntnis keine entsprechenden Evangelistenbilder gibt, die zu einer solchen Einfassung als Vorbild gedient haben könnten. Dieses schlüssellochartige Gebilde muß also von unserem Maler oder dem seiner verlorenen Vorlage konstruiert worden sein. Dabei ist aus methodischen Gründen das »Konstruieren« insoweit einzuschränken, daß es wohl kaum eine freie Neuerfindung sein kann; der Maler muß auf Bekanntes zurückgegriffen haben. — Das Evangelistensymbol in einer Kreisscheibe oberhalb des Evangelisten zu plazieren, ist eine seit dem 9. Jahrhundert bekannte Vorstellung[389] und findet sich im Verduner Bereich im Evangeliar von St. Mihiel[390]. Jedoch betrifft das nur die Stellung des Symbols im Kreis, nicht aber die konkrete Verduner Konstruktion. Eher zu vergleichen wäre die Anordnung in einem Hildesheimer Evangeliar[391]; jedoch ist auch hier, trotz der seitlich schrägen Stützen, die Verwandtschaft zu allgemein. Sieht man nämlich genauer hin, so entdeckt man, daß in der Verduner Handschrift der äußere Rahmen mit der Blattfüllung keinen geschlossenen Kranz bildet, sondern nach unten hin offen ist[392]. Damit ist die Vorlage eindeutig erwiesen: Der Maler hat eine Majestasdarstellung benutzt, wie sie die Viviansbibel[393] entwickelt und die »Corbie«-Handschriften[394] tradiert haben — eine Raute mit vier Kreisen oder Kreisausbuchtungen an den vier Ecken. Der Kompilator hat eine solche Rautenmandorla oberhalb der mittleren Kreise abgeschnitten und auf zwei kurze Säulen gesetzt. Ottonische Maler hatten sich bereits mit der Adaptierung der Rautenmandorla mit Kreisen für bloß menschliche Personen befaßt [395]. Wie auch immer die Zwischenglieder der Tradition beschaffen sein mögen, im Hintergrund steht eine touronische Rautenmandorla mit Eckkreisen, die für unseren Bildtyp zurechtgemacht wurde.

Der Stil der Evangelistenbilder

Die Bilder der Evangelisten verraten ein sicheres Gefühl für das Verhältnis der Figuren zum Rahmen. Die Figuren sitzen klar und überzeugend in ihrem »Raum«. Die Verhältnisse sind gewahrt (höchstens beim Mk.-Bild hat man das Gefühl, als seien die Kapitelle gegenüber der Figur etwas im Übergewicht). Darüber hinaus hat es der Maler verstanden, seine Figuren in eine lebendige Spannung zu ihrem Gehäuse zu setzen; nicht nur, daß sie nicht vom Rahmen erdrückt werden oder nicht im Raum ertrinken, sie beherrschen ihn eigentlich — und das nicht nur durch ihre Größe. Die Art, wie ein Matthäus mit Haupt und Nimbusscheibe in die obere Rundung vorstößt, wie ein Johannes aus der Mitte gerückt dennoch die intentionale Mitte bestimmt, wie ein Lukas fast vor die Architektur rückt — frappiert und zeigt das tektonische Empfinden unseres Malers.

Der Kontur ist durch die ausgestreckten Extremitäten unruhig, die Binnenzeichnung reich. Wenn auch die Gewänder und deren Faltengebung der reallogischen Konsequenz weitgehend entbehren, so folgen sie doch einer anderen Konsequenz: der des Ornamentes, der Logik eines fast barocken Linienspiels. Zwar durchschneiden der geradefallende Schulterüberhang die Matthäus-Figur und eine schroffe Diagonale den Lukas — trotzdem aber bleibt das freie und lockere Spiel der sich antwortenden Bögen, Kreise, Schlaufen und Schleifen das Entscheidende, woran sogar noch die Bögen des Faldistoriums und die Kapitelle bei Markus teilnehmen. — Die Neigung zum kurvenreichen Spiel der Linien — man beachte das geschliffene Oval des rechten Oberschenkels bei Johannes! — führt zu einer Schönlinigkeit, in der Loslösung von der stofflichen Realität zu einem barock-bewegten Kurvenornament, das an spätromanische Formen der Skulptur erinnert. Zierborten am Hals (Mt.) und an den Schenkeln (Mt. und Joh.) sowie Punktmuster sind dezent und unauffällig. — Es nimmt nicht wunder, daß sich die Ausführungstechnik diesem stilistischen Empfinden anpaßt; ein malerischer Stil — sei er lasierend oder deckend — könnte dies alles nur schwer zum

Ausdruck bringen. So hat der Künstler eine eigenartige Mischtechnik angewandt: Er bringt die Figuren und das Faltenwerk in Federzeichnung mit dem Strich einer unterschiedlichen Intensität und Dynamik, die von dick-balkenhaften Linien bis zum nur gekratzten Haarstrich mit fast trockener Feder reicht. Dabei ist ein spürbarer Unterschied gemacht in der Behandlung des Ober- und des Untergewandes, deren verschiedene Stofflichkeit offenbar wird.

Die meisten Kontur- und Faltenlinien der Obergewänder werden von lavierenden, breiten, grünen Pinselstrichen begleitet, welche als Schattierung wirken, zugleich aber auch den Farbton des Gewandes bestimmen, eine eigenartige Technik, die sich auch in ms. 62, 66 und 95 findet. Insofern bleibt das Graphische für den Gesamteindruck der Figuren bestimmend, während sich die anderen Elemente der Bilder durch eine malerische Behandlung auszeichnen. In der Behandlung der Gründe sind die Farben und die verschiedenen Farbtöne und Helligkeitswerte meist ohne Abgrenzung aneinandergesetzt oder nur durch eine weiße Linie getrennt; die Helligkeitsabstufungen, welche die Rundung der Säulen bezeichnen, sind mit rein malerischen Mitteln erreicht; im Matthäus-Bild spielt bei den Säulen der Kontur überhaupt keine Rolle; alles ist direkt mit Farbe erreicht. — So sind in den Bildern zwei verschiedene Techniken angewandt, die unverbunden und ohne Übergänge nebeneinander-, besser: ineinanderstehen, sich aber zu einem reizvollen Ensemble verbinden.

Die von unserem Maler angewandte Mischtechnik kommt in dieser Art sehr selten vor. Zum Vergleich sei hier an den Brüsseler Flavius Josephus vom Anfang und an die Gregor-Dialoge aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erinnert. Die weiße Tunika des Josephus ist durch blaue Pinselstriche, die den Falten parallel laufen, abschattiert, die Gewänder des Gregorbildes sind durch grüne, braune und blaue Striche modelliert und getönt[396].

Zum Gewandstil — fast wie ein Motiv gehandhabt — gehören die schon genannten Schleifen und Wülste, wie auch die neben dem Unterschenkel herlaufenden Faltenröhren mit dem »Omega«-Schluß. Letzteres Element ist so häufig in der Maaskunst, daß es für sie fast zu einem Signaturmotiv wird. Die Schleifen und Schlaufen (über den Knien des Mt., hinter dem Knie des Mt.-Symbols und über dem Knie des Mk.) lassen sich als Stileigenschaft wie auch motivlich in anderen Kunstkreisen belegen. Man findet sie an der Maas [397] und, über Köln vermittelt, in Niedersachsen[398]; sodann in Nordfrankreich[399], vor allem aber in Trier. In der dortigen Skulptur des 12. Jahrhunderts tritt die Schleife nur zaghaft auf[400], während sie in der Buchmalerei des 11.[401] und 12. Jahrhunderts[402] eine größere Rolle spielt. Letzten Endes geht aber auch diese Tradition wieder, wie so oft im trierisch-lothringischen Raum, auf touronische Anregungen zurück[403].

Köpfe und Gesichter sind mit großer Präzision ausgeführt, wobei besonders Antlitz und Haartracht des Lukas eine gute Vergleichsmöglichkeit zu nordfranzösischen Handschriften abgeben (siehe im zusammenfassenden Kapitel). Der Inkarnat des Matthäus ist grün; der der anderen Evangelisten besteht in der ausgesparten Pergamentfarbe, wobei die Schattierungen in Ocker ausgeführt sind. Diese Schattierungen deuten nicht nur die Rundung in den Raum hinein an, sie sind auch wirkliche Schattierungen, wo sie beispielsweise am Hals oder an den Armen die lichtabgewandte Seite bezeichnen oder, wie am Kehlkopf, an den Füßen und am Unterarm, die anatomische Modellierung andeuten.

Damit ist indirekt schon das Verhältnis zur Perspektive angesprochen. Die Frage danach stellte sich bereits in der Typenanalyse bei der Besprechung des Buchpfeilers. Wenn also in den Bildern des Gregor-Meisters noch ein beachtlicher Rest spätantiker Raumdarstellung weiterlebt und zu einer eigenen Auffassung des Räumlichen führte[404], so hat sich das in unseren Bildern (wie überhaupt im 12. Jh.) zu einem kaum mehr spürbaren Rest verflüchtigt. Eklatant zeigt sich das bei dem schon durchgeführten Vergleich der Buchpfeiler. Man beachte auch die völlig ins Ornamentale umgesetzte Perspektive der Stangen des Faldistoriums bei Markus. Dennoch hat sich über die Vorlagen ein Rest von Raumgefühl in die Figuren gerettet, was bei der Fußstellung des Lukas und Johannes deutlich wird; insgesamt geht aber die räumliche »Verflachung« noch über die in den Echternacher Handschriften hinaus.

Die Initialbuchstaben

Die Handschrift verzichtet auf große Zierseiten mit den Evangelienanfängen. Statt dessen hat jedes Evangelium einen Zierbuchstaben, welcher der ersten Textkolumne eingepaßt ist: f.2 Initial »LI«, (H 75 mm — B 70 mm); f.29 Initial »I«, (H 82 mm — B 47 mm); f.46 Initial »Q«, (H 60 mm — B 56 mm); f.75 Initial »I«, (H 120 mm — B 40 mm) Abb. 78, 79, 80, 81.

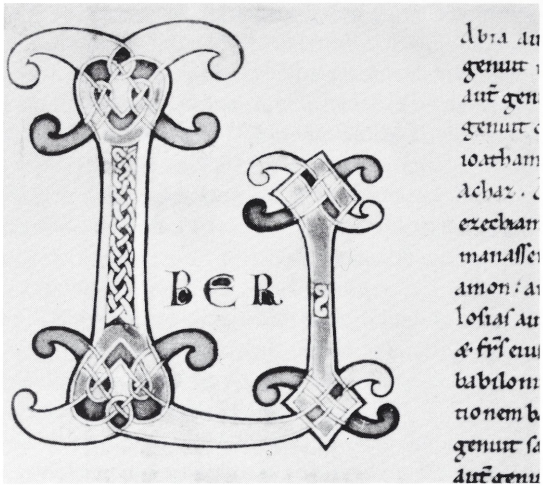


Abb. 78 – Ms. 43, f.2

Die Anfangsbuchstaben der vier Evangelien stehen ohne Rahmenwerk jeweils in der ersten Textkolumne. Die ersten Worte des Satzes sind ihnen in farbigverzierter Majuskel beigegeben. Die Initialen stehen noch ganz in der Tradition der insularen Zierbuchstaben, die sich mit ihrem Flechtwerk durch die karolingische Renaissance hindurchgerettet haben. Sie schließen sich eng an diejenigen der franko-sächsischen Handschriften an[405], ohne jedoch deren geistreiche Komposition, Präzision und Glätte zu erreichen. Nur die Aufbauelemente sind dort entliehen. Der Buchstabenkörper wird durch ein helles Band mit starker äußerer Begrenzungslinie umfaßt. Stellenweise verschwindet dieses Band im farbigen Grund, und nur die dunkle Linie bleibt stehen: eine Inkonsequenz. An den End- und Gelenkstellen dringt das

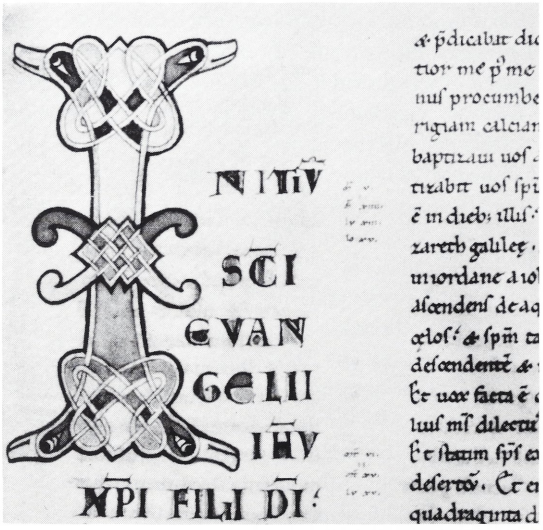


Abb. 79 – Ms. 43, f.29

Band ins Innere des Buchstabens ein und verschlingt sich dort zu einem Knotengeflecht mit alternierenden Überdeckungen. Die Zwischenräume werden in Rot, Grün, Gelb und Purpur getönt. Aus den Knotenverdickungen stoßen die Bänder in Hörnern hervor, die sich an den Enden leicht einrollen. Beim Markus-»I« sind die Hörner

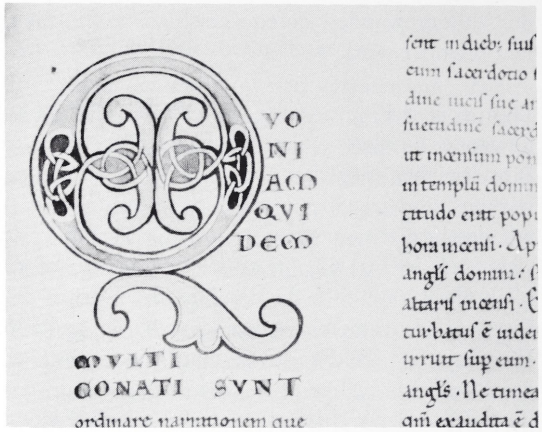


Abb. 80 – Ms. 43, f.46

durch angesetzte Schnauzen und eingemalte Augen zu Hundeköpfen ergänzt. Der Balken des »L« ist mit Flechtband gefüllt. Die Mitte der Initialen »I« ist durch einen Knoten mit Hörnern betont.

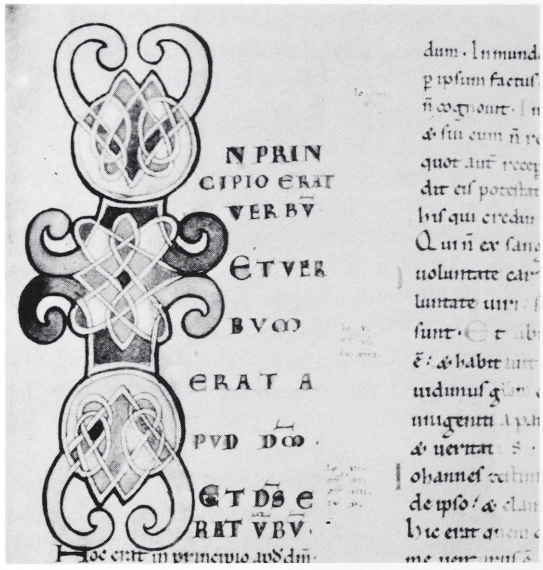


Abb. 81 – Ms. 43, f.75

Wenn in karolingischen Handschriften, wie z. B. denen der Ada-Schule[406], von Reims[407] und auch zum Teil denen von Tours[408] gemalte Evangelistenbilder und Großinitialen nach insularer Tradition in Flechtbandmuster zusammengestellt sind,

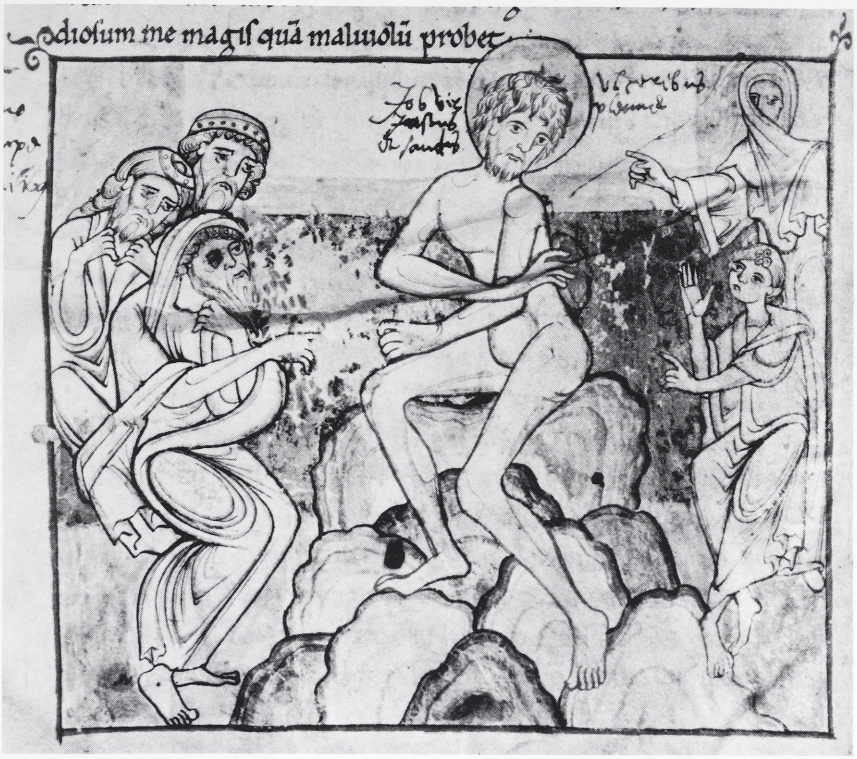


Abb. 82 – Ms. 62, f. 1v

so greift unsere Handschrift mit ihrem Ensemble auf solche Zuordnungen zurück, nachdem in der ottonischen Kunst die Flechtband-Initiale weitgehend der Ranken-Initiale hatte weichen müssen.

Zwar lassen sich nicht für alle vier Initialen genaue Vorbilder in den frankosächsischen Handschriften ermitteln. Die beigebrachten Beispiele mögen aber die Abhängigkeit erweisen. Für das »L« vergleiche man das entsprechende Initial des früh-frankosächsischen Evangeliars in Paris, BN, lat. 11.956[409]; für das »I« des Markus-Evangeliums die sogenannte zweite Bibel Karls des Kahlen, das Musterbeispiel des frankosächsischen Stiles[410]. Für das »Q« mit seiner isolierten Schleife gibt es klare Beispiele[411]. Daß Initialen in Hundeköpfen enden, findet sich häufig in frankosächsischen Handschriften[412].

Natürlich unterscheiden sich die Verduner Initialen insofern stark von den frankosächsischen, als sie Nachahmungen des 12. Jahrhunderts sind. Nicht nur, daß sie gewisse Motive auslassen — vor allem im Stil sind sie zu unterscheiden. Insgesamt wirken sie schwerfälliger, weniger präzise, etwas stumpfer, wenn auch ein Detail wie etwa die Schleife des »Q« den Vergleich mit den frühen Handschriften aushält. Wo sich aber der Künstler des 12. Jahrhunderts von seinen Vorbildern selbständig etwas weiter entfernt (vgl. das »I« zu Joh.), bemerkt man leicht sein Versagen vor dem großen ornamentalen Geist des 9. Jahrhunderts.

Aus der Vervielfältigung der Hörner des »L« könnte man vielleicht schließen, daß unserem Maler nicht nur eine der »klassischen« frankosächsischen Handschriften bekannt war, sondern vielleicht auch eine der Echternacher Spätformen um 900, deren Stilentwicklung C. Nordenfalk dargestellt hat[413]. Er konnte innerhalb eines Echternacher Sakramentars um 900 den Fortschritt in der Stilentwicklung nachweisen[414]. Vielleicht haben Initialen dieses spät-frankosächsischen = Echternacher Stils unsere Initialen beeinflußt.

Zusammenfassung

Es steht nichts im Wege, die Entstehung von ms. 43 in Verdun anzunehmen, zumal es mit noch anderen Verduner Handschriften (ms. 62, ms. 66, ms. 95) in stilistischem und teils auch motivlichem Zusammenhang steht. Der Stil läßt sich in der Mitte des 12. Jahrhunderts begreifen, vor allem, wenn man mit dem Auftreten des Godefridus Aurifaber in Verdun (ca. 1143–1147) einen künstlerischen Aufschwung annimmt (s. o. S. 13). Man wird aber damit rechnen müssen, daß der Stil noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weiterlebt. Die Vergleichsmöglichkeiten mit den Bildern der Gruppe der Bibel von Floreffe zeigt nicht nur

stilistische Zusammenhänge, sondern auch die Möglichkeit der Datierung in der Mitte des Jahrhunderts. Die Paläographie der Handschrift spricht für dieselbe Zeit wie auch noch für die zweite Hälfte des Jahrhunderts (freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Bischoff, München).

7. Ms. 62 — Sammelhandschrift mit dem Buch Job, neutestamentlichen Schriften und dem Liber Pastoralis Gregors des Großen

Die Gestalt der Handschrift

Der Kodex ist ein Sammelband und enthält einen biblischen und einen patristischen Teil. Zum biblischen gehören das Buch Job, die Apostelgeschichte, die Katholischen Briefe und die Apokalypse; zum patristischen der *Liber Pastoralis* Gregors des Großen und drei Bücher Viten Bernhards von Clairvaux. Der letzte Teil ist der späteste (der hl. Bernard starb 1153). Er hebt sich schon dadurch ab, daß die Liniierung der Blätter mit Tinte vorgenommen wurde. Aber auch die ersten Teile (inklusive des *Liber Pastoralis*) müssen nicht von nur einer Hand geschrieben sein, wenn auch die Schriften sehr ähnlich sind. Sie gehören wohl in die Mitte des 12. Jahrhunderts (freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Bischoff, München).

Die Ausstattung mit künstlerischem Schmuck folgt keinem einheitlichen Plan. Das Buch Job hat keine feierliche Einleitung; das Bild nimmt den Rest von f.1v ein, der nach dem Schluß der hieronymianischen Einleitung übrigbleibt. Die hll. Jakobus und Petrus stehen am Anfang ihrer Briefe; die anderen Briefe bleiben ohne größeres Initial. Die Apokalypse hat durch das Initial »A« mit dem Kampf Michaels mit dem Drachen eine gehobene Einleitung erhalten; ebenso der *Liber Pastoralis* mit dem Schreiberbild Gregors des Großen im Initial »P«.

Der künstlerische Schmuck

Job, seine Frau und die vier Freunde, f.1v (H 90 mm — B 105 mm) Abb. 82, 83. — Die Mitte des Bildes einnehmend, sitzt Job auf dem aus Schollen aufgebauten Misthaufen und kratzt sich mit einer Scherbe: nackt, mit wirrer Mähne, im Halbprofil. Seine drei Freunde sind links in einer stark bewegten Dreiergruppe zusammengefaßt: einer zerreißt sein Gewand, der vordere disputiert mit Job. Diagonale Verspannung, Bewegung, Gestikulation und ein schwungvoller Fluß der vollkommen unlogisch geführten Gewänder bestimmen die Gruppe. Zwei der Freunde tragen eine Art Diadem über dem sorgfältig gekämmten und gelockten Haar. Am rechten Bildrand steht Jobs Frau. Mit der verhüllten Linken zieht sie ihren Schleier vor Mund und Nase; mit ihrer Rechten klagt sie Job an. Vor ihr sitzt mit gekreuzten Beinen der (später dazugekommene) Eliu, der heftig mit Job diskutiert; über der Stirn trägt er ein Schmuckstück. — Eine einfache Linie mit zwei Eckblättchen bildet den Rahmen. Job ist in Rot gezeichnet, die anderen Figuren in Sepia mit rotbrauner Schattierung. Der



Abb. 83 – Ms. 62, f.1v



Abb. 84 – Ms. 62, f.38v

Grund ist in vier Streifen gegliedert: Sepia, Grün, Sepia, Weiß. Eine Kursive bezeichnet die Hauptperson: *Job vir justus et sanctus;* die Kursive bei Jobs Frau ist nicht entziffert.

Die Initialen

Stehende Figur des Apostels Jakobus = Initial »I«, f.38v (H 80 mm — B 20 mm) Abb. 84. — Jakobus, mit Buch und Rhetorengestus, steht aufrecht und ist als Apostel unbeschuht (s. Anm. 267). Er trägt Albe, Tunika und Mantel. Die Frisur entwickelt um das Gesicht einen Kranz von Löckchen. — Die Zeichnung ist in schwarzer Tinte ausgeführt. Rote Federstriche begleiten mitunter die Konturen oder schattieren die Falten. Die rote Nimbusscheibe ist bei späteren Bindearbeiten beschnitten worden.

Der Apostel Petrus als Guter Hirte mit Schlüssel = Initial »P«, f.41 (H 90 mm — B 35 mm) Abb. 85. — Petrus, in Tunika und Pallium, steht aufrecht, hält mit der verhüllten Linken den Schlüssel als Initial »P« und stützt sich mit der Rechten auf den Hirtenstab. Im Mantelbausch trägt er zwei Schafe; zwei weitere liegen zu seinen Füßen. — Die Federzeichnung ist in Sepia ausgeführt und durch rote Pinsel- (?) und Federstriche belebt. Der Inkarnat ist in Rot schattiert. Ein Teil des Hauptes, des Nimbus und des Stabes sind weggeschnitten. (Zur Ikonographie s. Exkurs S. 152).

Springender Löwe = Schleife des Initials »Q«, f.45 (H 60 mm — B 72 mm). — Ein springender Löwe, dessen Kopf in die Rundung des Buchstabens hineinragt, bildet die Schleife des »Q«. Aus seinem Maul schießt eine Ranke, die nach vielen kreisenden Bewegungen wieder in sein Maul zurückkehrt. Die Ranke teilt den Untergrund in Felder ein, die verschieden koloriert sind (vgl. das S. 71 zu ms. 119, f.108v, Gesagte).

Kampf Michaels mit dem Drachen = Initial »A«, f.49v (H 112 mm — B 72 mm) Abb. 86. — Ein sich zusammenrollender Drache steckt den Kopf durch den Doppelbalken der rechten Haste und bildet so mit dieser das unziale »A«. Der Drache hat sieben Köpfe (Apk. 12, 3). Der Erzengel Michael stößt in höchster Erregung — die Mantelenden fliegen bewegt auf — mit seiner Rechten dem Drachen den Speer ins Haupt, während seine Linke den Schild hält. Dargestellt ist der apokalyptische

Abb. 85 Ms. 62, f.41





Abb. 86 – Ms. 62, f.49v

Kampf im Himmel (Apk. 12, 7). — Der obere Rand ist beschnitten: Kopf, Nimbus, Flügel und die rechte Hand des Engels sind dadurch beschädigt bzw. weggefallen. Der Engel und die Haste des »A« sind in Sepia, der Drache und die Engelflügel in Rot gezeichnet. Eine ähnliche Szene findet sich in ms. 1, f.76v (vgl. S. 59).

Gregor der Große als Schreiber im Initial »P«, f.60 (H 125 mm — B 50 mm) Abb. 87. — Der hl. Gregor in Pontifikaltracht thront im Schild des Initials, der von einem gekrümmten Drachen abgegrenzt wird, dessen Schwanz in die von Ranken durchwachsene Haste des »P« übergeht. Gregor hält die Feder gezückt und greift mit seiner Linken an das auf dem Pfeiler (s. S. 91) liegende Buch. Mit geneigtem Ohr lauscht er der Inspiration der Geisttaube. — Das Initial ist als Federzeichnung ausgeführt; die Taube und die Schuhe des Papstes sind grün.

Ornamentales Initial »N«, f.60v (H 46 mm — 32 mm) Abb. 88. — Vier sich rollende Ranken mit Blattknöllchen füllen das »N« nach dem Gesetz der zentrischen Symmetrie. Die Zeichnung ist in Rot, die Gründe sind in Blau und Gelb ausgeführt.

Federprobe: Unterteil einer Sitzfigur, f.136v, Abb. 89. Auf dem Rest der Seite, die nach dem *Explicit* freigeblieben ist, befindet sich eine Federprobe, die in grober Zeichnung das untere Gewandmotiv einer thronenden Figur nicht ohne Mißverständnisse wiedergibt. Die Motive erinnern trotz einiger Verschiedenheiten an den Lukas des ms. 43, f.45v. Die wenig geschickte Probe wird man wohl kaum in die Reihe der von Degenhart gesammelten autonomen Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern aufnehmen[415].

Der Stil von ms. 62

Die Bilder von ms. 62 enthalten wie die von ms. 43 und 66 graphische und malerische Elemente. Je-

Abb. 87 – Ms. 62, f.60



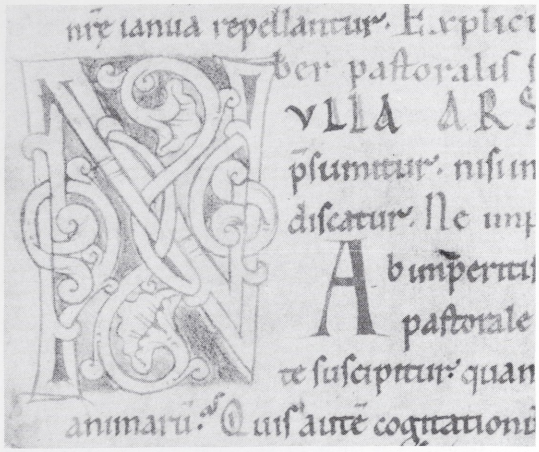


Abb. 88 – Ms. 62, f.60v

doch ist das Übergewicht des Graphischen hier noch stärker, ja die eigentliche Dominante, gegen welche sich die wenigen malerischen Elemente etwa der Hintergrundfolie und der recht malerisch aufgefaßten Binnenkolorierung der Erdschollen (f.1v) nicht recht durchsetzen können. Die roten Begleitlinien der Gewänder (ff.1, 41) sind zu Strichen geworden, während sie im ms. 66 und ms. 43 noch mehr malerischen Charakter haben. In der Gestalt des Apostels Jakobus (f.38v) gehen die roten Linien vollends im Graphischen auf, so daß im Verhältnis zu den anderen Bildern von ms. 43, 66, 62 eine sehr trockene Zeichnung entsteht.

Der Figurenstil von ms. 62 zeigt vor allem im Job-Bild einen ähnlichen »barocken« Schwung wie der des Evangelisten Johannes in ms. 43 und des Offenbarungsbildes in ms. 66. Beachten wir die im Job-

Abb. 89 – Ms. 62, f.136v



Bild beschriebenen dynamischen Diagonalverspannungen, den ornamentalen Kurvaturenstil, dem die Logik der Gewänder geopfert wird, die Dramatik der Gesten: der Hände, Köpfe, Körperhaltungen und der Drastik des vor Mund und Nase gezogenen Schleiers. Ähnlich dem Johannes in ms. 43 und ms. 66 (f.1) ist Job in eine diagonale Verspannung einbezogen und wechselweise nach links und rechts orientiert. Vergleichen wir auch das Motiv der »Kniebeugefigur« (f.1v) links mit den in ms. 66 und dem dort angeführten Vergleichsmaterial. Auch in unserer Handschrift finden wir das geschliffene Schenkeloval, die kurvisch oben darum gelegte Stoffbahn und die Röhre mit »Omega«. Angesichts dieses »barocken« Spiels darf man sich fragen, ob eine im Verhältnis dazu etwas hölzerne Figur wie die des Gregor (f.60) demselben Meister zugeschrieben werden darf, oder man hier eine andere Hand annehmen muß. — Besonderes Interesse dürfte uns die Figur des Eliu im Job-Bild abverlangen. Zunächst ist zu bemerken, daß sie in einer ähnlichen — nur spiegelbildlich verdrehten — Art dasitzt, wie der Johannes des Evangeliars; nicht nur das untergeschobene Bein, auch den abgewinkelten Fuß finden wir hier wieder (siehe das Vergleichsmaterial in der Typenanalyse von ms. 43). Selbst die Gestikulation läßt uns an den Johannes und den verwandten Engel in ms. 66 denken. Aber es ist doch ein feiner Unterschied da, dessen Beachtung uns in der Frage der Bildquelle einen Schritt weiterbringt. Die in der Typenanalyse bei ms. 43 schon ausgesprochene Vermutung, daß eventuell eine Bildquelle, die dem Lütticher Sakramentar des 11. Jahrhunderts in Bamberg[416] nahestand, maßgebend geworden sein könnte, erfährt hier eine präzise Bestätigung. Die Haltung der Hände mit der erhobenen flachen rechten und der vorgestreckten linken Zeigehand kommt in der genannten Handschrift teils genau, teils in Anklängen wieder[417]. Der Initialstil von ms. 62 läßt sich an den von ms. 1 und ms. 119 anschließen. Das zeigt sich in der Anwendung der dort anzutreffenden Eigenarten. Nicht nur die Blattknöllchen sind vorhanden, es finden sich auch solche Parallelen wie das tütenförmige Endblatt[418] und die schwungvollen Voluten[419] des »N« von f.60v. Insgesamt ist der Anschluß an die Ornamentik von ms. 119 enger als an die von ms. 1.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß ms. 62 sich — vor allem in seinem großartigen Job-Bild — mit den ms. 43 und 66 zu einer stilistischen Gruppe zusammenschließt, mag man auch vielleicht — wenigstens für das eine oder andere Bild — eine andere Hand postulieren. Im Initialstil steht es mit

ms. 119 im Zusammenhang. Wie für ms. 43 und ms. 66 darf man die Entstehung in die Mitte des 12. Jahrhunderts setzen. Dieses Urteil wird seitens der Paläographie unterstützt.

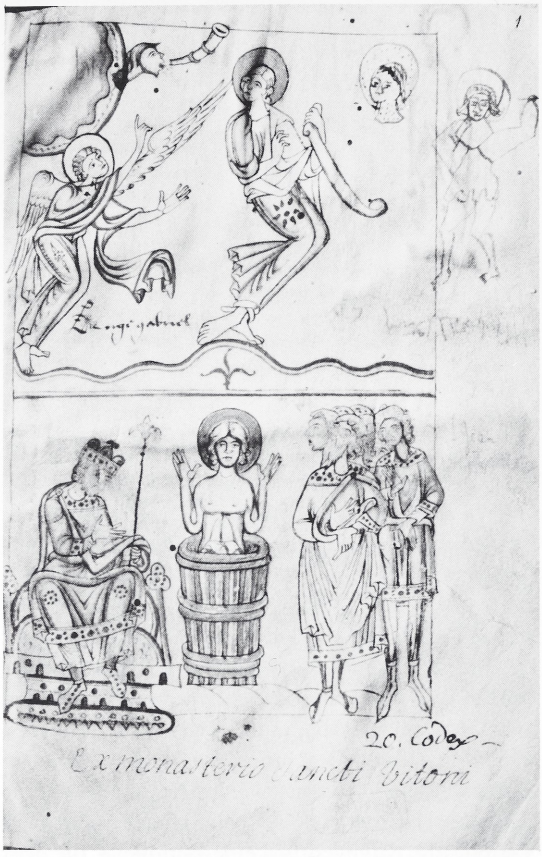


Abb. 90 – Ms. 66, f.1

8. Ms. 66 — Kommentar zur Apokalypse

Der künstlerische Schmuck

Titelbild: Die Offenbarung des Johannes und Johannes im siedenden Öl, f.1 (H 169 mm — B 99 mm) Abb. 90. — Eine rotbraune Linie, die nur an wenigen Stellen überschnitten wird, bildet den Rahmen; ein Doppelstrich trennt die beiden Bildzonen. Die Malerei hat durch spätere barbarische Zufügungen und durch Abreibungen gelitten.

Die Offenbarung an Johannes (Exkurs S. 155). — Johannes steht als Profilfigur in der Bildmitte auf einem Hügel. Vom linken Bildrand her deutet der offenbarende Engel auf die »gewaltige Stimme« in die Höhe: aus einer Wolke stößt ein Tuba blasender Kopf hervor. Johannes und der Engel sind in jener eigenartigen Stellung wiedergegeben, die man als »Kniebeugefigur«[420] oder im Falle der Fortbewegung als »Knielauf« bezeichnet. Diese Haltung ist Ausdruck dramatischer Spannung. Johannes und der Engel tragen eng anliegende, durch Punkte und Sterne verzierte Gewänder (grüne Schattierungen; Mantel des Engels: rote Schattierungen; Nimbus des Johannes: grün), deren immanente Logik dem Linienfluß geopfert ist. Man beachte die Falten mit »Omega« und die ovalen Oberschenkel. Der Engel gleicht in seiner Gestikulation dem Evangelisten Johannes von ms. 43, f.74v. Sein Blick folgt dem hochgereckten Flügel. Johannes, jugendlich und bartlos, wendet das Haupt zum Engel zurück und horcht auf die Stimme aus der Wolke. Seine Linke hält einen entrollten Rotulus, die Rechte macht den Rhetorengestus. — Das Vorherrschende im Bilde ist die Bewegung, die sich in der diagonal verspannten Komposition, der heftigen Gestikulation und im Hin- und Her-Zucken der Hauptfigur kundtut. Es gibt keine Linie, die beruhigend als Randparallele verliefe. So ist der Stimmungsgehalt des Erregenden der göttlichen Apokalypse = Offenbarung gut getroffen. — Eine spätere Zeit hat den Engel mit Gabriel identifiziert (Kursive: *Ang. gabriel*), wohl eine Mißdeutung auf die Verkündigung hin.

Johannes im siedenden Öl (Exkurs S. 155). — Das Martyrium des »*Johannes ante portam latinam*« ist in unserer Handschrift bereits, wie später sooft, als Titelbild zur Apokalypse aufgefaßt. Zwischen dem thronenden Kaiser Domitian und einer Gruppe von Zeugen steht Johannes nackt und frontal als Orans in einem Faß. Sein Körper ist mit roten Linien gezeichnet und modelliert. Die Gewänder der übrigen Figuren sind grün und rot schattiert und durch Besatzstücke überreich geschmückt; sie entbehren ihrer natürlichen Ordnung. Der Kaiser ist durch Krone und Szepter ausgezeichnet.

Stehende Figur des Apostels Johannes = Initial »I«, f.1v (H 62 mm — B 20 mm) Abb. 91. — Der frontal auf einem Suppedaneum stehende Apostel hält vor seiner Brust ein Buch aufgeschlagen: IN PRINCIPIO ERAT V(ER)BUM — APOCALIPSIS IHV XPI. Die Albe ist rot, der Mantel grün schattiert; die Zierpunkte sind rot, das Suppedaneum ist grün, der Nimbus rot mit grünem Innenring.

Der Stil der Bilder

Der Stil von ms. 66 geht mit dem von ms. 43 zusammen (siehe dort). Auch hier ist die eigenartige Mischtechnik angewandt. Aufs Ganze gesehen, herrscht das Graphische vor; die Farben haben eine mehr begleitende Funktion. Die roten Pinselstriche auf dem Mantel des Engels zeigen die Ver-

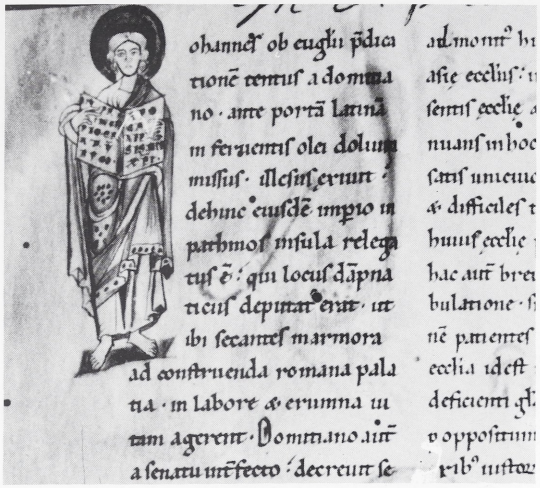


Abb. 91 – Ms. 66, f.1v

wandtschaft mit ms. 43 am deutlichsten. In den anderen Figuren herrscht eine etwas andere Art. Hier sind es nicht mehr nur die dicken Pinselstriche, die Farbe scheint eher »naß in naß« aufgetragen zu sein, so daß sie in feinen Übergängen verläuft. Bei der Gestalt des stehenden Johannes (f.1v) ist sie wieder trockener und spröder.

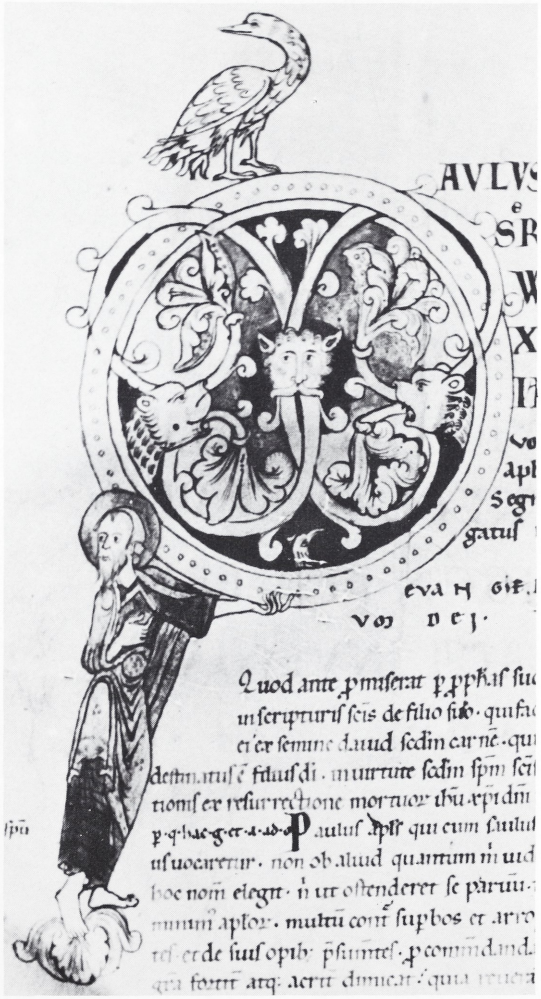
Aber nicht nur durch diese Züge sind die beiden Handschriften verbunden und zugleich voneinander abgehoben. Sie gleichen sich auch in der Inkonsequenz der Gewanddrapierung. Auch solche Einzelheiten wie die Faltenröhre mit »Omega« (Engel, Domitian, Zeugen, stehender Johannes), die Auffächerung der Falten bei Johannes (f.1) und der Schnitt der Gesichter mit der »Kielbogenstirn« und den seitlichen Locken verbinden ms. 66 mit ms. 43; die großartige Bewegungsauffassung der Offenbarungsszene (f.1) ist vom gleichen künstlerischen Geiste inspiriert wie die des Evangelisten Johannes in ms. 43. Die kleinliche und verwirrende Art des Ornaments jedoch im unteren Bilde von f.1 will nicht recht in diese Verbindung eingehen.

Die beiden »Kniebeugefiguren« auf f.1 bedürfen noch einer besonderen Beachtung. Sie sind als Standfiguren gedacht, aber aus Sitzfiguren entwickelt. Sie kommen nur selten vor. Eine Lütticher Handschrift der Gregor-Dialoge aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts weist sie auf[421]. Man mag sie auch in zwei Reliefs vom Kölner Maurinus-Schrein sehen[422]. In der Art der Anwendung unterscheiden sie sich in etwa von Figuren, die im »Knielauf« dargestellt sind.

Zusammenfassend darf man sagen, daß der Bildteil von ms. 66 sich mit dem von ms. 43 und ms. 62 verbindet, jedoch genug Eigenheiten aufweist, die eine zweite Hand, die eines Mitarbeiters, postulieren, der die bereits angelegten Figuren auf seine Weise vollendete. Mit ms. 43 und ms. 62 verstehen sich die Miniaturen und die Schrift am besten in der Mitte des 12. Jahrhunderts[423].

9. Ms. 55 — Kommentare zu den Paulus-Briefen aus den Schriften des hl. Augustinus (Abb. 92). — Der einzige nennenswerte Buchschmuck findet sich auf f.1v zu Beginn der linken Textkolumne. Das Initial »P« setzt sich aus einem reich ornamentierten Kreis und der Gestalt des Apostels Paulus als Atlantenfigur zusammen. Der Aufbau des Initials lehnt sich an einen Typus an, der in ms. 119 mehrfach zu finden ist[424]. — Der Illuminator nahm keine Rücksicht auf den vom Schreiber freigelassenen Raum und griff mit seinem Initial über den Rand hinaus. Der Apostel wägt die Last mit seiner Linken fast wie ein Nichts;

Abb. 92 – Ms. 55, f.1v



der Kreis berührt kaum seine Schulter. Das schmale Antlitz wird durch die hohe und runde »Paulusstirn« physiognomisch bestimmt. Die Gewänder sind blau und ziegelrot. Die Ornamentik des Schildes mit ihren Ranken, Blättern und Knöllchen läßt sich mit der von ms. 1 und ms. 119 vergleichen, die zeichnerische Qualität ist jedoch etwas härter und spröder. Wegen des Zusammenhangs mit den genannten Handschriften kann ms. 55 in die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert werden; die Paläographie unterstützt diese Datierung.

10. Ms. 42 I und II — Altes Testament

Die Gestalt der Handschrift

Ms. 42 enthält in zwei Bänden das Alte Testament. Jedoch fehlen die Psalmen, der Ecclesiastes, die Proverbia Salomonis und Baruch. Die Anordnung der einzelnen Abschnitte entspricht nicht der der Vulgata. Hier seien nur die auffälligsten Unterschiede genannt. Die ersten zwölf Bücher (Genesis bis 4. Könige) sind nach dem Schema der Vulgata angeordnet. An Stelle der nun eigentlich folgenden Weisheitsliteratur kommen die Propheten, merkwürdigerweise zuerst Daniel und die zwölf kleinen (hier schließt Band I), dann erst Isaias, Jeremias (mit *Lamentatio* und *Oratio*) und Ezechiel (= ff.1–90 in Band II). Die Weisheitsliteratur beginnt mit dem Hohen Lied (Band II, f.121: mitten im Text!), die übrigen Bücher folgen in einer eigenen Anordnung.

Die beiden Bände machen äußerlich einen uneinheitlichen Eindruck. Im Catalogue Général werden sie als I, II und III geführt, wobei nicht zu ersehen ist, ob 1879 tatsächlich drei Bände vorhanden waren, oder ob der katalogisierende Bibliothekar die beiden schon im Format uneinheitlichen Teile des zweiten Bandes als II und III bezeichnet hat. Der erste Band ist eine Einheit und von f.1 bis f.287 durchpaginiert. Der erste Teil des zweiten Bandes (ff.1–90) ist im Format kleiner. Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil (ff.121–319) ist in der Paginierung eine Lücke von 30 Folios. Der zweite Teil des zweiten Bandes paßt mit Band I zusammen: Die Maße stimmen in etwa überein, das System der Liniierung und die Zeilenzahl sind gleich, der Buchschmuck hat denselben Stil, wohingegen der erste Teil des zweiten Bandes keinen Buchschmuck aufweist. Wie es zu diesem merkwürdigen zweiten Band gekommen ist, läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Es scheint aber so zu sein, daß die Veränderungen erst nach der Paginierung vorgenommen wurden.

Die Paginierung selbst geht auf einen Kurialen Godefridus zurück, von dem die folgende Eintragung am Ende der Bibel handelt: »*Ad confirmandum scientie sue vigorem Godefridus curialis hec ita compaginavit. In quodam in Apocalypsi dicitur sic: qui habet sapientiam, numerum computet bestie, et numerus eius est sexcenti sexaginta sex. Ita non scribitur nomen, sed grecum est nomen quia Greci computant per elementa sua: alfa, beta, gamma.*«[425].

Der künstlerische Schmuck

Die szenischen Initialen

Initial »I« mit Szenen der Schöpfungsgeschichte, Bd. I, f.7v (H 335 mm — B 170 mm) Abb. 93. — Das Blatt ist am oberen Rand beschnitten, wodurch ein Stück des Zierbuchstabens weggefallen ist. — Mit dem »I« des »*In principio*« beginnt die Heilige Schrift. Dieser Bedeutung entsprechend ist es sehr groß ausgeführt. Oben und unten lädt es weit aus. In die so entstehende kurvige Einbuchtung ist rechts in blauen und roten Majuskeln der Beginn des weiterführenden Textes geschrieben.

Genaugenommen besteht der Buchstabe aus zwei ineinander gestellten »I«; ein flächiges äußeres mit abwechselnden blauen, goldenen und grünen Feldern dient einem inneren »I« als Grund. Ein dünner schwarzer Strich mit innerer Weißhöhung und Eckblättchen faßt das Ganze ein. Das innere »I« ist aus zwei goldenen Balken konstruiert, welche die Schweifung des äußeren mitmachen, aber in ihrem Fluß durch drei eingesetzte Medaillons unterbrochen werden, welche die Erschaffung Adams, Evas und den Sündenfall enthalten. Am Zenith wächst bei den beiden unteren aus einem Knoten eine große Rankenvolute, die in eine Endpalmette endet. Seitentriebe der Ranke greifen in die äußeren Felder über. Durch die verschiedenen Farben der Zweige (Grün, Braun, Hellrot) entsteht das Bild eines verwirrenden Dickichts, das von roten, blauen und grünen Drachen und Vögeln bevölkert wird.

Im oberen Medaillon ist die Erschaffung Adams dargestellt. Vor einem weißgestirnten Himmel steht links der Schöpfer in der Gestalt Christi mit goldrotem Kreuznimbus, bekleidet mit einer olivgrauen Tunika und einem grünen und roten Pallium. Mit der Linken hat er die rechte Hand Adams ergriffen, der nackt am Boden liegt, und macht mit der Rechten den Segensgestus. — In dem überaus reichen Zyklus der Erschaffung des Menschen, wie wir ihn für das frühe Mittelalter als aus der Antike überkommen voraussetzen müssen[426], ist diese Szene in etwa jener vergleichbar, welche



Abb. 93 – Ms. 42 I, f.7v

in dem Auswahlprogramm der Hildesheimer Bronzetür erscheint, wo Gott auf eine ähnliche Weise Adam »aufhebt«[427]. Eigentümlich ist die rote Haarfarbe des ersten Menschen.

Das mittlere Medaillon zeigt die Erschaffung der Eva vor demselben Hintergrund. Am rechten Bildrand liegt Adam, die Wange in die linke Hand gestützt: Er schläft mit offenen Augen. Auf der anderen Seite des Bildes steht der Schöpfer in hellroter Tunika und grünem Pallium, zieht mit seiner Linken Eva aus der Seite Adams und macht mit der rechten Hand den Segensgestus. Eva hat lange schwarze Haare, Adam rötliche. — Der ikonographische Typ der Erschaffung der Eva aus der Seite Adams ist als Verschmelzung ursprünglich getrennter Szenen eines reicheren Zyklus zu verstehen: Gott läßt über Adam den Schlaf kommen, nimmt aus seiner Seite die Rippe und bildet daraus die Eva.

Das untere Medaillon bringt den Sündenfall vor demselben Hintergrund wie oben. Der Sündenfall ist in der gebräuchlichen symmetrischen Anordnung dargestellt: Baum und Schlange in der Mitte, rechts und links Adam und Eva. Vor einem gelben Hintergrundskeil winden sich Baum und Schlange wie eine zusammengehörige Einheit nach oben. Der rötliche Baum hat mehrere Äste mit Früchten und endet oben in einer aufgefächerten grünen Palmette. Aus dem Maul der graublauen Schlange empfängt Eva mit beiden Händen eine dicke Frucht. Auf der anderen Seite steht der bärtige Adam, beide Hände ausgestreckt. — Wie ein Vergleich mit frühmittelalterlichen reichen Zyklen zeigt, ist unser Bild eine Verschmelzung ursprünglich mehrerer Szenen[428].

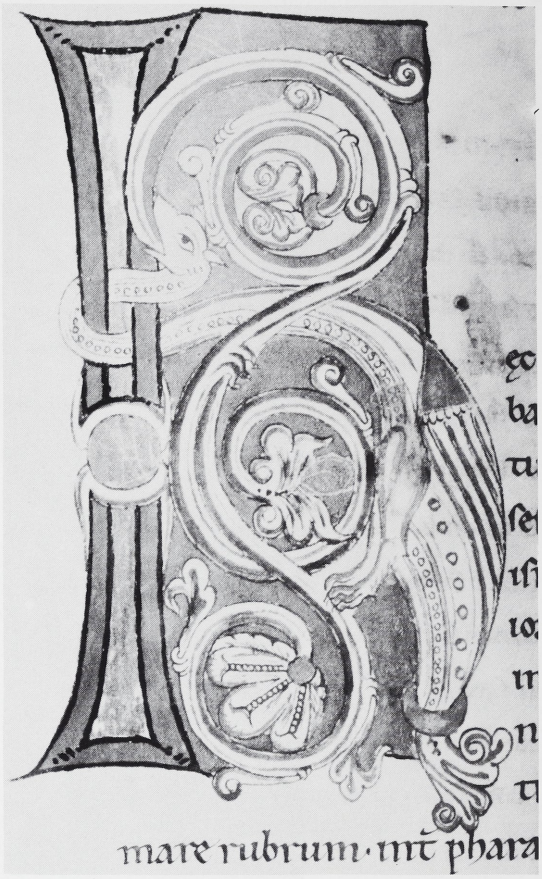
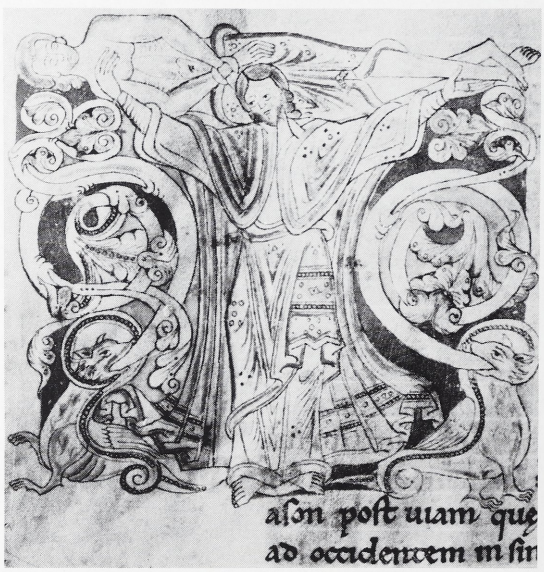


Abb. 95 Ms. 42 I, f.108v

Abb. 94 – Ms. 42 II, f.178v



Tobias trägt einen Toten = Initial »T«, Bd. II, f.178v (H 120 mm — B 125 mm) Abb. 94. — Tobias, bekleidet mit Albe, einer hellroten, über dem linken Knie geschürzten Tunika (nur das Unterteil!) und einem grünen, aufgefächerten Mantel, trägt auf seinen Schultern und den weit ausgebreiteten Armen einen Toten zum heimlichen Begräbnis und bildet in dieser Stellung das Initial »T« zum Buche Tobias (vgl. ms. 119, f.136v, S. 72). Der Tote trägt einen langen Lendenschurz; seine Hände sind kreuzweise an der Handwurzel gebunden; der rechte Fuß hakt sich um den linken. Die Gewänder beider Figuren sind teils mit Zierstreifen und Punktmustern versehen. Rechts und links von Tobias hocken zwei Drachen mit geringelten Schwänzen und Hälsen, die je eine Rankenvolute mit Verzweigung und Blattwerk ausspeien.

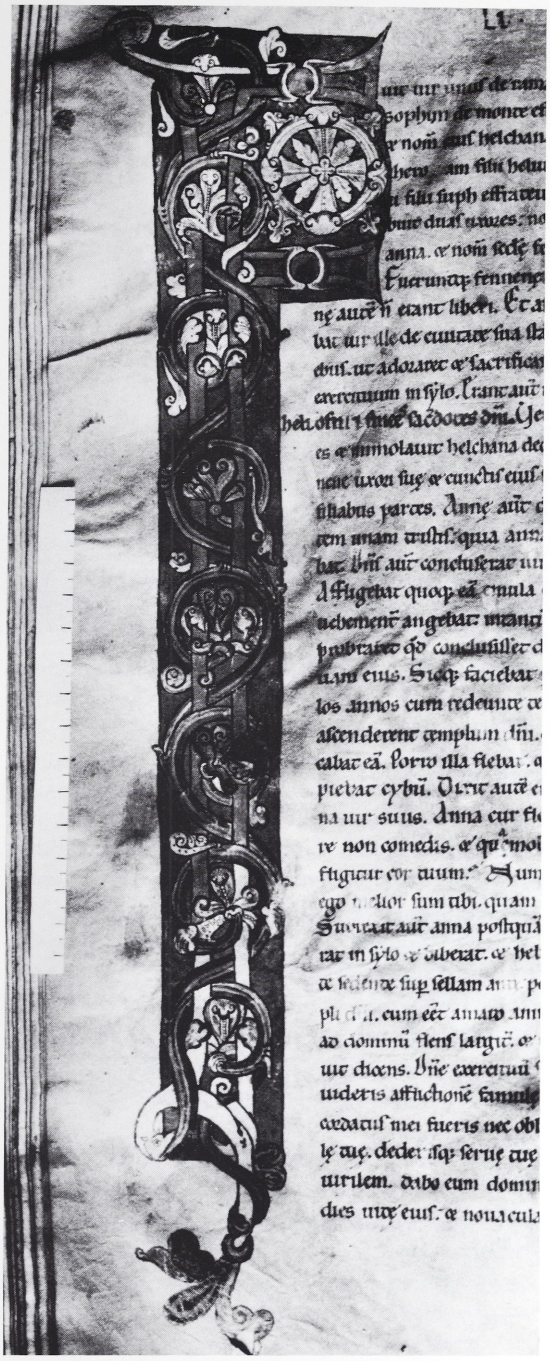


Abb. 96 – Ms. 42 I, f.168v

Initialen ohne Szenen

Initialen mit Figuren (Abb. 95, 96, 97, 98, 99, 100) — Bd. I, f.108v: »H« (Drache) — H 130 mm — B 80 mm; Bd. I f.187v: »F« (drei Drachen) — H 160 mm — B 72 mm; Bd. I f.226: »P« (Atlant und Tiere) — H 355 mm — B 90 mm; Bd. I f.246v: »A« (Keulenschwinger und zwei Löwen) — H 180 mm — B 104 mm; Bd. II f.161v: »C« (Drache) — H 90 mm — B 80 mm.

Initialen ohne Figuren — Bd. I f.1v: »F« — H 435 mm — B 165 mm; Bd. I f.5v: »D« — H 110 mm — B 100 mm; Bd. I f.39: »H« — H 150 mm — B 90 mm; Bd. I f.64v: »V« — H 120 mm — B 130 mm; Bd. I f.82v: »L« — H 107 mm — B 80 mm; Bd. I f.164: »I« (Vorzeichnung) — H 121 mm — B 50 mm; Bd. I f.168v: »F« — H 425 mm — B 87 mm; Bd. II f.122v: »D« — H 110 mm — B 100 mm; Bd. II f.243v: »F« — H 345 mm — B 95 mm.

Abb. 97 – Ms. 42 I, f.1v

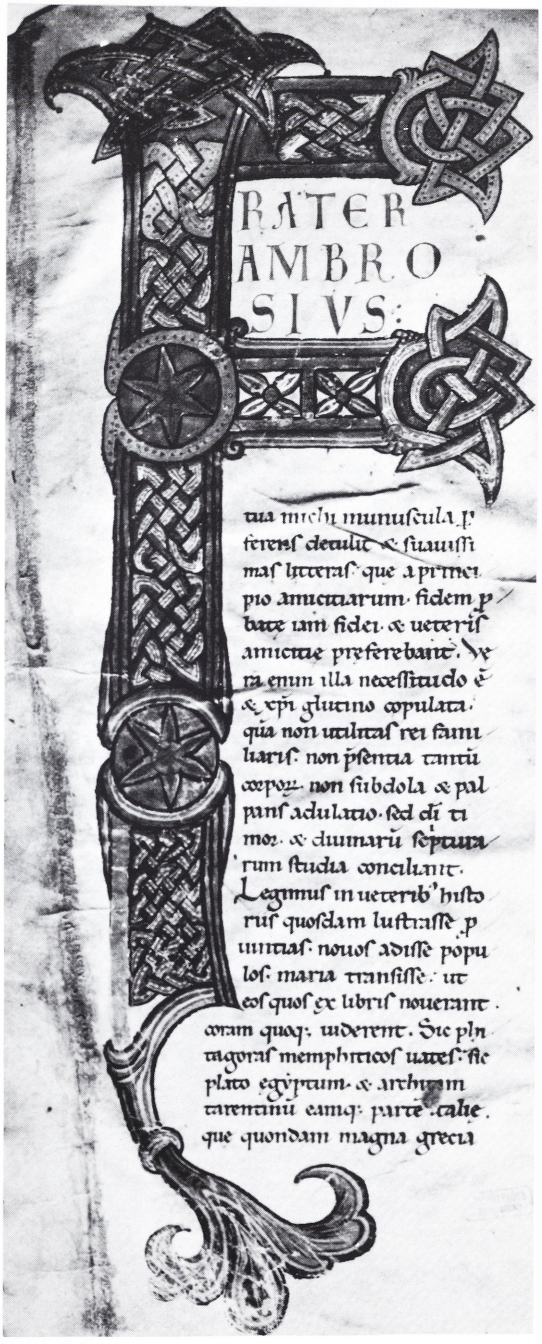




Abb. 98 – Ms. 42 I, f.39

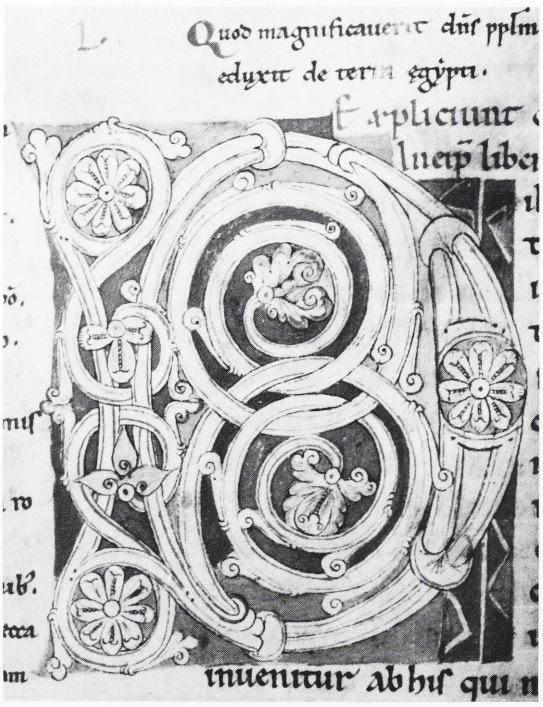


Abb. 99 – Ms. 42 II, f.122v



Abb. 100 – Ms. 42 II, f.161v

Der Stil von ms. 42

Unter den Initialen finden sich einige, die mit Figuren belebt sind. Einmal sind es Drachen (Bd. I, ff.7v, 108v, 187v, 226v; Bd. II, ff.161v, 178v), dann Vögel (Bd. I, ff.7v, 226), Löwen (Bd. I, ff.226, 246) und andere Tiere (Bd. I, f.226) oder ein Atlant, der das Initial hochstemmt (Bd. I, f.226). Im »A« zum Buche Daniel (Bd. I, f.246v) klettert ein Mann, der eine große Keule gegen ein hochspringendes Tier erhebt, das (eher) einem Wiesel (als einem Löwen) gleicht.

Fassen wir die Initialen unter dem Gesichtspunkt der Stilistik ins Auge, so stellen sich einige Gruppen heraus, die eine unterschiedliche Auffassung verraten; darüber hinaus läßt sich aber auch von einer Gruppe des ersten Bandes zum zweiten Band eine Entwicklung feststellen. Aus der Menge der Initialen ist zum Vergleich eine repräsentative Auswahl vorgelegt. Vollkommen isoliert steht in seinem Buchstabenstil ein solches Initial wie das schon erwähnte »A« mit dem Keulenschwinger.

Wie in den großen Homiliaren (ms. 1 und ms. 119) ist auch hier der Unterschied zwischen mehr malerisch und mehr graphisch aufgefaßten Zierbuchstaben zu machen. Zu der malerischen Gruppe gehören die Initialen, die mit Deckfarbe ausgeführt sind (Bd. I, ff.1v, 5v, 7v, 64v, 226). Jedoch sind die Gruppen in sich nicht homogen.

In der malerischen Gruppe steht das große »F« (Bd. I, f.1v) allein. Zwar hat es wie viele der anderen Initialen von ms. 42 die betonten Kreise, die wie Gelenke wirken, die in Gelenkpfannen sitzen (vgl. Bd. I, ff.5v, 39, 64v, 108v, 164, 168v), wendet aber ein von der insularen Buchkunst her tradiertes Flechtband zur Füllung der Haste mit einem mattenartigen Gewebe und zur Betonung der Enden mit einem Knoten an, und dies im Stil des 12. Jahrhunderts. Insgesamt ist es sehr flächig und geometrisch aufgefaßt; nur das ausschwingende Blatt unten stellt eine Verbindung zu den anderen Initialen her.

Ganz anders sind die beiden großen Initialen »I« und »P« (Bd. I, ff.7v, 226) aufgefaßt. Beide sind ein lebendiger und farbenfroher, auf den ersten Blick fast nicht zu entwirrender Dschungel von Ranken, Ästen, Voluten, Blättern und Tieren. Grün und Rot herrschen vor, dazwischen etwas Gold oder Gelb. Die sich zurückbäumenden und in die Ranken beißenden Tiere ähneln sich in beiden Initialen. Trotzdem verrät das »P« in seiner komprimierten Art einen anderen ornamentalen Geist als das mehr in die Fläche gezogene »I«. Seine Ranken unterscheiden sehr genau das perspektivische Über- und Untereinander.

Das »D« und das »V« (Bd. I, ff.5v, 64v) nehmen in der malerischen Gruppe eine Sonderstellung ein. Sie setzen sich deutlich von den beiden »Dschungel-Initialen« ab und sind sowohl im Aufbau wie in der Verwendung bestimmter Motive, wie z. B. des »Gelenks«, der graphischen Gruppe nahe. Aber dennoch unterscheiden sie sich von ihnen: einmal in der Verwendung dicker Deckfarben und reichlichen Goldes, dann auch in der Ornamentierung des Goldgrundes mit roten (»D«), des marineblauen mit weißen (»V«) Punkten, Sternchen, Schlängelchen und zierlichen Rankenblüten. Zur graphisch-linearen Gruppe gehören solche Initialen, welche nicht nur das zeichnerische Gerüst klar betonen — das geschieht auch bei der letzten Untergruppe der malerischen —, sondern welche auch mehr lasierende Farben anwenden, ja in der Anwendung der Farben selbst linear-graphisch verfahren (Bd. I, ff.39, 82v, 108v, 168v, 187v; Bd. II, ff.122v, 161v, 178v, 243v). Die Ranken und Stengel haben dabei höchstens noch Spuren einer Abschattierung der körperlichen Rundung mit Mitteln der Farbübergänge. Die Farben sind in harten Strichen wie mit der Feder, meist durch das Weiß des Grundes getrennt, nebeneinander gestellt. Die Ranken gleichen mehr Eisenbahngleisen als wirklich vegetabilischen Stengeln (am krassesten im »H«, Bd. I, f.39 und im »D«, Bd. II, f.122v). Natürlich gibt es Übergangslösungen wie das »F« (Bd. I, f.168v). Schaut man sich innerhalb dieser Gruppe die Initialen von Band II an, so kann man sich nicht des Eindruckes eines gewissen »Fortschrittes« des Künstlers erwehren. Die Elemente und Motive der Ornamentik bleiben, aber sie erfahren in der Anwendung eine Umformung. Das Harte und Spröde von Buchstaben wie des »L« und der beiden »H« (Bd. I, ff.82v, 39, 108v) ist gewichen, wenn auch das Lineare und Graphische bleibt. In Bildungen wie dem »D« (Bd. II, f.122v) ist das »Gleismäßige« auf die Spitze getrieben. In Initialen wie dem »C« und dem »T« (Bd. II, ff.161v, 178v) wird ein neuer Geist spürbar, wie er in der spätromanischen Bibel von Mecheln zu greifen ist[429].

Datierung und Lokalisierung

Es ist zu beachten, daß die meisten Einzelmotive der Ornamentik sich aus vorhergehenden Verduner Handschriften ableiten lassen. Die Blattknöllchen sind fast »passim« anzutreffen. Die Palmette mit den Löffelblättern und den seitlichen Flankierungsblättern (Bd. I, ff.108v, 168v) findet sich in ms. 1 und ms. 119[430]. Das aus dem Blattknöllchen entwickelte Blatt, das in den beiden großen Homiliaren so oft vorkommt[431], spielt auch in ms. 42 eine Rolle (Bd. I, ff.64v, 108v, 168v; Bd. II, ff.122v, 161v, 243v). Auch das Umgreifen und das Durchwachsen von Blättern sind[432] in die Ornamentik von ms. 42 übernommen worden (Bd. I, ff.82v, 168v; Bd. II, f.161v). Die kreisförmigen »Gelenke« finden sich auch in ms. 1[433], jedoch nur ohne die typische »Gelenkpfanne«, die dann aber um so genauer in der Bibel von Mecheln aus dem Ende des 12. Jahrhunderts auftritt (Abb. 154)[434]. Ein letztes, in Konvergenz mit den genannten Gründen dann durchschlagendes Argument für eine Entstehung der Handschrift in Verdun dürfte die Formulierung des einen Toten tragenden Tobias sein, der zwar in der Maaskunst zu Hause ist, aber hier im Typ von ms. 119, wenn auch in einem entwickelteren Stil wiedergegeben ist[435].

Der Stil der menschlichen Figuren ist genauso uneinheitlich wie der des Ornamentes. Die Gestalten in den Medaillons zur Genesis (Bd. I, f.7v) und des Atlanten (Bd. I, f.226) lassen sich nicht aus der Verduner Buchmalerei ableiten. Hier ist ein fremder Einfluß anzunehmen. Anders ist das mit dem Keulenschwinger und dem Tobias (Bd. I, f.246v; Bd. II, f.178). Sie verstehen sich gut als eine Fortführung vorhandener Stilübungen in Verdun;

man beachte die Haartracht und die Stirnform des Tobias und des Toten, den Albenwulst über den Füßen, die Faltenröhre beim Keulenschwinger. Den eigenartigen Mischstil des Tobias — schwarze Federzeichnung mit farbigen Feder- und Pinselstrichen zur Andeutung der Schatten und der Lokalfarbe — fanden wir bereits bei der Gruppe von ms. 43, ms. 62, ms. 66 und ms. 95 aus der Mitte des Jahrhunderts.

Die Fortentwicklung der Ornamentik, der Vergleich mit der Bibel von Mecheln (ca. 1200) und die Beachtung der Paläographie (nach Professor Bischoff 2. Hälfte 12. Jh.) lassen uns die Handschrift ins 4. Viertel des 12. Jahrhunderts datieren. Dabei kann man sich für die letzten Jahre des Abtes Cono (1143–1178) oder die ersten des Lodoico (1197–1237) entscheiden. Vielleicht ist die Handschrift aber schon unter dem Einfluß des Bischofs Albert von Hirgis (1187–1208) entstanden, der nicht nur ein Bruder des Lodoico, sondern auch sein Interessengenosse war.

B. Handschriften nur mit Initialschmuck

11. Ms. 51 — Kommentar des hl. Hieronymus zu Isaias (Abb. 101)

Der Kommentar ist eine Handschrift des 11. Jahrhunderts. Die beiden Initialen »E« und »V« (ff.1, 2) sind mit Ranken vor einem mehrfarbigen Hintergrund gefüllt. Die Blattknöllchen haben sich teils zu eigenen Zweigen entwickelt. Dreiteilige Blätter oder vollkommen abgerundete »Pfeilspitzen« sitzen an den Enden der Ranken, die ganz in der Fläche bleiben; noch nicht einmal die Abzweigungsstellen haben eine knotenhafte Verdickung. Die Eckpunkte des »E« sind durch einen bescheidenen Flechtbandknoten betont. Wenn auch die Qualität mäßig ist, so hat dennoch das »V« einigen Reiz.

Abb. 101 – Ms. 51, f.2



Als nächste Vergleichsmöglichkeit bietet sich ms. 2 an, das noch vor der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden ist. Da aber die Einzelheiten der Ornamentik außer einigen Allgemeinheiten zu sehr voneinander abweichen, hat der Vergleich nur im Hinblick auf die allgemeine stilistische Lage einen Sinn. Darin sind sich jedoch die beiden Handschriften ähnlich. Von einem direkten künstlerischen Zusammenhang kann nicht gesprochen werden, wohl aber von der Herkunft beider aus einem gemeinsamen Wurzelboden. — Als bessere Vergleichsmöglichkeit bietet sich die Echternacher Ornamentik von ms. 74 an (ff.1v, 68v: Initialen »D« und »F«, Abb. 151, 152). Zwar fällt das »E« gegen diese Meisterwerke ab; das »V« jedoch kommt dem Geist dieser Ornamentik nahe. Die Motivik der Echternacher Initialen lebt in ms. 51 weiter: das Dreierblatt, die stumpfe »Pfeilspitze«, die (in ms. 51 manieriert verlängerten) Knöllchen. — Als Datierung wird die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts vorgeschlagen.

12. Ms. 7 — Sammelhandschrift mit Regula S. Benedicti und Martyrologium

Die Gestalt der Handschrift

Ms. 7 enthält eine Sammlung der verschiedensten Texte. Jedoch nur die Regel des hl. Benedikt und das Martyrologium haben künstlerischen Schmuck. Die Regel enthält ein großes Initial am Anfang und viele kleine zu Beginn der einzelnen Kapitel. Das Martyrologium hat nur ein bedeutenderes Initial am Anfang.

Die Initialen

(Abb. 102, 103, 104). — Die Kapitel der Regel werden meist durch kleine, etwa vier Zeilen hohe Initialen eingeleitet. Lediglich der Anfang hat ein repräsentatives Initial, welches fast die halbe Seite einnimmt: »A«, f.11 (H 105 mm — B 107 mm). Zwischen den blauen Umrahmungsbalken und den inneren weißen Doppelbalken, deren rechter in einem Vogelkopf endet, entfaltet sich ein symmetrisch angelegtes Rankenwerk vor einem Hintergrund aus grünen, ziegel- und dunkelroten,



Abb. 102 – Ms. 7, f.11

ocker- und sepiafarbenen Kompartimenten. Auch die anderen Initialen stehen vor einem mehrfarbigen Hintergrund. Die Ranken stellen einen Dschungel aus Verzweigungen, Verschlingungen und Verknotungen dar. Die Zweige lassen Blattknöllchen sprießen und enden öfter in abgestumpften »Pfeilspitzen«, einem Viererblatt, einem Löffelblatt und zweiteiligen Knöllchenblatt. Oft spalten sich zwei Äste zugleich ab. So sehr das Über- und Untereinander-Durchführen der Ranken real gedacht ist, so wenig sind die perspektivischen Konsequenzen aus dieser Tatsache gezogen.

Abb. 103 – Ms. 7, f.45v



Dies läßt an die Art des Rankenwerks denken, wie es in der Benediktinerregel von ms. 10 vorkommt. Auch dort findet man die mehrfachen Verzweigungen an einer Stelle und den Dschungel der Ranken, der mitunter keinem geometrischen Schema folgt — all dies ohne jede Körperlichkeit. Jedoch sind bei aller Vergleichbarkeit die Unterschiede groß genug, daß man nicht an denselben Künstler denken kann. Die Ranken in ms. 7 sind feingliedriger, klarer im Aufbau, kleinteiliger und preziöser. Sie haben bei aller Vexierung des Betrachters die improvisierte Wirrnis von ms. 10 verloren. Zudem ist der zeichnerische Stil präziser und



Abb. 104 – Ms. 7, f.56v

sorgfältiger. Es fehlt der Eindruck eines mit flüchtiger Feder hingekratzten Einfalles. Wenn auch die Klarheit und Sauberkeit gewonnen haben, so gehen sie allerdings auf Kosten der Vielfalt der Motive und der nicht zu beschreibenden Variationsfreude in ms. 10.

Die beiden Initialen, die sich am Ende der Regel (»R«, f.55v, H 65 mm — B 60 mm) und am Anfang des Martyrologiums (»KL«, f.56v, H 83 mm — B 70 mm) befinden, gehören in ihrer gröberen Art zusammen und setzen sich von den anderen Initi-

alen der Regel ab. Das »R« wird aus drei Tieren gebildet, von denen eins dem anderen aus dem Maul wächst. Stilistisch gesehen, stehen sie gewissermaßen zwischen den oben geschilderten Ranken und ms. 10; jedoch sind sie den Initialen von ms. 10 wegen ihrer Vergröberung näher, wenn auch das Dickicht des »KL« noch dichter ist.

In der Frage der Datierung ist zu beachten, daß die Initialen von ms. 7 die von ms. 10 voraussetzen. Ms. 7 gehörte der Abtei Saint-Vanne, ms. 10 Saint-Airy. Man wird für beide Abteien einen Schulzusammenhang in der Illuminationskunst annehmen müssen. Ms. 7 zeigt nicht nur einen fortgeschritteneren Stil im Vergleich zu ms. 10, auch seine Schrift ist die eines späteren Schreibers. Wenn die Regel von ms. 10 wohl noch in das Ende des 11. Jahrhunderts gehört, so wird man die von ms. 7 in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzen müssen und damit in den Anfang der Regierungszeit des Abtes Laurentius von Saint-Vanne (1100–1140).

13. Ms. 48 — Sammlung von Texten der hll. Ambrosius und Augustinus

Das Initial »N« (f.1) steht vor einem mehrfarbigen Hintergrund. Sein Stil ist im weitesten Sinne noch in Verdun möglich, die Qualität jedoch sehr abgefallen. — 12. Jahrhundert.



Abb. 105 – Ms. 59, f.1

14. Ms. 59 — Johannes Cassianus, De octo vitiis (Abb. 105)

Die Handschrift enthält nur die Bücher 5–12 des Werkes *De institutis coenobiorum et de octo principalibus vitiis*. Ein nackter Mann liegt am Boden, steckt den Kopf in den Schild des »Q«, den er mit beiden Armen ergreift, und bildet so die Schleife des Buchstabens. Man fühlt sich an ähnliche Lösungen erinnert wie die stehenden Atlanten zum »P« (ms. 119, ff.79, 109v; ms. 55, f.1) oder an die liegenden zum »Q« (ms. 119, f.33), die Variationen nur eines Typs sind. — Der Mann speit eine Ranke aus, welche mit ihren Verzweigungen, Voluten und Blättern den verschiedenfarbig gemusterten Grund des Kreises füllt. — Der Zusammenhang mit der Ornamentik von ms. 119 ist offensichtlich, wenn auch nicht dieselbe qualitative Höhe erreicht wird. Wohl Mitte 12. Jahrhundert.

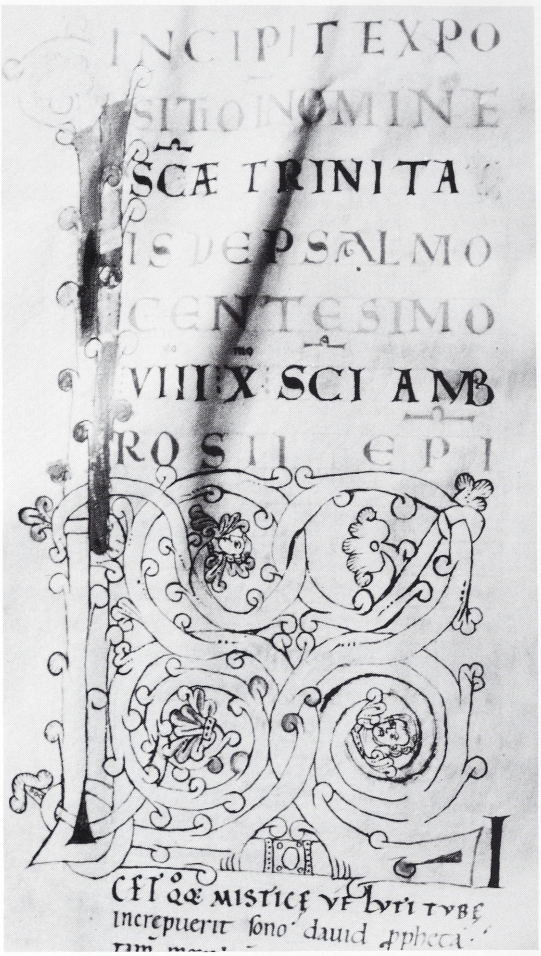


Abb. 106 – Ms. 49, f.1

15. Ms. 49 — Ambrosius, Kommentar zu Psalm 118 (Abb. 106)

Die Handschrift enthält nur ein einziges Initial zum Beginn des Kommentars: »L«ICET (H 162 mm — B 97 mm). Aus dem waagerechten Balken des »L« sprießen zwei Ranken, die sich zweimal im Gegensinn aufrollen, sich miteinander verschlingen und so eine quadratische Fläche füllen. An Einzelelementen sind zu vermerken: Blattknöllchen, Endpalmetten (teils mit Köpfen) und mehrteilige Endblätter. Die Voluten sind sehr holprig und ohne Schwung. Die Kolorierung ist in Ansätzen steckengeblieben. Trotz der schlechten Qualität, von welcher nur einer der Köpfe eine

Ausnahme macht, ist der stilistische Zusammenhang mit dem Hauptstrom der Verduner Ornamentik gegeben. Zur Frage der Köpfe in den Ranken siehe das bei ms. 121, f.90v (121) Gesagte. — Die Handschrift wird wohl nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein.

III. Handschriften aus der Kathedrale

1. Paris, BN, lat. 15.392 — Collectio Anselmo

Datierung. Die *Collectio Anselmo dedicata* ist eine Rechtssammlung, die dem Erzbischof Anselm Capra von Mailand (883–897) gewidmet wurde. Das Werk ist in zwölf Abschnitte gegliedert, die ihr Material aus dem zivilen römischen Recht, aus Pseudo-Isidor und dem Registrum Gregorii schöpfen. Zwei Kapitularien Lothars († 824) bilden den spätesten Text[436]. Das Manuskript kam über die Bibliothek der Sorbonne (ms. 752) in den Besitz der Bibliothèque Nationale zu Paris.
Diese Sammlung wurde durch einen Schreiber Rodulfus 1009 im Auftrage des Bischofs Heimo von Verdun (988–1024) abgeschrieben, wie der Schreibereintrag erweist[437]. Wir haben keinen genügenden Grund, an der Datierung zu zweifeln; sie wird von J. Porcher übernommen[438]. Zwar sieht die Schrift für die angegebene Zeit verhältnismäßig steil aus. Jedoch braucht die Datierung von seiten der Paläographie nicht umgestoßen zu werden (freundliche Mitteilung von Herrn Professor Bischoff).

Der künstlerische Schmuck (Abb. 107, 108). Die Handschrift hat als Schmuck nur zwei Initialen: f.2 ein »D« und f.4v ein »C«, welches in seiner

Abb. 107 – Paris BN. lat. 15392, f.2





Abb. 108 – Paris BN. lat. 15392, f.4v

Rundung ein Brustbild des Apostels Petrus aufweist. Beide Initialen bestehen aus Flechtband und Rankenwerk, aber in solcher Verschiedenheit, daß man versucht ist, mindestens zwei verschiedene Vorlagen anzunehmen.

Die Balken des »D« bestehen aus zwei Bändern, die sich an betonten Stellen zu Knoten verflechten. Die Buchstaben (D)OMINO sind in das Rankenwerk hineingeschrieben. Das innere Feld wird von einer Ranke gefüllt, die sich symmetrisch zu zwei Spiralen aufdreht, dabei Abzweigungen und geschweifte Sichelblättchen entläßt und stellenweise nach außen wächst. Bei besonders reichen Abzweigungen hält ein Schaftring die Ranke wie eine Bandage zusammen. Die Zweige endigen in einem Herzblatt, Viererblatt und in Blüten. In den Abzweigungswinkeln sitzen meist andersfarbige Kolben. Als Farben sind Blau, Hellgelb und Rostrot verwandt. — Die genannten Elemente, aus denen sich das Initial aufbaut, finden sich vorzugsweise in der deutschen ottonischen Ornamentik wie der Trier-Echternacher und auch der Reichenauer (s. o. S. 47). Jedoch erscheinen sie hier stark umgesetzt und verprovinzialisiert.

Das Initial »C« auf f.4v ist in denselben Farbwerten gehalten. — Petrus ist bekleidet mit einem blauen Untergewand und einem gelben Mantel. In der Rechten hält er die Schlüssel mit dem Monogramm PE. Das bärtige und tonsurierte Haupt umgibt eine Nimbusscheibe, in welche der Name PE-TR-

VS in Form eines Kreuzes eingesetzt ist[439]. — Das Initial selbst baut sich aus einem Flechtband und Rankenwerk auf, das im Vergleich mit f.2 krauser und kleinteiliger wirkt. Die Knoten weisen scharfe Ecken auf; die Blättchen in Form von Wedeln sind so gezahnt, daß der unterste Zahn sich zu einem eigenen Dreierblatt auswächst. Die Voluten der Endverschlingungen enden — ähnlich den franko-sächsischen Initialen — in Hundeköpfen. — Für diese Art der Ornamentik lassen sich im näheren und weiteren Umkreis keine Vergleichsmöglichkeiten finden. Denn die Bibel des Francon, die von S. Gevaert für Stablo (vor 954) in Anspruch genommen wurde[440], wird von J. Porcher nach Limoges verwiesen[441]. Tatsächlich finden sich in der Bibel des Francon vergleichbare Blattformen[442]; insgesamt sind die Initialen jedoch vollkommen anders gebaut. Ein anderes Limoger Manuskript, die sogenannte zweite Bibel von St. Martial aus dem 11. Jahrhundert, hat wiederum ähnliche Blätter[443]. Bei beiden Handschriften ist zu beachten, daß die gezahnten Wedel mitunter das unterste Blatt besonders betonen. Andere südfranzösische Exemplare, wie beispielsweise die Sakramentare von Albi[444] und Figeac[445] aus dem 11. Jahrhundert haben als entfernte Gemeinsamkeit nur die lockere Art des Rankenwerkes. Besseres Vergleichsmaterial für die Heimo-Handschrift — und zwar für die Elemente beider Initialen — bietet das Lektionar der Abtei Montmajour, das allerdings bereits aus der Zeit um 1100 stammt[446]. Mit Südfrankreich und der Provence sind dann auch die italienischen Relationen angesprochen. Einzelheiten des Initialtypus der Riesenbibel in Parma und verwandter Handschriften sind vergleichbar[447]. Man kann auch an solche denken wie die sogenannte Pantheon-Bibel aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts[448].



Abb. 109 – Ms. 118, f.1

Die herangezogenen Vergleiche bleiben solange im Vagen stecken, bis durch reichere Publikationen von Initialornamentik das Vergleichsmaterial reicher wird. Der hier gemachte Vorschlag kann insofern nur die Richtung abstecken, in der gesucht werden könnte.

2. Verdun, ms. 118 — Viten der Heiligen für die Matutin (Abb. 109)

Die Handschrift ist zum Gebrauch in der Matutin bestimmt, für welche sie die Lektionen aus den Heiligen-Viten enthält, die in der zweiten Nokturn gelesen werden. — Das einzige bedeutendere Initial befindet sich auf f.1. Das »P« leitet die Passio des hl. Apostels Andreas ein. Die Doppelhaste ist von einer kräftigen Wellenranke mit alternierenden Voluten durchwachsen. Die radialen Endblätter umgreifen die Voluten. Im Schild sitzt eine achtteilige Blüte. Ein kräftiges Blau und Rot dominieren. Das Initial sitzt auf einem Feld, das sich aus verschiedenen Rechtecken zusammensetzt, eine Art, die für die frühgotischen Initialen typisch ist. Dennoch bleibt unser Initial noch ganz in den Formen und Elementen der romanischen Zierbuchstaben. Blickt man sich in der Verduner Ornamentik um, so scheint die von ms. 118 die von ms. 42 vorauszusetzen. Beachten wir, wie das Wellenband mit den alternierenden Voluten, welche die beiden Balken umwinden und durchwachsen, sich bereits in ms. 42 findet (Bd. I, f.168v; Bd. II, f.243v). Nur kommt es in dieser Handschrift noch nicht zu dem lappenhaften Umgreifen der Ranken; einige Blätt-

chen üben sich darin, höchstens ganz behutsam. Der Vergleich lehrt aber auch, welche Vergröberung ms. 118 gegen die herangezogenen Initialen von ms. 42 darstellt. — Unsere Handschrift versteht sich am besten kurz nach 1200.

IV. Handschriften ungewisser Provenienz

1. Ms. 95 — Fragmente eines Evangelistars

Die Gestalt der Handschrift

Von der ursprünglichen Handschrift sind nur noch vier Folios vorhanden. Diese sind einem Codex des 15. Jahrhunderts beigebunden, der die vier Passionsberichte enthält. Auf dem Recto des ersten Fragmentblattes sind sechs Szenen der Passions- und Ostergeschichte vereint; auf dem Verso beginnen die Perikopen der Osterzeit mit dem Evangelium der Osternacht. Da auf dem Recto die Kreuzabnahme und die Grablegung sowie die Grabestür mit den Wächtersoldaten zu finden sind, muß man annehmen, daß die Johannes-Passion als Perikope des Karfreitags vorausging.

Aus den erhaltenen Fragmenten läßt sich die ursprüngliche Gestalt der Handschrift nur sehr bedingt rekonstruieren. Gewiß ist, daß es sich um ein Evangelistar handelte, das die Evangelienperikopen des Kirchenjahrs enthielt. Ob es ein Lektionar für das ganze Jahr oder nur für die Passions- und Osterzeit war, ist nicht zu ermitteln.

Der künstlerische Schmuck

Ganzseitiges Bild mit sechs Szenen der Passions- und Ostergeschichte, f.57 (H 270 mm — B 203 mm) Abb. 110. — Der Maler hat das Blatt in unregelmäßige Rechtecke aufgeteilt. Mit den Illustrationen hält er die chronologische Folge der Geschehnisse ein, indem er oben links mit der Kreuzabnahme beginnt. Die Federzeichnungen sind in Rot, Grün und Sepia ausgeführt und durch Pinselstriche in Grün oder Rotbraun abschattiert. Nur der obere Rand und je ein Drittel des linken und rechten Randes besitzen eine ornamentierte Rahmenleiste; die obere wird durch den senkrechten Kreuzesbalken durchstoßen. Sie besteht aus einer Folge von Rechtecken, die mit Palmetten und Rankenwerk gefüllt sind.

Die Kreuzabnahme mit den klagenden Frauen. — Auf einer an das Kreuz angelehnten Leiter steht oben der bärtige Josef von Arimathäa (?) und hält den nach rechts abgewinkelten Oberkörper des toten Jesus, wobei er die Nimbusscheibe wie einen Gegenstand faßt (!). Maria, auf einem Hügel stehend, hat die Hände ihres Sohnes ergriffen. Ein anderer Mann (Nikodemus?) löst gerade den Nagel aus dem rechten Fuß Jesu. Auf der rechten Seite des Bildes steht eine Gruppe von sieben Klagefrauen. Die Spitze am unteren Kreuzesende ist wie an einsteckbaren Altar- und Vortragekreuzen beschaffen. Der ikonographische Typ der Abnahme in der Ausformung von ms. 95 ist singulär.

Über der Szene zieht sich eine Inschrift hin: »*Nec deus e(st) nec homo presens que(m) cernis imago. Sed d(eu)s e(st)* & *homo. presens que(m) signat imago.*« (Nicht Gott und nicht der Mensch ist das, was du hier als Bild siehst. Aber Gott ist er und Mensch, den dieses Bild bezeichnet.) Der Inhalt dieses Verses hat mit der Kreuzabnahme keine direkte Verbindung. Einige Jahrzehnte vor der Verwendung in unserer Handschrift hat ihn Hildebert von Lavardin, Bischof von Le Mans und Erzbischof von Tours (gest. 1134) in seinem *Inscriptionum christianarum libellus* unter der Überschrift *Ubi Christi pingitur imago* niedergeschrieben. An einer zweiten Stelle bezieht Hildebert den Vers wie unsere Miniatur auf den Gekreuzigten: »*Ad Christi crucifixi imaginem*«[449]. Unbeschadet dieser Verwendung des Verses handelt es sich um eine Aussage, welche für das Bildverständnis des Mittelalters signifikant ist. Das Bild bedeutet keine geheimnisvolle Gegenwart des Dargestellten im Sinne der ostkirchlichen Ikone; vielmehr ist es ein bloßes Erinnerungs- und Hinweiszeichen, das die menschliche Seele zur subjektiven Vergegenwärtigung der im Bild dargestellten Personen oder Szenen anregt. Vielleicht liegt in diesem Vers eine Nachwirkung der durch die *Libri Carolini* dargelegten Bildertheorie.

Die Grablegung. — In einem sehr flach gehaltenen Rechteck unterhalb der Kreuzabnahme ist die Grablegung dargestellt. In dem durch eine rote Linie angedeuteten Sarkophag liegt Christus, in ein großes Leichentuch gehüllt. Hinter dem Sarkophag stehen drei Personen. Die rechte ist durch den langen Bart als älterer Mann charakterisiert (Nikodemus?) und hält mit den Händen die Füße Jesu; Kopf und Hals wirken auf dem gebeugten Kopf wie »eingepflockt«. In der Mitte steht ein junger Mann (Johannes?) mit einem offenen Salbgefäß in der Linken. Am linken Bildrand steht Maria und trägt ein verschlossenes Salbgefäß. — Die Inschrift lautet: *Servor conservans. Tumulor tumulata reformans.* (Ich, der Erhalter, werde (durch die Salbung) erhalten. Ich werde begraben und erneuere (so) alles Begrabene.) In der Betrachtung des Heilsgeschehens gibt es eine »homöopathische« und eine »allopathische« Sicht: Gleiches durch Gleiches, oder: Erfolg durch das Gegenmittel. Ebenso gibt es zur

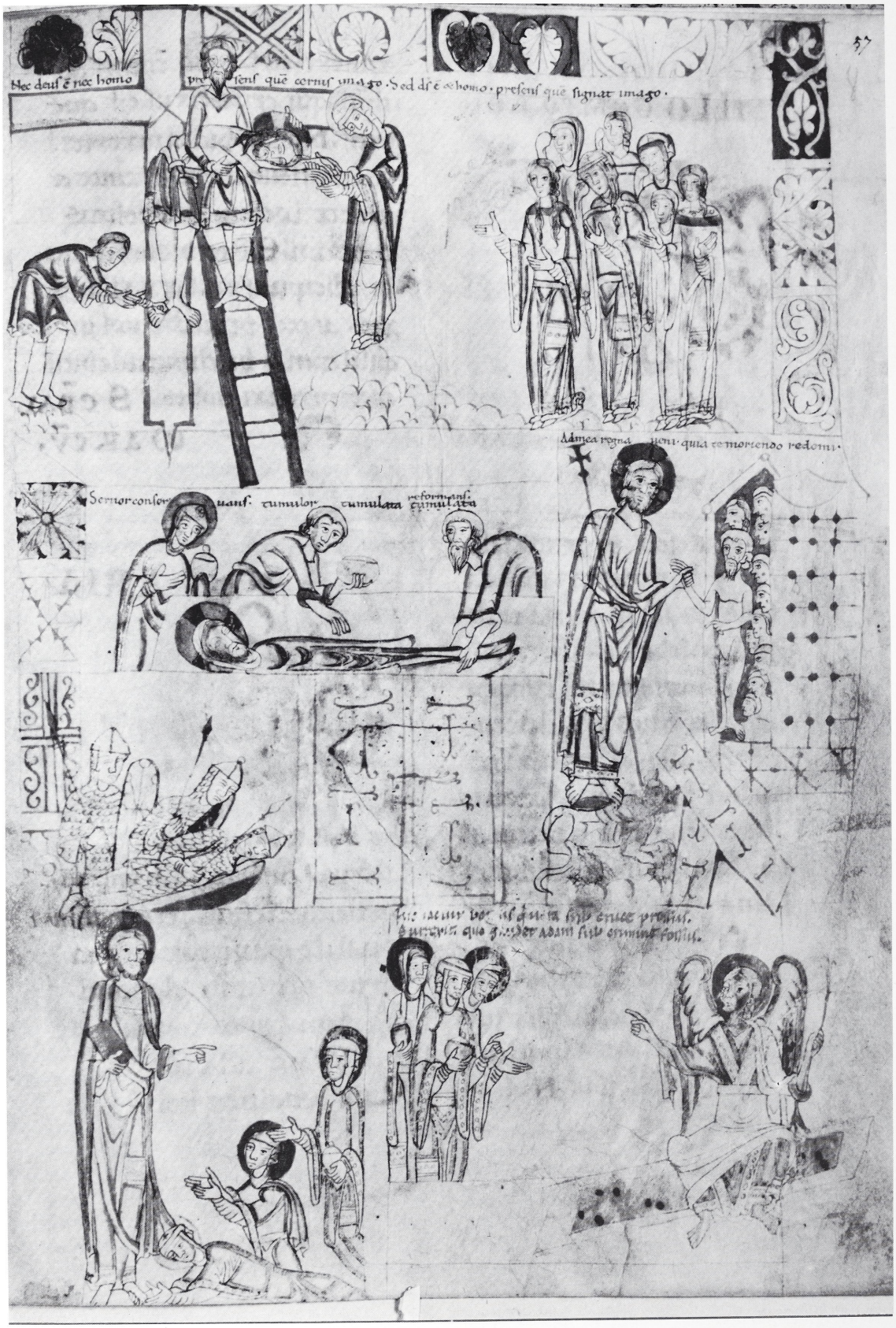


Abb. 110 – Ms. 95, f.57

Beschreibung eines Heilsvorganges eine glatte und eine antithetische Formulierung. So kann der erste Satz verstanden werden: Dem eigentlichen Erhalter des Alls wird das Geschick zuteil, daß er erhalten (= balsamiert) werden muß. Man kann ihn aber auch so verstehen: Dadurch daß Christus begraben wird, bewahrt er alle Toten vor der allerletzten Vergänglichkeit, »konserviert« sie. Der zweite Satz läßt sich nur im Sinne der Erlösung verstehen: Christus wird begraben und »reformiert« so alle Toten (= schenkt ihnen eine neue Form); er ist als der Tote, der Begrabene und Auferstandene, auch der Totenerwecker.

Das Grab Christi und die Wächter. — Unter der Szene der Grablegung befindet sich eine Darstellung des verschlossenen Grabes Christi und der drei Wächter. Die rechte Bildhälfte wird durch ein großes, zweiflügeliges Tor mit vielen Beschlägen eingenommen. Mitten auf dem Tor sitzt ein quadratisches Schloß. Die drei Soldaten in Schuppenpanzer und Helm, mit Schild und Lanze, liegen wie im Viertelkreis aufgefächert.

Die Anastasis (Christi Höllenfahrt). — Der auferstandene Christus in rot-grünen Gewändern steht auf dem personifizierten Hades (Infernus) und setzt ihm das lange Kreuzszepter auf den Kopf. Mit der Linken ergreift Christus die Hand des bärtigen Adam und zieht ihn aus dem spitzgiebeligen Tor der Unterwelt heraus. Vor dem roten Grund des Innenraumes erscheinen noch zehn andere Köpfe. Die Tore der Unterwelt liegen ausgehoben übereinander.

Die Inschrift sagt: »*Ad mea regna veni. quia te moriendo redemi*«. (Ich bin zu meinen Reichen gekommen; denn ich habe dich durch das Sterben erlöst.) Indem Christus die Väter aus dem Hades befreit, kann er sagen: Ich bin zu meinem Reich gekommen. Im zweiten Teil des Satzes spricht sich die Überzeugung aus, daß der Tod Christi die Erlösung bewirkt. Der lateinische Vers findet sich wie der bei der Kreuzabnahme im *Inscriptionum Libellus* des Hildebert von Lavardin; er hat die Überschrift: »*Christus ad hominem redemptum*«[450].

Die drei Frauen am Grabe. — Am linken Bildrand zusammengedrängt, erscheinen (nach Mk. 16, 1–4) die drei Frauen in roten und grünen weitärmeligen Gewändern hinter dem offenen Sarkophag, dessen obere Begrenzungslinie die Figuren in Kniehöhe abschneidet; die zwei letzten tragen Salbgefäße. Die beiden vorderen haben ihre Hände »redend« und »hörend« ausgestreckt. Am rechten Bildrand sitzt auf dem weggezogenen, querliegenden Sarkophagdeckel der Engel mit einem Stab in der Linken; mit der ausgestreckten Rechten »verkündet« er das Evangelium von der Auferstehung Christi. Der Inkarnat der Frauen ist in heller Sepia, der des Engels rot getönt (s. Exkurs S. 155). Die Inschrift lautet: »*Hic iacuit hot'us qu(i) u'ta sub cruce prossus. Surrexit quo gaudet adam sub crimine fossus.*«

Die drei Frauen begegnen dem Auferstandenen. — Am linken Bildrand steht der auferstandene Christus in brauner Tunika und grünem Mantel. In der Rechten hält er ein rotes Buch, die Linke macht den Rhetorengestus. Vor ihm befinden sich drei Frauen; die erste liegt auf dem Boden und umfaßt die Füße des Herrn; die zweite kniet und streckt ihre Hände Christus entgegen; die letzte läßt sich gerade auf die Knie nieder. Sie hält in der Linken ein Salbgefäß und streckt die Rechte aus.

Bei dieser Szene handelt es sich nicht um das berühmte *Noli me tangere*, wobei Christus und Maria Magdalena allein dargestellt sind. Die dargestellte Szene geht vielmehr von dem Text Mt. 28, 1–10 aus. Der für unser Bild wichtige Vers 9 lautet: »Siehe da kam Jesus ihnen entgegen und sagte: 'Seid gegrüßt!' Sie gingen auf ihn zu, umfaßten seine Füße und beteten ihn an.« — Allerdings hat der Maler die Dreizahl der Frauen aus Mk. 16, 1–4 herübergenommen. Der Matthäus-Zusammenhang spricht nur von zwei Frauen.

Die Initialen

F.57v: »INV« (H 128 mm — B 94 mm); »I« (H 72 mm — B 24 mm); »M« (H 52 mm — B 55 mm). — Die drei ersten miteinander verschlungenen Initalen »INV« leiten das Evangelium der Osternacht ein: »IN« ILLO TEMPORE. »V«ESPERE SABBATI. Dabei ist das *In illo tempore* beim Osternacht-Evangelium überflüssig. — Die beiden nächsten Initalen gehören zum Evangelium des Ostersonntags: »I«N ILLO TEMPORE. »M«ARIA MAGDALENE. Obwohl die Perikope ausdrücklich »SCDM MARCV« bezeichnet ist, hat der Illustrator das Lukas-Symbol hinzugezeichnet: ein geflügelter, grün nimbierter Stier, der einen Kodex mit den Vorderhufen hält. Für die Verwechslung läßt sich kein Grund angeben.

Die Ranke ist meist durch eine mittlere Füllinie als »Aderband« aufgefaßt und verharrt in der Fläche. Nur die Schaftringe an den Balken deuten eine gewisse Körperlichkeit an. Als Elemente tauchen Drachen- und Vogelköpfe, Blattknöllchen, drei- bis fünfteilige Endblätter und Blüten auf. Die

Rundung des »V« bildet ein sich krümmender Drache mit Vogelkopf. Das Innere des »M« ist mit symmetrischen Ranken gefüllt, die wie Äste aus einem Baum wachsen. Das mittlere »I« konserviert ein archaisches Flechtbandmotiv. Die Buchstabenfelder sind grün, rot, gelb und violett getönt.

Der Stil von f.57 in ms. 95. — Der erste Eindruck, den die Bildseite f.57 macht, ist der eines gewissen Archaismus. Zwar sieht man bestimmte Elemente der Verduner Malerei des 12. Jahrhunderts, aber sie sind primitiv und künstlerisch weniger vollendet. Jedoch darf man sich in der Frage der Datierung dadurch nicht täuschen lassen; man muß die Frage stellen, ob es sich um eine vorbereitende Stufe oder um einen Rückfall bzw. um die Nachahmung eines schon bestehenden Stiles handelt, bei welcher der Kopist die künstlerische Höhe seiner Vorlagen nicht erreicht.

Durch den Vergleich von Einzelelementen und des Stiles läßt sich unser Blatt mit der Gruppe von ms. 43, ms. 62 und ms. 66 in Verbindung bringen. Beachten wir etwa den Kopf des bärtigen Mannes auf der Leiter: Wir werden an den Matthäus in ms. 43 erinnert; ebenso durch die rechte Gestalt bei der Grablegung. Die mittlere Figur derselben Gruppe erinnert an den Markus des Evangeliars. Die Nasen sind ähnlich gezeichnet wie dort und im Job-Bild von ms. 62. Auch das so oft beschriebene Schenkeloval kommt in ms. 95, allerdings zaghafter, vor. Die Ornamentstreifen und Punktmuster hat unser Maler dagegen freudig angewandt. Der rote Inkarnat des Grabesengels läßt sich in der Verduner Bildtradition nachweisen (ms. 119, f.97).

Der Stil unseres Blattes erinnert in seiner Mischung von graphischen und malerischen Elementen an den der oben genannten Handschriftengruppe: Rote, grüne oder braune Pinselstriche begleiten die Kontur- und Faltenlinien. Im Vergleich zu ms. 62 und ms. 66 sind die Striche dicker und teils mit fließenden Übergängen, so daß das Malerische etwas gewinnt, wenn auch das Graphische die Dominante bleibt.

Daß es sich um einen Künstler minderer Fähigkeit handelt, zeigt der Vergleich mit den drei genannten Handschriften. Der archaische Eindruck entsteht also durch eine mindere Qualität, vielleicht zusätzlich dadurch, daß der Maler eine ältere Vorlage kopierte und der Umsetzung in den Stil seines Jahrzehnts nicht gewachsen war. Es liegt kein Grund vor, mit der Datierung der Handschrift ins 11. Jahrhundert zu gehen[451]. Der Stil versteht sich besser in der Nachfolge von ms. 43, ms. 62, ms. 66, wobei kein größerer zeitlicher Abstand zu fordern ist. Die Mitte des 12. Jahrhunderts wäre so am plausibelsten. Diese Datierung wird mit paläographischen Gründen unterstützt (Freundliche Mitteilung von Herrn Professor Bischoff).

Wie der Stil der Bilder beim ersten Augenschein zu einer Frühdatierung verleitet, so ist es auch mit dem der Initialen. Nicht nur ein solches Flechtband-Initial wie das mittlere »I«, auch die Flächigkeit der Ranken und ihre Füllung als »Aderband« führen zu dieser Täuschung. Die aufmerksame Beobachtung der Einzelelemente zeigt uns jedoch, daß sich die Ornamentik an die von ms. 1 und ms. 119 anschließt. Die Art der Blattknöllchen ist nicht mehr die des 11. Jahrhunderts, sondern die freiere des 12. Die drei- bis vierteiligen Endblätter lassen sich in ms. 1[452] und ms. 119[453] nachweisen. Das Blatt unter dem mittleren Vogelkopf des »V« findet sich in ms. 1[454] und in ms. 119[455]. Die Blüte im linken oberen Viertel des »M« könnte mit ähnlichen Bildungen in ms. 1[456] und ms. 119[457] verglichen werden. — Der Bild- wie auch der Initialstil lassen sich also als eine Art Verwilderung bzw. Archaisierung in der Mitte des 12. Jahrhunderts verstehen.

2. Ms. 121 — Homiliar

Gestalt und Herkunft der Handschrift

Wie das Inhaltsverzeichnis (S. 26) zeigt, enthält die Handschrift die Sermones und Homilien der Matutin, dazu noch einige Anhängsel, die hier unbeachtet bleiben dürfen. Das Corpus der Handschrift gliedert sich in zwei große Teile: Der erste enthält das *Proprium de tempore* vom ersten Adventsonntag bis zur Vigil von Pfingsten, der zweite die Heiligenfeste (*Proprium de Sanctis*) vom 30. November (Andreas) bis zum 5. Mai (Philippus und Jakobus). Dieser Überblick zeigt, daß unsere Handschrift nur der erste Band eines Homiliars ist; der zweite müßte den Rest der beiden Proprien enthalten. Ein solcher Band findet sich in der Stadtbibliothek von Verdun; es ist ms. 122. Wenn dieses Manuskript auch von ms. 121 stilistisch verschieden ist, wird man es doch als den zweiten Band zu ms. 121 betrachten müssen.

Damit ist eine grundsätzlich andere Anlage gegeben als bei ms. 1 und ms. 119, welche ebenfalls zwei Bände eines Homiliars sind. Dort sind das *Proprium de tempore* und das *Proprium de Sanctis* in je einem Band enthalten. In unserem Falle sind die beiden Proprien in je zwei Hälften geschieden und



Abb. 111 – Ms. 121, f.1

in einem Band hintereinandergesetzt, so daß für jedes Halbjahr die Proprien in einem Band erscheinen. Das hat gegenüber der Methode von ms. 1 und ms. 119 den praktischen Vorteil, daß man in der Matutin mit einem Band pro Halbjahr auskommt, während sonst immer zwei Bände bereitliegen müssen. Aufs Ganze gesehen, hat sich diese praktischere Methode durchgesetzt und ist noch für die Anlage des heutigen *Breviarium romanum* (*et monasticum*) bestimmend geblieben.

Die Handschrift ist insgesamt gut erhalten. Viele braune Wachstropfen zeugen vom häufigen Gebrauch in der Matutin. Für die Auswahl des Bildschmuckes der Handschrift gilt das bei ms. 119 an entsprechender Stelle Gesagte. Auch in ms. 121 haben sich nur Spuren eines christologischen Zyklus erhalten (f.1: Jüngstes Gericht; f.27v: Geburt Christi; f.175v: Frauen am Grabe; f.266v: Verkündigung). Ansonsten folgt die Auswahl originellen Einfällen, die sich nicht systematisieren lassen.

Die Provenienz ist nicht mehr zu ermitteln, da keine Eintragung vorhanden ist. Der zweite Band des Homiliars (ms. 122) besitzt ebenfalls keine Notiz. Durch das Fehlen von Signatur und Besitzvermerk dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit die Abtei Saint-Vanne als Besitzer ausgeschlossen sein. Man zögert natürlich, die beiden Bände einem der Verduner Konvente nur durch eine Mutmaßung zuzuteilen. Vielleicht darf man die Kathedrale vorschlagen, ehe sich genauere Indizien gefunden haben.

Abb. 112 – Ms. 121, f.27v



Der künstlerische Schmuck

Die figürlichen Initialen

1) Figuren als Illustration zum Text

a) Gruppe der gemalten Bildinitialen

Jüngstes Gericht = Initial »I«, f.1 (H 168 mm — B 40 mm), Abb. 111, Exkurs S. 156. — Ein breiter Streifen, seitlich durch Bänder und oben und unten durch Medaillons begrenzt, bildet den Initialbuchstaben »I« des Sermo des hl. Maximus zum Advent. In drei Abteilungen sind vier Details eines allegorischen Gerichtsbildes dargestellt. Im oberen der kräftig rot umrandeten Medaillons erscheint vor einem Goldgrund, der als goldener Strahlenkranz noch über den Rand hinaus wirkt, Christus in Halbfigur mit blauem und rotem Kreuznimbus zwischen Alpha und Omega im ikonographischen Typ des Abrahamsschoßes: Vor seiner Brust sind die Köpfe von sieben Erlösten sichtbar. Sein blaues Gewand ist mit einem breiten Goldstreifen geziert. Er hält in den Händen die gerollten Enden zweier langer goldener Textstreifen, die zugleich die seitliche Begrenzung des Initials bilden. Der schwer lesbare Text lautet: »VENITE BENEDICTI PATRIS MEI« — und — »ITE MALEDICTI IN IGNEM ETERNUM.« Dem entspricht das untere Medaillon mit einer Darstellung der Hölle als »OS INFERNI«, in dem zwischen den Flammen vier Verdammte sichtbar werden. Den steilen Zwischenraum füllen zwei Szenen. Die obere zeigt zwei Männer, die auf einem roten Lager liegen. Der eine, in blauem Gewand und mit großer Tonsur, ist wach und wendet sich mit Blick und Handgestus Christus zu. Eine Aufschrift bezeichnet ihn als »PETR(US)«. Der untere, in braunem Mantel, zeigt durch das Stützen der Wange an, daß er schläft. Es ist »NERO«. In der unteren Szene sieht man zwei Frauen, die an einem (blauen) Mühlstein stehen. Die linke in blauem Schleier und Gewand mit Goldstreifen hält mit der Rechten den Kreuzstab mit Wimpel, mit der Linken ihren Mantel, wobei die Arme verschränkt sind. Es handelt sich um die Ekklesia, welche zu Christus aufblickt. Die andere Frau mit verhüllten Augen und braunem Mantel, die Synagoge, hält mit der Linken ein Opfertier, das sie mit dem Messer in ihrer Rechten tötet.

Das Ergebnis der ikonographischen Untersuchung (Exkurs S. 156) hier vorwegnehmend, kann man sagen, daß es sich in beiden Szenen um eine allegorische Ausdeutung und Anwendung der eschatologischen Gleichnisse Lk. 17, 34–36 parr. handelt. Petrus und Nero, Ekklesia und Synagoge werden als die beiden Männer und die beiden Frauen verstanden, von denen je einer mitgenommen bzw. zurückgelassen wird; zugleich werden sie als die Repräsentanten von Christentum und Heidentum, von Kirche und Judentum verstanden.

Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten im Initial »P«, f.27v (H 163 mm — B 62 mm) Abb. 112. — Das »P« steht vor einer blauen Fläche; in seiner Rundung ist vor einem Goldgrund die Geburt Christi dargestellt, mit Maria, auf dem Wochenbett schlafend, dem sitzenden und sein Kinn auf den Stab stützenden hl. Joseph und dem Kind in der Krippe, hinter der die Köpfe von Ochs und Esel erscheinen. Nur Maria und das Kind sind nimbiert. (Farbe der Gewänder und der Windeln: hellgrün, außer einem schmalen blauen Mantelstreifen und dem braunen Untergewand Marias; Lager: ziegelrot.) In der oberen linken Ecke fliegt — den Buchstaben durchdringend — ein Engel und zeigt nach unten zu den Hirten, denen er die frohe Botschaft bringt. Seine Linke hat ein goldenes Schriftband entrollt, das die ganze Länge der Haste des »P« erfüllt: »ANNUNCIO VOBIS GAUDIU(M) MAGNUM«. Der Hirte mit Stab hat die Botschaft zuerst vernommen und belehrt seine Kameraden, die nach oben schauen. (Gewänder: grün, rot und blau.) Im »Vordergrund« weiden die Tiere.

Abb. 113 – Ms. 121, f.175v

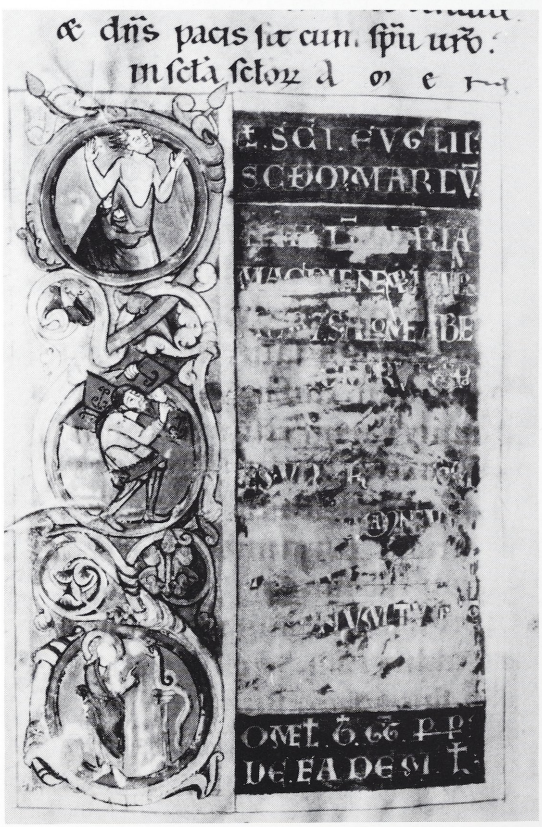




Abb. 114 – Ms. 121, f.175v

Alttestamentliche Typen des Ostergeschehens = Initial »I« mit Schrifttafel, f.175v (H 160 mm — B 109 mm) Abb. 113. — Initial und Evangelientext sind zu einem großen rechteckigen Block in Breite der Schriftkolumne zusammengeschlossen. Der Text ist — der Bedeutung des Ostertages angemessen — besonders feierlich gestaltet. In weißer Schrift stehen die Anfangsworte des Osterevangeliums auf einer blauen Tafel, die oben und unten durch eine breite braune Leiste begrenzt ist, welche in gelben (= goldenen) Lettern die Überschriften zum Evangelium und der nachfolgenden Homilie trägt. Grund und Evangelienschrift sind stark beschädigt. Darum ist der Text auf den linken Rand des Folios neu geschrieben.

Das Initial »I« ist erfüllt von einer kräftigen Ranke, die drei Medaillons in roten bzw. grünen Ringen mit Goldgrund umschließt. Das obere zeigt, wie Jonas mit wirrem Haar und im Orantengestus von dem Fisch ausgespien wird (Jon. 2, 11; Mt. 12, 40). Im mittleren ist Samson dargestellt, der — unter der Last gebeugt — die Türflügel von Gaza wegträgt (Ri. 16, 3). Im unteren steht Moses vor der Säule mit der ehernen Schlange (Num. 21, 8; Jo. 3, 14). Von unten aufsteigend, sind die drei Szenen als Typen des Ostergeschehens verstanden: In der ehernen Schlange ist nach Jo. 3, 14 die Erhöhung am Kreuz vorgebildet; wie ein neuer Samson hat Christus in seinem Descensus die Tore der Unterwelt zerbrochen und kommt wie Jonas nach Mt. 12, 40 nach drei Tagen zu neuem Leben ans Licht (siehe Exkurs S. 157).

Der Engel und die drei Frauen am Grabe im Initial »M«, f.175v (H 108 mm — B 80 mm) Abb. 114. — Eine Architektur aus drei Säulen und zwei Bögen mit Kuppelgewölben sowie drei Türmchen bildet das Initial »M«. Die Ähnlichkeit mit f.97 von ms. 119 ist so groß, daß man von einer Kopie innerhalb des Schulzusammenhanges sprechen kann, wenn auch hier nach Mk. 16, 1–4 drei Frauen dargestellt sind, was der verlesenen Perikope genau entspricht. Über das bei ms. 119 zur ikonographischen Besonderheit Gesagte hinaus hat der Maler von ms. 121 die räumlichen Verhältnisse anders entwickelt. In ms. 119 wirkte die (fast vegetabilische) Architektur wie eine vorgesetzte Kulisse, hinter der sich, teils verdeckt, teils auch wieder deckend, die Szene rund um den aufgeklappten Sarkophag abspielte. Hier ist die Szene insofern vereinfacht, als die Frauen eng zusammengeschlossen hinter

dem Sarkophag stehen, von dem man nicht entscheiden kann, ob er offen oder geschlossen ist —, der Engel aber (wie in ms. 119) links auf der Vorderkante des Sarkophags sitzt. War die Architektur in ms. 119 mehr eine deckende Kulisse, so gewinnt sie hier durch die detaillierte Ausformung der Kuppeln, Dächer, Türmchen und Säulen einen realeren Charakter. Insofern aber der Engel — im Widerspruch zu dem hinter den Säulen stehenden Sarkophag — dennoch mit seinem rechten Flügel und der rechten Hand die Säulen überschneidet und so »vor« die Säulen zu sitzen kommt, sein linker Flügel aber und die rechts kreuzweise liegenden Soldaten überschnitten werden und so »hinter« die Kulisse geraten, werden die räumlichen Verhältnisse wieder aufgehoben und vom Ornamentalen überspielt. Das zeigt sich auch in der eigenartigen Kolorierung der Säulen, in der die Erinnerung an eine frühere Kannelierung oder Abschattierung der Rundung in starren, schmalen roten Kästchen tradiert wird.

Der Farbeindruck ist durch das kräftige Rot an den Säulen, den Dächern, der Bodenlinie und zwei Nimben — und trotz des matten Stahlblaus der Gewänder — hell und froh. Dem Hellgrün des Sarkophags antwortet dieselbe Farbe im hochgereckten Flügel des Engels und in den Kuppeln der Türmchen. Das leuchtende Rot wirkt fast wie eine Rahmung. Der Maler hat auch an Gold nicht gespart; es findet sich auf dem Hintergrund, dem Blattzepter und dem Gewand des Engels. Die Zeichnung hat einige kostbare Details wie die Hände der Frauen und die fast manieriert gestellten Finger des Engels. — Einige Einzelheiten müssen noch erwähnt werden. Von den Gewölben hängen zwei Ampeln herab. Die Frauen tragen Salbgefäße. Merkwürdig sind das Blattzepter des Engels und die lange weiße Schleife der Kopfbinde. Die Kapitelle erinnern an solche der spätromanischen Epoche mit eingerollten Blättern.

Verkündigung an Maria im Initial »D«, f.266v (H 65 mm — B 65 mm) Abb. 115. — Das ziegelrote »D« ist von einem hellblauen quadratischen Grund umschlossen; die innere Fläche ist golden. »Vor« diese Komposition ist die Gruppe der Verkündigung gesetzt: der Engel, der in seiner Rechten den entrollten Rotulus mit den Worten *Ave Maria gra(tia) plena*, mit seiner verhüllten Linken ein goldenes Blatt als Zepter hält; Maria, die mit ihrer Linken den Rotulus faßt, die Rechte aber »hörend« erhoben hat. Sie ist bekleidet mit einer hellgrün damaszierten Tunika mit kräftiger, »steingeschmückter« Zierborte und einer sepiafarbenen



Abb. 115 – Ms. 121, f.266v

Pänula, die sich kaselartig über ihre gehobenen Unterarme legt. Die Gewandteile, die an der Schulter und den Oberarmen sichtbar werden, sind nicht recht verständlich (vgl. die Frauen am Grabe f.175v). Der Engel trägt ein weißes, grün abschattiertes Gewand und einen braunschattierten Mantel. Beide Figuren haben ein breites, goldenes, verziertes Schulterbesatzstück, das noch die Brust bedeckt.

Die Ekklesia auf der Synagoge stehend im Initial »Q«, f.273v (H 85 mm — B 70 mm) Abb. 116, Exkurs S. 159. — Drei konzentrische Kreise bilden die Rundung des Initials »Q«: der Goldring des Initials, ein hellblauer Ring im Innern und eine hellgrüne Kreisscheibe in der Mitte, — ein braunes Rechteck die Hintergrundfolie. — Hochaufgerichtet steht die Ekklesia auf dem Rücken der am Boden liegenden Synagoge, die in ihrer Lage die Schleife des »Q« bildet. Den goldenen Kreuzstab mit Wimpel hat sie ihr auf den Nacken gesetzt. Die Synagoge ist bekleidet mit einer blauen, reichverzierten Tunika und einer weißen Kasel mit weinroten Faltenlinien. Um das verschleierte Haupt, die Augen bedeckend, ist eine Binde gelegt, die am seitlichen Knoten in eine Schleife ausläuft. Die Linke ist von der Kasel verhüllt, die



Abb. 116 – Ms. 121, f.273v

Rechte vor- und hochgestreckt. Die triumphale Ekklesia ist in besonders festlichem Gewand wiedergegeben, das allerdings nicht in allen Zügen folgerichtig durchdacht ist. Sie trägt eine türkis schattierte Tunika mit breitem Goldbesatz und einen Überwurf, den sie in reichem Faltenspiel mit der linken Hand rafft, auf der sie den goldenen Kelch trägt. Sie steht in einem Kontrapost, der die ganze Figur erfaßt: die Stellung der in goldenen Schuhen steckenden Füße, die seitliche Biegung des Körpers mit der Neigung des eine schwere Goldkrone tragenden rot nimbierten Hauptes, die den Kreuzstab fassende hochgereckte Linke — alles ist voller Bewegung, an der sogar das Stoffgehänge unter der linken Hand und der flatternde Wimpel teilhaben.

b) Gruppe der gezeichneten Bildinitialen

Die Arbeiter im Weinberg = Initial »I«, f.90v (H 140 mm — B 24 mm) Abb. 117. — Vor einem schmalen, getönten Streifen steigt eine Wellenranke auf, die eine in der Mitte stehende Säule in vielen Windungen umwächst. Sie beginnt an der Säulenbasis, auf der eine Halbfigur sitzt, welche die Ranke mit ihrer Rechten faßt (vergleichbar dem Typ der Wurzel Jesse). In den Einrollungen sitzen Köpfe, die teils wie Masken aus Blättern hervorwachsen, oder denen sich Kelchblätter wie Hüte aufstülpen. Einer von ihnen trägt eine Mitra, einer eine Tonsur. — Diese schmal-rechteckige Komposition ist als ein zweifaches »I« gedacht für die Anfänge von Evangelium und Homilie.

Das Evangelium des Sonntags Septuagasima (Mt. 16, 1–16) spricht von den fünf Gruppen Arbeitern, die der Paterfamilias von frühmorgens bis zur elften Stunde für seinen Weinberg dingt. Dieses Gleichnis ist hier frei und mehr in Andeutungen als in richtiggehender Illustration dargestellt. Unten sitzt der Besitzer des Weinberges; durch die Ranken und das Messer sind der Weinberg und die

Abb. 117 – Ms. 121, f.90v



notwendige Arbeit angedeutet, die fünf Köpfe bedeuten die fünf Gruppen von Arbeitern, die morgens, zur dritten, sechsten, neunten und zur elften Stunde gedungen wurden. — Obwohl das Motiv der in Köpfen endigenden Rankenvoluten in Reimser Handschriften oft vorkommt[458], lassen sich die Verduner Formen schlecht mit den Reimsern vergleichen; ebensowenig ist das gleiche Motiv in der Koblenzer Riesenbibel vergleichbar [459]. Die Eigenart, daß die Blätter aus Köpfen hervorkommen oder teils von Blättern eingehüllt werden, findet sich in Reims und Koblenz nicht. Es ist daher ein ähnliches Modell anzunehmen, wie es dem Skulpteur der Hauptportalpilaster an Notre Dame zu Mantes[460] oder dem Meister des Evangeliars Ottos III.[461] vorgelegen haben wird. In anderen Bildzusammenhängen gewinnt das gleiche Motiv eine andere Bedeutung, etwa die des Paradieses[462].

Der Sämann im Initial »I«, f.94 (H 70 mm — B 17 mm) Abb. 118. — Vor einer rechteckigen Folie in Hellgrün und -blau steigt von einer Rosette eine Wellenranke auf, in welcher ein Mann im »Knielauf« dargestellt ist. An einem um den Hals geschlungenen Band trägt er einen Korb vor dem Leib; mit der Rechten streut er Samen aus. Die Zeichnung ist in roten Strichen angefertigt. Das Initial leitet das Evangelium des Sonntags Sexagesima ein: »*In illo tempore ... exiit qui seminat ...*« (Lk. 8, 4–15), in welchem Christus das Gleichnis vom Sämann erzählt.

Abb. 118 – Ms. 121, f.94



Die syro-kananäische Frau im Initial »I«, f.122v (H 82 mm — B 28 mm). — Auf einem steilen Schollengrund steht frontal eine Frau in reich verzierter Tunika und Pänula. Sie hat die Hände vor der Brust im Gebetsgestus flach geöffnet. Das Haupt ist zur Seite geneigt. — Da im Evangelium des zweiten Sonntags der Quadragesima die Geschichte der syro-kananäischen Frau erzählt wird (Mt. 15, 21–28), darf die Person im Initial zur Homilie Bedas *In lectione ...* als diese gedeutet werden.



Abb. 119 – Ms. 121, f.126

Der blinde Besessene im Initial »D«, f.126 (H 60 mm — B 35 mm) Abb. 119. — In den Rankenvoluten des Initials »D«, das vor einer rechteckigen Folie steht, ist ein Mann dargestellt, von dem man nicht sagen kann, ob er läuft, steht oder fällt. Die Hände sind im Gebet geöffnet, das zur Seite ins Profil gedrehte Haupt mit der Augenbinde zeigt ihn als Blinden. In der Unsicherheit der Haltung drückt sich die Unsicherheit des Blinden aus. Die über die Augen gezogene Binde als Zeichen der Blindheit findet sich in anderem Zusammenhang ebenso. Man denke beispielsweise an den blinden Tobias der Koblenzer Riesenbibel[463], die vielen Darstellungen der Synagoge mit der Binde und auch an solche der Nox[464].

Der Anlaß zur Darstellung eines Blinden liegt weniger im Tagesevangelium des dritten Fastensonntags (Lk. 11, 14–16), das von der Heilung eines stummen Besessenen erzählt, als vielmehr in dem Hinweis der folgenden Homilie Bedas auf die Matthäusparallele (Mt. 12, 22–24): »*Demoniacus iste apud matheum non solum mutus sed et cecus fuisse narratur . . .*«



Abb. 120 – Ms. 121, f.128v

Der betende Moses im Initial »S«, f.128v (H 67 mm — B 39 mm) Abb. 120. — Das Initial »S« steht vor einer rechteckigen, zweifarbigen Fläche. Seine Bögen enden in Köpfen mit Löckchen und Kappe. Das zweigeteilte Mittelstück wird von der Figur eines bärtigen Mannes durchdrungen, der auf Erdschollen steht und seine Hände zum Gebet erhoben hat. Er ist nach Art der Apostel und Propheten gekleidet; das Haupt ist nimbiert. — Der Sermo des hl. Bischofs Johannes zum vierten Sonntag der Quadragesima beginnt: »*Stabat moyses in monte, non armis sed precibus pugnaturus . . .*«, einer Interpretation von Ex. 17, 10–12. Moses betet um den Sieg seines Volkes.

Stehende Figur des Apostels Johannes = Initial »I«, f.233v (H 87 mm — B 28 mm). — Die sehr zarte und qualitätvolle Zeichnung hat im Laufe der Jahre gelitten, ist aber noch genügend erkennbar. Johannes steht frontal auf Erdschollen vor einer schmalen Rechteckfolie, die er zum größten Teil überschneidet. In der verhüllten Rechten hält er das gemmengeschmückte Evangelienbuch, die Linke öffnet sich orantenhaft aus dem Bausch des Gewandes heraus. Das Faltenspiel des Gewandes ist dem bei Moses (f.128v) zu vergleichen. Trotz der Frontalität und des Vermeidens des Kontrapostes scheint sich die Partie der Oberschenkel ein wenig nach rechts zu drehen, Buch und geöffnete Linke weisen nach links, die Neigung des Hauptes und der Blick wieder nach rechts: So kommt eine starke, jedoch mehr intentionale als materiale Vertikal- und Diagonalverstrebung über den Kontur der Figur hinaus zur Wirkung.

2) Initialen mit Figuren ohne Beziehung zum Text

Liegender männlicher Akt im Initial »L«, f.8 (H 120 mm — B 69 mm) Abb. 121. — Ein senkrechter Doppelbalken und eine mit dem Kopf nach rechts hin liegende männliche Aktfigur bilden das Initial »L« zum Sermo des hl. Maximus auf den zweiten Adventssonntag. Mit den Händen der kräftig an-

Abb. 121 – Ms. 121, f.8



gewinkelten Arme packt die Figur eine Ranke, die mit ihren Voluten das mehrfarbige Feld füllt. Die Unterschenkel durchflechten den Doppelbalken.

Drache als Schleife des Initials »Q«, f.9 (H 76 mm — B 67 mm). — Ein geschuppter Drache mit gehörntem Haupt bildet die Schleife des Initials zum Sermo des hl. Augustinus zum zweiten Adventssonntag: »*Qui sunt in illa nocte . . .*«

Abb. 122 – Ms. 121, f.13v



Männliche Halbfigur als Schleife des Initials »D«, f.12v (H 64 mm — B 59 mm). — Am oberen linken Rand des Kreises sitzt diagonal eine männliche Halbfigur, die den tonsurierten Kopf nach rechts neigt und mit den Händen den Kreis und eine Ranke greift. Das Gewand hat kostbare Besatzstücke mit großen »Gemmen«, die grün abschattiert sind. Initial und Figur sind in roten Strichen gezeichnet, die Gründe sind (von außen nach innen) grün, blau und gelb.

Zwei Drachen als Initial »L«, f.13v (H 89 mm — B 70 mm) Abb. 122. — Zwei sich biegende Drachen, von denen der senkrecht aufgerichtete gefiedert ist, bilden die Balken des Initials »L«. Die Drachen und die von ihnen ausgehenden Ranken in roter, blauer und grüner Strichzeichnung bewegen sich vor blauen, braunen, grünen und gelben Farbfeldern.

Ein Drache bildet die Schleife des Initials »Q«, f.30 (H 178 (bzw. 95) mm — B 76 mm). — Das »I« und

Abb. 123 – Ms. 121, f.32v



das »Q« von Evangelium und Homilie sind zu einer kompositionellen Einheit gebracht. Ein Drache senkt seinen Schweif fünf Zeilen tief in die Schriftkolumne ab.

Laufender Mann in einer Ranke = Initial »I«, f.32v (H 60 mm — B 35 mm) Abb. 123. — Das Initial »I« zum dritten Weihnachtsevangelium *In principio* . . . bildet mit dem »Q« der Homilie Bedas eine Einheit. Vom Initial »Q« steigt in Wellenlinie ein goldener Stamm in die blaue Folie des »I« auf. Dort wachsen Rankenvoluten aus ihm hervor. Diese durchdringend, ist ein Mann in schnellem Lauf gezeichnet, der mit den Händen nach dünnen Stielen von Früchten greift, von denen er eine zum Munde führt. Die in roten Strichen ausgeführte Miniatur wirkt durch die verdrehte Körperhaltung und die Einzelheiten der betont gezeichneten Brauen und der weggespreizten eleganten, gelenklosen Finger manieriert und kapriziös.

Ein Mann tritt aus einer Tür und hält eine Ranke = Initial »I«, f.50v (H 164 (bzw. 63) mm — B 18 mm) Abb. 124. — Die beiden Initialen »I« des Evangeliums und der zugehörigen Homilie sind über die sie trennenden Zeilen hinweg durch eine gemeinsame Ranke verbunden. Das untere »I« ist wie eine offene Tür, aus der noch halb verdeckt — ein Mann hervortritt, der den Rankenstamm emphatisch hochhebt.

Abb. 124 – Ms. 121, f.50v

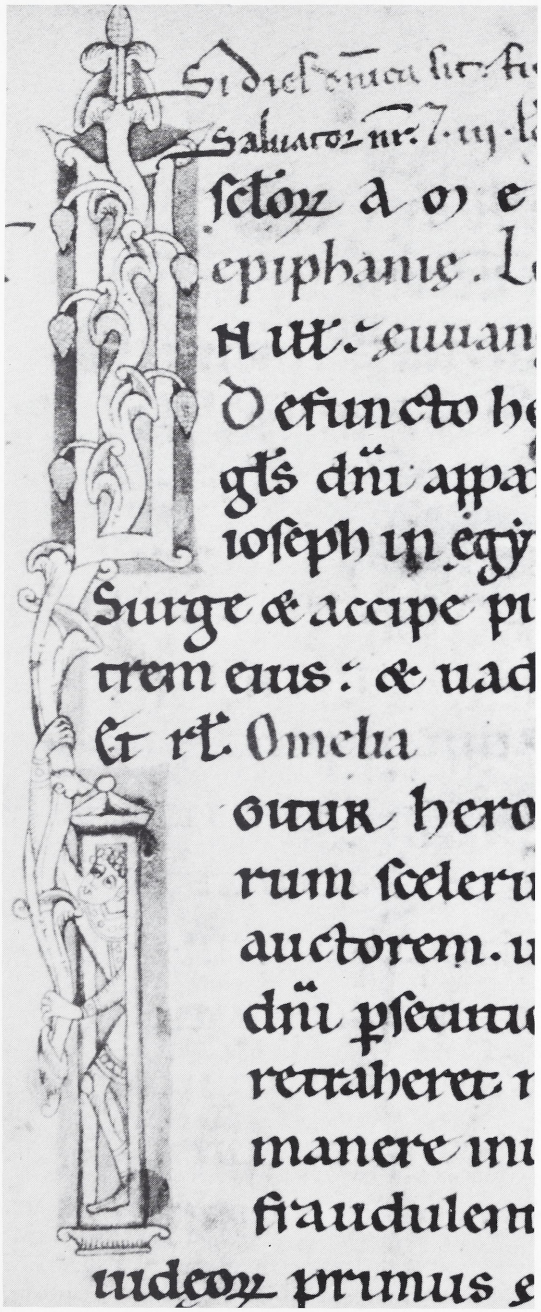


Abb. 125 – Ms. 121, f.60



Ein Mensch wird von der Schlange umwunden = Initial »I«, f.60 (H 97 mm — B 22 mm) Abb. 125. — Eine langgestreckte nackte Figur in leichter Drehung wird von einer Schlange umwunden. Die Figur packt sie mit der Linken vor dem Leib und mit der hochgereckten Rechten. Man ist versucht, an ein auf nicht bekannten Wegen ins Mittelalter tradiertes Laokoon-Detail zu glauben. Man darf wohl annehmen, daß es außer dem 1506 wiedergefundenen berühmten Laokoon noch andere Darstellungen desselben Themas in der Antike gegeben hat, sei es in Malerei oder Skulptur; man denke an die Laokoon-Darstellung des Vergilius Vaticanus[465]. Daß solche Szenen durch mythologische Bilderhandschriften oder versprengte Details in anderem Zusammenhang tradiert wurden, zeigt auch die Josephus-Handschrift zu Cambridge[466]. Eine andere Möglichkeit darf erwähnt werden: Der geflügelte Gott Phanes wird — aus dem Weltei geboren — als Licht- und Sonnenwesen von einer Schlange umwunden dargestellt[467]. Jedoch bedeutet hier die Schlange keine Bedrohung und wird daher auch nicht wie in der Laokoon-Szene abwehrend gepackt. Auch das Sternbild des Serpentarius kommt als Vorbild weniger in Betracht, da die Schlange quer zur Figur läuft[468]. — Auf eine gotische Laokoon-Miniatur weist Panofsky hin[469]. — Ein rechteckiger Farbgrund umgibt die Gestalt.
Drache im Initial »L«, f.68 (H 137 mm — B 72 mm). — Ein geflügelter Drache, der den senkrechten Doppelbalken mit seinem Schweif durchdringt, speit, sich zurückwendend, eine Ranke aus und bildet den Basisbalken des Initials »L«.



Abb. 126 – Ms. 121, f.102v

Springender Hirsch im Initial »L« und »I«, f.72v (H 128 mm — B 56 mm). — Die beiden Initialen zum Evangelium und zur Homilie, »I« und »L«, sind in eine kompositorische Einheit gebracht. Es handelt sich um eine Zeichnung hoher Qualität. Ein Hirsch, der weitausgreifend nach rechts springt, sein Haupt aber zurückwendet, bildet den Basisbalken des »L«. Die Fläche über ihm füllen Rankenvoluten, die vom oben befindlichen »I« herunterwachsen. Die Zeichnung ist in Rot ausgeführt, die Flächen sind grün, blau und ocker gehalten.

Kentaurin als Schleife des Initials »D«, f.102v (H 122 mm — B 65 mm) Abb. 126. — Die Anfänge des Evangeliums und der zugehörigen Homilie sind zusammengezogen. Hinter dem »D« sprengt ein Kentaur nach links hervor und bildet so die Schleife der Uniziale. Wegen der Haartracht und der Haarbinde wird es ein weiblicher Kentaur sein. Vor dem nach vorn gedrehten Oberkörper hält die Figur einen kräftigen Rankenstamm, der sich teilt und mit vielen Früchten als »I« emporwächst, während der andere Zweig nach unten abbiegt und die Rundung des »D« mit Voluten, Blättern und Blüten füllt.
Ob die Übernahme dieser mythologischen Figur auf einen im 12. Jahrhundert neu einsetzenden byzantinischen Einfluß zurückzuführen ist, oder ob der Zeichner auf eine vorhandene abendländische Tradition zurückgriff — vergleiche den Kentauren im goldenen Evangelienbuch von Echternach[470] —, muß nicht entschieden werden. Der zeichnerische Stil hilft nicht zu einer Entscheidung dieser Frage; er liegt ganz auf dem Niveau unserer Handschrift.

Sich einrollender Drache = Initial »B«, f.167v (H 95 mm — B 70 mm). — Das unziale »B« besteht aus einem geflügelten Drachen mit gehörntem Kopf, dessen Leib aber ein abstrakter, geschwungener Initialbalken ist, der, sich spiralig aufrollend, in eine Ranke mit Zweigen, Blättern und Blüten übergeht.

Verschiedenfarbige Gründe füllen die Zwischenräume und bilden auch die Folie mit dem Strahlenkranz.

Delphin im Initial »L«, f. 171 (H 103 mm — B 58 mm). — Der ausschwingende Balken des »L« wird unten von einem nach links schwimmenden Delphin mit menschlicher Physiognomie ausgespien; oben geht er in einen gehörnten Drachenkopf über, der die sich mehrfach einrollenden Füllranken ausspeit. Verschiedenfarbige Gründe bilden die Folie des flüssig gezeichneten Initials. — Das Bild eines Delphins kann dem Miniaturisten des 12. Jahrhunderts nur durch irgendwie vermittelte antike oder byzantinische Vorlagen bekannt geworden sein; man denke beispielsweise an die Metzer astronomische Handschrift in Madrid[471]. Ansonsten spielt das Motiv im Mittelalter keine nennenswerte Rolle.

Drache als Schleife des Initials »Q«, f.272 (H 60 mm — B 102 mm). — Das Initial hat grundsätzlich denselben Aufbau wie das »B« auf f.167v, nur daß die Aufrollung in anderer Richtung geht. Der Schweif eines geflügelten Drachens, dessen Leib ein Initial-Doppelbalken ist, geht in eine Rankenvolute mit Blättchen und einer komplizierten Endblüte über.

Die unfigürlichen Initialen und der ornamentale Stil von ms. 121 (Abb. 127, 128, 129, 130, 131) Auf eine individuelle Beschreibung der Initialen ohne Figurenschmuck darf wohl verzichtet werden;



Abb. 128 – Ms. 121, f.17v

es sind deren zu viele, jedoch sollen ihre stilistischen und motivlichen Eigenarten herausgehoben werden. Als Grundlage dienen dabei folgende Stücke, die nur eine repräsentative Auswahl aus der Fülle darstellen:
f.1v »P«; f.2v »P«; f.5 »S«; f.6v »I« u. »D«; f.11 »M« u. »E«; f.17v »R«; f.23v »I« u. »E«; f.25 »I« u. »C«; f.45 »I« u. »S«; f.47 »Q«; f.61 »H«; f.63v »A«; f.77v »I« u. »Q«; f.105 »S«; f.137 »I« u. »M«; f.147v »E«; f.152v »S«; f.167 »M«; f.172v »G«; f.189 »F«.

Abb. 127 – Ms. 121, f.5



Die oben beschriebenen Initialen mit figürlichem Schmuck müssen in diese Untersuchung einbezogen werden, da sie zugleich Ornamentales enthalten. Aus der zuerst behandelten Gruppe der Bildinitialen mit Textillustration können folgende hier wegen ihres Ornaments mit herangezogen werden: f.27v »P«, f.90v »I« u. »I«, f.94 »I« u. »L«, f.126 »D«, f.175v »I«.

Die Initialornamentik von ms.121 setzt sich stilistisch und in der Verwendung der Motive von den anderen Verduner Handschriften ab, jedoch nicht so, daß sie ein Fremdkörper wäre, aber immerhin deutlich genug. Wegen des Verlustes so mancher Handschriften läßt sich heute nichts mehr darüber sagen, ob es in Verdun noch mehr illuminierte

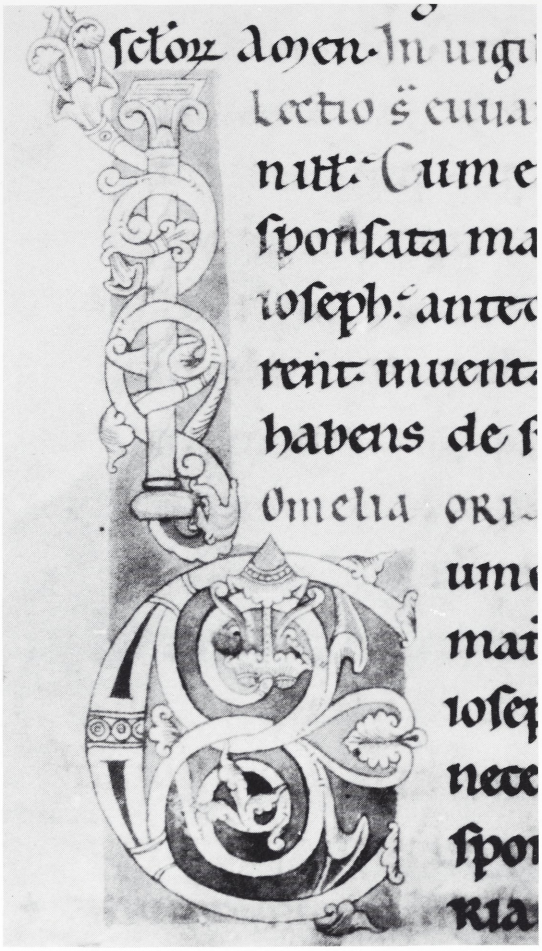


Abb. 129 – Ms. 121, f.25

Kodizes dieser stilistischen Richtung gab. Heute steht unsere Handschrift mit ihrem Schmuck ohne eine präzise Parallele da.

Der ornamentale Schmuck ist wie aus einem Guß. Es will nicht recht gelingen, mehrere Hände zu unterscheiden, wenn man das »P« auf f.1v beiseite läßt, das zwar dieselben Elemente verwendet, aber eine etwas abweichende Tektonik aufweist. Der Unterschied zum Schmuck der anderen Verduner Handschriften besteht nicht nur in einem entwickelteren Formenapparat unter Beibehaltung der schon früher verwendeten Elemente, auch die Anlage der Initialen und der Charakter der Ranken ist anders. Wenn in den großen Homiliaren ms. 1 und ms. 119 die Plan- und vor allem die zentrische Symmetrie eine große Rolle spielten, so fällt letztere in ms. 121 ganz weg, während die erste in der Fülle des Materials nur noch vergleichbar bescheiden auftritt (ff.6v, 11, 13v, 23v, 25, 30, 137, 147v).

Unter den Formelementen, die in ms. 121 neu auftauchen, spielen die in vielen und reizvollen Variationen auftretenden »Filialblätter« und die Blütenständer mit Fruchtkolben die Hauptrolle. Unter »Filialblätter« sind hier Blattkompositionen verstanden, bei denen ohne Vermittlung einer Knospe oder eines Stengels aus einem Blatt oder einer Blattzunge ein neues Blatt hervorsprießt. Diese Filialblätter sind so häufig und so typisch, daß statt Nennung der Fundstellen gesagt werden kann: passim. Das zweite Hauptformelement ist ein Blütenständer, aus dessen Winkeln, Muschelblättern oder Kelchen schraffierte Fruchtkolben (oder -Trauben?) meist auf langen dünnen Stielen hervorwachsen. Auch hier gilt für die Häufigkeit: passim. Beide Elemente werden in einer solchen Variations-

Abb. 130 – Ms. 121, f.61





Abb. 131 – Ms. 121, f.167v

freude angewandt, daß sich wohl kaum eine Komposition zweimal findet.

Wenn es auch in ms. 119 schon einmal vorkommt, daß ein Blatt aus einem anderen hervorwächst, dann geschieht dies jedoch in einer Art, die mit ms. 121 nicht recht vergleichbar ist. Suchen wir andern Orts nach ähnlichen Formen, so finden wir im Homiliar des Manasses aus dem Ende des 11. Jahrhunderts zu Reims, ms. 294, beispielsweise auf ff.234 u. 261 solche zungenartigen Blattverlängerungen[472]. Ein Reimser Altes Testament, ms. 23, hat beispielsweise auf ff.12v, 25, 44v (Abb. 147 f) Blätter mit zungenartigen Filialblättern, die mit den Verdunern verglichen werden könnten[473]. Jedoch weicht das Gesamtbild der Ornamentik beider Handschriften wieder sehr stark von der preziösen und fast manierierten Verduner Art ab. Forschen wir — unter Weglassung der Schule von Tours[474] — nach der Geschichte dieses Motivs, so zeigt sich, daß die englische Ornamentik vom Ende des 10. Jahrhunderts bereits das Filialblatt in einer Stärke und Manieriertheit ausgebildet hat, daß sich diese frühen Stufen besser mit ms. 121 vergleichen lassen als die Reimser Beispiele, wenn auch das Gesamtbild der Ornamentik wiederum anders ist. Da ist u. a. an den Psalter aus Ramsey-Abbey[475] zu denken, an den Bosworth-Psalter[476] und an das Evangeliar des Trinity College in Cambridge[477]. In der englischen Ornamentik des 12. Jahrhunderts scheint dieses Element relativ nicht mehr dieselbe Rolle zu spielen[478]. — Wie in so vielen anderen Fällen, wird auch in unserem Beispiel der nordfranzösischen Kunst die Vermittlerrolle zum Kontinent zugefallen sein. Denken wir an Handschriften aus Arras[479] oder Cambrai[480] und Marchiennes[481]. In dieselbe Richtung weist die Tatsache, daß das Filialblatt in der (wie auch immer!) von England her bestimmten Manerius-Bibel auftaucht[482]. Überall finden wir unser Motiv in den für die verschiedenen Schulen typischen Stilzusammenhängen, jedoch nirgendwo den Stil unserer Handschrift selbst. Welchen genauen Weg das Motiv nun auch genommen haben mag, man wird mit C. Nordenfalk den Weg von England nach Nordfrankreich[483] und von dort nach Reims und Verdun annehmen dürfen.

Die in ms. 121 so reich und so phantasievoll variierten Blütenständer mit Fruchtkolben finden eine ziemlich genaue Entsprechung in einem Reimser *Liber pontificalis* aus dem Ende des 12. Jahrhunderts (Abb. 149 f)[484]. Die Verwandtschaft in diesem Detail ist so groß, daß andere, entferntere Handschriften nicht mehr genannt zu werden brauchen. Aber nicht nur die Vergleichbarkeit dieses Elements ist frappierend, auch die Gesamtanlage der Initialen und der emotionale Charakter der Ranken selbst, ihre Feinheit und Biegsamkeit nötigen zum Vergleich. Diese Ornamentik, die in Reims aus der Reihe fällt und wegen des großen Titelbildes höchster Qualität von J. Porcher mit Saint-Bertin in Verbindung gebracht wurde[485], hat bis jetzt die größte Nähe zu ms. 121, wenn auch der Ornamentstil beider Handschriften wegen des Fehlens der Filialblätter in der Reimser Handschrift nicht identisch ist. Hat zwar die Verduner Malerei im Figurenstil Verwandtes, aber nicht in derselben hohen Qualität, zu bieten, so ist sie doch mit der Ornamentik von ms. 121 der des Reimser Kodex überlegen, der vergleichsweise nicht denselben Reichtum an Variation und Fantasie entwickelt und etwas schematischer bleibt. Ms. 121 stellt in seiner Zeit und seiner Eigenart gewiß einen Höhepunkt romanischer Ornamentik dar.

Außer den oben besprochenen Elementen finden sich in ms. 121 noch geschweifte Doppelblätter (ff.6v, 8, 23v, 102v, 105, 137) und meist im Flächigen bleibende Sichelschablonen (ff.5, 6v, 11, 17v, 45,

77v, 102v, 126). Die Doppelblätter werden gern mit Fruchtkolben zu einer Art Blüte verbunden (etwa ff.61, 105, 152v), ein Motiv, das im 12. Jahrhundert an der Maas[486] und in Reims[487] zu finden ist und seine Ursprünge im 11. Jahrhundert hat[488]. — Die Knoten, aus denen die Abzweigungen hervorgehen, kommen bereits in den großen Verduner Homiliaren ms. 1 und ms. 119 vor, gewinnen aber in ms. 121 eine größere Plastizität und weisen mitunter schattenbildende Hohlräume auf. Daneben gibt es natürlich in großer Zahl auch unbetonte Abzweigungen. — Das in den anderen Homiliaren so häufige Nietenmuster tritt stark in den Hintergrund; es findet sich nur noch selten (ff.5, 23v, 30, 77v). — Ein perspektivisches Mäander, ein Faltband- bzw. Schachtelmuster (ff.1v, 45, 137) kommen nicht zu beherrschender Wirkung. — Das für die beiden früheren Handschriften so bedeutende Motiv der Blattknöllchen, das sich aus der ottonischen Ornamentik herleitete, spielt in ms. 121 keine entscheidende Rolle mehr. In vielen Initialen kommen sie gar nicht mehr vor, in anderen sind sie so umgedeutet, daß sie mehr zu Schnecken oder auch Muschelblättern geworden sind.

Typisch für die Ornamentik unserer Handschrift sind auch die fließenden Übergänge im Grad der »Lebendigkeit« der Buchstabenbalken. Diese können entweder rein geometrisch-architektonisch oder vegetabilisch in verschiedenen Abstufungen der »Realität« von Ranken, Blättern, Blüten und Früchten — oder zoomorph als drachen- oder auch andersartige Tiere — oder gar anthropomorph aufgefaßt sein. Da gibt es Initialen, die eine der Möglichkeiten in Reinkultur bringen oder aber zwei in sauberer Unterscheidung verarbeiten. Sehr häufig sind aber Übergangslösungen, wobei aus dem geometrischen Balken eine vegetabilische Ranke wächst oder dieselbe in einem Drachenkopf (passim) oder einem Menschenkopf (ff.147v, 152v, 172v) endet. — Häufig finden sich Drachen, die eine Ranke ausspeien. Für diese Übergänge ist auch typisch, daß nicht nur die Schwänze der Drachen sich zu einer Art »Schillerlocke« rollen, sondern daß die Enden der Balken dies ebenfalls tun (etwa ff.45, 50v, 61). — Die Auszeichnung der Buchstaben durch Rosetten, Bänder oder Blätter zeigt ebenfalls die Übergangsmöglichkeit (vor allem f.11), während die Schaftringe mehr dem Architektonischen verhaftet sind. Ein weiterer, für ms. 121 bezeichnender Zug liegt darin, daß sehr oft die beiden Initalen, welche das Evangelium und die zugehörige Homilie der dritten Nokturn einleiten, (über den kleinen Textzwischenraum hinweg) zu einer Einheit verbunden sind (z. B. ff.13v, 25, 30, 32v, 50v, 72v, 90v, 102v).

Der Figurenstil von ms. 121

Wie die Ornamentik von ms. 121 nimmt auch der Bild- und Figurenstil innerhalb der Verduner Malerei eine besondere Stellung ein. Er drückt sich in einer eigenen Sprache aus, die zwar in das Konzert der Verduner Stimmen paßt, aber dennoch eine eigene Individualität darstellt. — Es will schwerfallen, Hände zu scheiden. Allenfalls könnten solche Figuren wie Moses (f.128v) und Johannes (f.233v) wegen ihrer lockeren Gewanddrapierung im Gegensatz zur Glätte der übrigen Gestalten einer besonderen Hand zugewiesen werden. Sie verbinden sich leicht mit der Art, wie der Meister der ersten Gruppe Bilder in ms. 119 die Gewandkonturen durch wellige Faltenstauungen belebt. Jedoch sind da auch andere Elemente, wie die Zeichnung der Hände, der Augen und der Zierköpfe am »S« (f.128v), die wieder eine Verbindung zu den übrigen Zeichnungen unserer Handschrift herstellen. — Das Bild der kananäischen Frau (f.122v) nimmt mit seiner merkwürdigen Gewandzeichnung ebenfalls eine besondere Stellung ein. Obwohl diese Miniatur von den beiden genannten Figuren verschieden ist, verbindet sie sich ihnen wieder in der Art, wie sie auf einem Hügel von Erdschollen steht. Merkwürdigerweise sind aber alle drei Erdschollenhügel so unterschiedlich gezeichnet, daß man sie — gehörten sie nicht einer Handschrift an — wohl kaum zusammenbringen würde. Wegen der Art der Kopfhaltung und der Anbringung des Schleiers (vgl. die Ekklesia f.1, die Frauen f.175v, u. a.) wird man die Miniatur jedoch nicht isolieren dürfen. Die unterscheidenden Eigenarten gehen wahrscheinlich auf besondere Ursachen, vielleicht ein sogeartetes Vorbild zurück, dessen Stil in der Kopie nachklingt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob nicht die Gruppen der nur graphischen und der gemalten Bilder zwei Hände verlangen. Ebenso: ob der Zeichner der rein ornamentalen Initialen sich von den figürlichen abhebt. Auf die letzte Frage ist zu antworten, daß die beiden Initialgruppen sich in Motivik und Zeichenstilistik so sehr gleichen, daß die Trennung nicht möglich ist. Die gemalten Bildinitialen verbinden sich aber so sehr den beiden genannten Gruppen, daß man schlecht von hier aus zwei Künstler postulieren kann. Der »Maler« ist so sehr in der Ornamentik zu Hause — vgl. ff.27v und besonders 175v —, daß er mit dem »Zeichner« der Initialornamentik identisch sein muß. Man kann auch nicht recht glauben, daß ein Maler die vom Zeichner gelieferten Entwürfe nur koloriert habe;

dafür sind die Ranken auf f.175v zu sehr schon auf die Farbwirkung hin vergröbert angelegt.

Eine weitere Frage drängt sich hier auf: Es geht um das Verhältnis von Schrift und Zeichnung, von Textanlage und Initiale. Meist findet man in mittelalterlichen Handschriften, daß die Initialen nachträglich in einen vom Schreiber freigelassenen Raum einkomponiert werden. Die häufig freigebliebenen Stellen nichtausgeführter Initialen beweisen das. Wenn nun der Schreiber nicht genügend oder nicht den für die Komposition richtigen Platz freigelassen hat, so geraten Initialen nicht recht, oder sie decken einen Teil der Schrift ab. — Einige kritische Stellen unserer Handschrift zeigen indes, daß Schrift und Malerei fast gleichzeitig entstanden sein müssen. Wenn die mittelalterliche Praxis nicht durchweg die Unterscheidung von Schreiber und Illuminator geböte, wäre man hier fast versucht, beide miteinander zu identifizieren. Aber eine sehr enge Zusammenarbeit, ein Hand-in-Hand-Arbeiten, muß man wenigstens annehmen. Sonst kann man es sich nicht erklären, wie so verschiedene Lösungen des Initials »Q« (ff.9, 30, 47, 272) mit einer jedesmal anderen Anordnung der Schleife im Gefüge der Zeilen ohne eine Vergewaltigung des Textes zustande kommen können. Die Anordnung des »L« (f.8) verlangt ebenfalls eine enge Zusammenarbeit von Schreiber und Illuminator. Die unterschiedliche Verbindung der Initialen von Evangelium und Homilie (ff.23v und 25) weist in dieselbe Richtung: f.23v schiebt sich eine Zeile zwischen »I« und »E«, f.25 geht es glatt durch.

Es gilt jedoch, noch einige Einzelelemente zu beachten, welche sowohl Stil wie Motivik bestimmen. — Da ist zunächst die Sprache der Hände, die auf eine auffallende Weise ausgebildet ist. In fast allen Bildern tritt sie auf, selbst dort, wo kein »Dialog« stattfindet (etwa f.233v). Sie ist differenziert in der Art, etwa wie ein Anruf aufgenommen wird (Petrus f.1; Hirten f.27v; Frauen f.175v; Maria f.266v) oder ein Mensch zu Gott ruft (Chananaea f.122v; Blinder f.126; Moses f.128v; Jonas f.175v). Daß der Zeichner eine besondere Vorliebe für die Gestaltung der Hände und Finger hatte, zeigt sich allenthalben, am meisten dort, wo er die Finger auf eine fast manieristische Weise abspreizt (besonders ff.32v, 175v). — Ebenso sind die Augen fast manieristisch behandelt. Meist sind die Pupillen nach oben gedreht, so daß sie mitunter fast unter dem Oberlid verschwinden (besonders f.27v). Die Zeichnung der Brauen erfolgt besonders bei Profilköpfen gern in einer akzentuierten Hakenlinie (ff.1, 8, 12v, 27v, 32v, 128v, 175v). — Das Haar ist meist gekräuselt (ff.1, 8, 27v, 32v, 90v, 94, 128v) und mitunter von einer Kappe bedeckt (ff.27v, 128v). — Die Röte der Wangen deutet sich nicht durch malerische Mittel, sondern durch kleine rote Kreise (ff.1, 266v, 273v) oder durch rote Punkte (f.27v) an. — Durchgängig findet man (außer f.27v) bei weiblichen Personen, daß sich der Schleier unterhalb des Halses zu einer Schlaufe wulstet. — Eine Kopf- oder Augenbinde wird gern zu einer Schleife geknotet (ff.102v, 175v, 273v).

Bei der Zeichnung der Hände und Augen fiel schon ein eigenartiges Interesse unseres Malers für körperliche Details auf. Dieses Interesse führt ihn sogar zu kleinen Aktfiguren wie dem »Laokoon«-Detail und dem liegenden Mann (f.8). Aber selbst in Halbfiguren wie dem Jonas (f.175v) und der Kentaurin (f.102v) oder der völlig singulär gekleideten Synagoge (f.1) bekundet sich dieses Interesse. In diesem Zusammenhang fallen natürlich die der antiken Mythologie entnommenen Figuren des Laokoon-Elements und des Kentauren besonders auf. — Wenn sich hier ein neues Interesse am Körperlichen bekundet, dann aber immer nur in dem Sinne und dem Maße, zu dem ein Illuminator des 12. Jahrhunderts fähig war. Das Körperliche und Räumliche als solches wird weder erfaßt, noch interessiert es. Das zeigen solche »falschen« räumlichen Schichtungen wie etwa bei dem Christusmedaillon (f.1) oder der Aktfigur (f.8), bei der die hintereinanderliegenden Beine den Balken in unmöglicher Perspektive durchdringen. Ähnliche Phänomene sind ebenfalls auf ff.27v, 90v, 94 und 175v zu beobachten. Trotz einer gewissen Modellierung des Körperlichen aus einer antiken Tradition heraus bleiben die Figuren und selbst deren Modellierung grundsätzlich ornamentalen Bestrebungen untergeordnet.

Die Farbgebung geht im allgemeinen auf einen hellen Eindruck aus, wenn auch mitunter dunklere Farben wie Stahlblau angewendet werden. Kräftige und leuchtende Farben sind sparsam angewendet. So findet sich ein kräftiges Ziegelrot nur bei einigen bevorzugten Bildern. Gold dient als Folie für Hintergründe, aber auch zur Modellierung des Gewandes beim Grabesengel (f.175v). Diese letztgenannte Technik, so bedeutend für die östliche Ikonenmalerei, stand im Westen seit den karolingischen Schulen zur Verfügung, ist aber auch immer wieder durch byzantinische Handschriften nach Westen gekommen.

Was den Gesamtcharakter angeht, so überwiegt in ms. 121 das Zeichnerische. Selbst die gemalten Bilder sind mehr zeichnerisch und linear aufgefaßt, als das in ms. 1 und ms. 119 der Fall ist, in denen sich Bilder von ausgesprochenem malerischen Charakter finden. Dennoch sind die Bilder von ms. 121 mehr als nur »koloriert«; die Farbe hat sich der Zeichnung verbunden, wobei aber kostbare graphische Details erhalten bleiben. Die Umrisse sind klar und in Linien angelegt, die Binnenzeichnung ist dagegen öfter in Farbtönungen gehalten. — Die Figuren sind verfestigter und flächiger, abgegrenzter. Die von ms. 119 waren lockerer gehalten, noch mehr dem Karolingischen und Ottonischen verpflichtet. Sehr aufschlußreich ist dafür der Vergleich zweier Bilder mit demselben Thema, den Frauen am Grabe (ms. 119, f.97 und ms. 121, f.175v). Daß ms. 121 eine Kopie nach ms. 119 ist, dürfte durch den Augenschein evident und durch den Schulzusammenhang klar sein. Hier hat ein ähnlicher »Fortschritt« stattgefunden, wie ihn H. Usener für zwei themagleiche Bilder in Bamberg lit. 3 und München lat. 23.261 beschreibt [489], oder wie er in Darmstadt die beiden Bilder der Majestas zweier Gladbacher Handschriften unterscheidet[490]. Oder man denke an den von C. Nordenfalk an zwei Handschriften aus Saint-Amand exemplifizierten Vergleich[491]. — Das Initial von ms. 121 ist buchstäblich fester »gebaut«, additiv aufgefaßt, »romanischer« als das von ms. 119, das weicher und organischer bleibt und dessen Figuren noch eher die Verbindung mit dem frühen Mittelalter und damit der Antike erkennen lassen, als dies bei denen von ms. 121 der Fall ist.

Einige der oben besprochenen Details sind geeignet, einen Zusammenhang mit anderen Kunstwerken bzw. Kunstlandschaften herzustellen. Die meist mit einer langen Schleife sich verknotende Kopfbinde (ff.1, 102v, 175v, 273v) findet sich des öfteren in der rheinischen und maasländischen Kunst[492]. Mit der Maaskunst verbinden sich sehr eng die Typen des Ostergeschehens (s. Exkurs S. 157). Die typologische Betrachtungsweise des Alten Testamentes, schon in der frühchristlichen Theologie grundgelegt, setzt sich in Werken der Kunst erst im 12. Jahrhundert in großer Breite durch, und dies gerade in mit der Maaskunst zusammenhängenden Werken. Hier dürften aus Gründen der inneren Verwandtschaft die Allegorien der Wiederkunftsgleichnisse angeschlossen werden (f.1). — Die Ekklesia und Synagoge »in Psychomachie« ist eine Eigenart, für die sich in Trier ein Beleg findet (s. Exkurs S. 159).

Über diesen rheinisch-mosan-trierischen Beziehungen darf aber nicht der Zustrom byzantinischer Elemente übersehen werden. Von der Zeit Karls des Großen bis ins 12. Jahrhundert erfolgte der Einstrom byzantinischer und antiker Kunst in immer neuen Wellen[493]; die Maaskunst profitierte davon gewaltig. In ms. 121 lassen sich nun, ohne daß die Quellen genau angebbar wären, Auswirkungen der byzantinischen Einflüsse zeigen. Die Aktfiguren und besonders die mythologischen Personen lassen sich gut durch die Kenntnis byzantinischer Handschriften oder Elfenbeine erklären. Die so manieriert weggespreizten und ohne Gelenke geschweiften Finger (f.32v) dürften durch eine irgendwie wirksam gewordene byzantinische Vorlage verursacht sein. Dasselbe Motiv findet sich in einer zweifellos byzantinisch beeinflußten niederösterreichischen Miniatur zu Heiligenkreuz [494]. Es wird sich um eine ins Profane und Ornamentale abgesunkene Segens- oder Rhetorenhand Christi und der Apostel handeln, die sich auf byzantinischen Denkmälern des 10. bis 12. Jahrhunderts häufig findet[495].

Konklusion

Die Entstehung von Hs. 121 in Verdun ist weniger durch ihre dortige Aufbewahrung als durch innere Gründe erwiesen. Die Kopie eines Bildes aus einem früheren Homiliar stellt sie in den Schulzusammenhang. Ihr Stil jedoch hat im Vergleich mit den beiden anderen großen Homiliaren eine abweichende Formulierung gefunden. Wenn auch die Ornamentik mit der der Reimser Hs. 672 vom Ende des 12. Jahrhunderts nahe verbunden ist, so steht der Figurenstil um so mehr allein. Für ihn läßt sich in und außerhalb Verduns keine genaue Entsprechung finden, wenn man die unterscheidenden Besonderheiten genauer ins Auge faßt. Zwar werden die Bilder durch manche Details mit der Maas und (dadurch?) mit Byzanz verbunden, der Stil geht aber eigene Wege. Er paßt sich nicht den von C. Nordenfalk für das Jahrhundertende beschriebenen Tendenzen zur Statuarik und plastisch-vollrunden Sättigung der Figuren an[496]. Er scheint gegenüber der allgemeinen Stilentwicklung in einer Phasenverschiebung zu stehen, einer Sonderentwicklung, die mehr in Richtung auf das Flächig-Abstrakte verläuft. In Parallele zur paläographischen Einordnung (freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Bischoff) und zur Ornamentik von Reims ms. 672 kann die Handschrift ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert werden.

3. Ms. 122 — Homiliar

Die Gestalt der Handschrift

Ms. 122 ist ein Homiliar für die Matutin, welches vom zweiten Teil des Kirchenjahres sowohl das *Proprium de Tempore* als auch das *Proprium de Sanctis* enthält; dazu kommt ein Teil aus dem *Commune Sanctorum*. Es bildet also den zweiten Band eines großangelegten Homiliars. Wenn auch — unter stilistischem Gesichtspunkt — keine entsprechende Schwester-Handschrift vorhanden ist, so wird man doch in ms. 121 den ersten Band erblicken dürfen. Für beide Bände läßt sich eine Provenienz nicht nachweisen. Die Art, wie in ms. 122, f.1, die alte Signatur No. 10 eingetragen ist, spricht gegen Saint-Vanne.

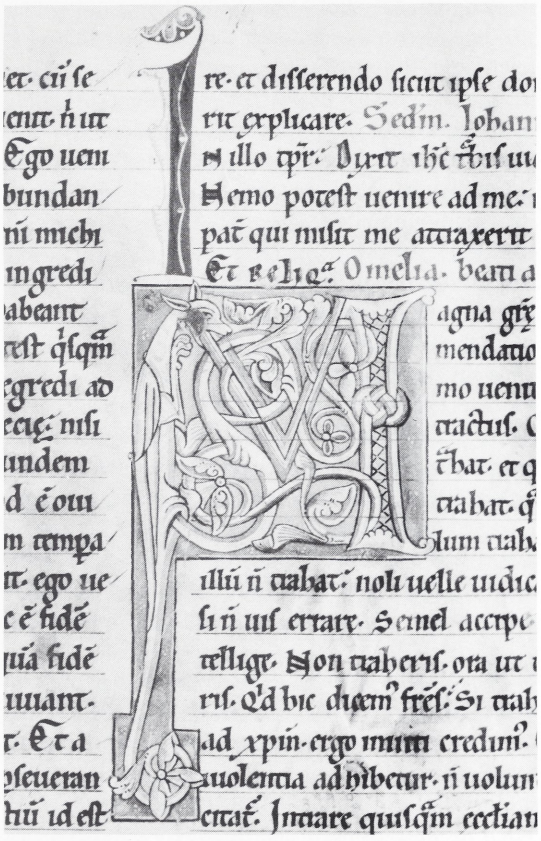


Abb. 132 – Ms. 122, f.14

Die Initialen (Abb. 132, 133)

Der einzige Schmuck der Handschrift besteht in Initialen.

Ms. 122 hat keinen homogenen Initialstil. Das »Q« (f.1), das »M« (f.14) und das »L« (f.134v) könnten zu einer Gruppe zusammengefaßt werden, während das »N« (f.62) eine andere Richtung vertritt; das »I« greift, wie so oft in Verdun, archaisierend auf den Flechtbandknoten zurück. Die Farben sind vielfach Rot und Blau. Mag sich auch in diesem Rot-Blau-Ton wie auch in der kastenförmigen Umrahmung mit Ausladungen schon die neue Epoche leise ankündigen, die Ornamentik beider Gruppen bleibt noch ganz romanisch, wie das auch bei ms. 118 zu sehen ist.

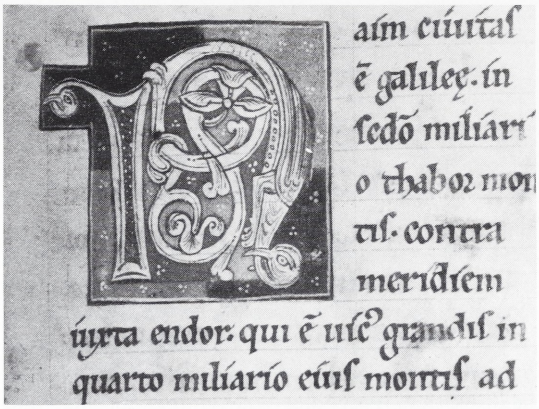


Abb. 133 – Ms. 122, f.62

Drachen, aus denen Äste und Blätter sprießen, Abzweigungen aus »Knoten«, Voluten, Löffelblättern, ja sogar noch die abgerundete »Pfeilspitze« (f.62) und das doppelte Knöllchenblatt (ff.14, 62) aus dem 11. Jahrhundert (!) behaupten sich durch alle Stilumformungen hindurch. — Wenn auch alte Motive verwendet werden, so entwickeln doch die Initialen einen neuen Stil. Einmal liegt er in der farblichen Eigenart und der neuen Hintergrundsfolie, dann aber auch in der Flüssigkeit und Eleganz eines Initials wie des »M« (f.14); in der unteren Endvolute ahnt man schon etwas von den »Windmühlenflügeln« gotischer Illumination. Dagegen wirkt ein Initial wie das »L« (f.134v), das offensichtlich mit der etwas vergröbernden Art von ms. 118 (in der Nachfolge von ms. 42) zusammenhängt, rückständig. Erst recht hat man diesen Eindruck bei dem noch stark dem graphischen Stil von ms. 42 verhafteten »N« (f.62); unwillkürlich denkt man an Bildungen wie ms. 42, Bd. I, ff.39, 108v. Während die anderen Initialen auch in den Ranken und Balken teils mit feinen Übergängen der Helligkeit arbeiten, bewahrt das »N« die graphischen »Gleise« der genannten Initialen von ms. 42. — Mit ms. 118 gehört unsere Handschrift in die Zeit kurz nach 1200.

DRITTER TEIL

DIE ENTWICKLUNG DER VERDUNER BUCHMALEREI UND IHRE BEZIEHUNGEN ZU DEN UMGEBENDEN KUNSTLANDSCHAFTEN

(Die Einzeluntersuchungen der Handschriften werden hier vorausgesetzt und in ihren Einzelheiten nicht wiederholt.)

1. Kapitel: Isolierte Handschriften

Wenn auch die Zeit der ottonischen Kaiser für Verdun einen großen Aufschwung brachte, der sich in der Anschaffung und Schenkung bedeutender Kunstwerke zeigte, so ist die Frage nach einer damals geübten Buchmalerei heute nicht mehr zu beantworten. Fast alles aus der ottonischen und salischen Kaiserzeit ist untergegangen, und eine Handschrift wie das bedeutende Sakramentar Clm. 10.077, das bis ins 18. Jahrhundert der Kathedralbibliothek gehörte, war Import[497]. Daß es weder stilistisch noch ikonographisch einen Einfluß auf die Entwicklung in Verdun genommen hat, zeigt, daß in der Frühzeit wohl noch kein eigenes »Atelier« in Verdun bestand. Wann das Sakramentar ms. lat. 18.005 der Pariser Nationalbibliothek — entstanden wohl um 1000 in der Trierer Abtei St. Maximin — nach Verdun gekommen ist, läßt sich augenblicklich noch nicht genau angeben. Jedoch wird man, dem Charakter der Verduner Eintragung entsprechend, dies schon für das 11. Jahrhundert annehmen dürfen[498]. Bei einer Handschrift wie der *Collectio Anselmo dicata*[499], die 1009 für Heimo von Verdun durch einen Schreiber Rodulphus geschrieben und (durch diesen?) illuminiert wurde, gibt es noch keine Anzeichen einer eigenen Traditionsbildung. Selbst wenn ihre Herstellung in Verdun über jeden Zweifel erhaben wäre, sind doch ihre Stilelemente zu disparat, daß von einem Verduner Stil gesprochen werden könnte; die beiden Initialen weichen so sehr voneinander ab, daß man den Eindruck gewinnt, sie entstammten zum mindesten zwei weit voneinander entfernten Traditionsströmen, wobei die kunsthistorische Analyse über die italienische bzw. westdeutsch-trierische Komponente keine letzte Sicherheit erlangt.

Für die Zeit Richards von Saint-Vanne (1004–1046) dürfen wir für die Abtei Saint-Vanne mit einer größeren Schreibertätigkeit rechnen, der sich vielleicht die Illuminationskunst anschloß. A priori deutet darauf die Praxis der damaligen Abteien, besonders aber der Reichsklöster der trierisch-lothringischen Prägung und wohl auch der lothringischen Mischobservanz. A posteriori darf hier ms. 2 angeführt werden, eine Sammelhandschrift mit der Vita des hl. Vitonus, vgl. S. 37 ff., die wohl noch in die Zeit des seeligen Richard fällt. Wenn auch im Vergleich mit den Handschriften aus der Mitte des 12. Jahrhunderts alles sehr fremd aussieht, kann man wohl in dieser, leider nur als einzige erhaltenen Handschrift schon leise Hinweise auf die spätere Praxis erblicken. Vor allem das in der Folgezeit so beliebte Motiv der Frontalfigur eines Heiligen im Typus des stehenden Gregorius Magnus (s. Exkurs S. 148) als Initial-»I« zeigt, daß hier traditionsbildende Kräfte am Werk waren. Leider steht der Kodex aber so isoliert, daß eine wirkliche Einordnung unmöglich erscheint.

So ähnlich geht es uns auch mit den Fragmenten eines Evangeliars, ms. 52 (vgl. S. 40 ff.), das wohl kurz nach der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und für das sich keine Schwesterhandschrift finden läßt. Obwohl seine Malereien in Verdun nach den heutigen Befunden fast beziehungslos dastehen, gelingt es, durch detaillierte Vergleiche den kunsthistorischen Umkreis abzugrenzen. Das Gesamte ist in Stil und Motivik eklektizistisch und zwingt von daher die Methode einer monographischen Untersuchung auf, die der Heimat der Details nachgeht. Wie die Analyse zeigt, stehen in verschiedener Hinsicht touronische Anregungen hinter ms. 52. Obwohl Reims das nächstgelegene französische Zentrum war, spielte es als künstlerische Anreger in Verdun nur eine

sehr untergeordnete Rolle. Touronische Handschriften waren vom 10. bis 12. Jahrhundert an verschiedenen Stellen im Trierischen und im lothringischen Raum einzusehen. Durch die kaiserliche Politik waren die Bischöfe und die Äbte (diese bis zum Investiturstreit) nach Osten und Norden orientiert; dort, in Trier, war der Sitz des Metropolitans, dort befanden sich die liierten Reformabteien St. Maximin und Echternach; nach Norden hin lagen die Reformverbindungen des Richard-Kreises in Nordfrankreich und im unteren Maasgebiet. So versteht es sich fast von selbst, daß sich bei einem eklektizistischen Maler wie dem von ms. 52 die vielfältigen Verbindungen in Form von Anregungen auswirken konnten. Wenn man für das 11. Jahrhundert wohl von »mosaner Kunst«, von einem »mosanen Stil« aber erst in einem sehr weitgefaßten Sinne sprechen kann, dann — unter dieser Voraussetzung — sind die Malereien von ms. 52 »mosan«. Denn letzten Endes liegt Verdun an der Maas, manche »mosane« Ateliers aber nicht. Die bei der Analyse zu Tage getretenen Anregungen aus Trier und Echternach sind in diesem Zusammenhang eher als der Beitrag dieses Zentrums zur Entstehung der mosanen Kunst überhaupt als nur zu diesem einen Manuskript zu verstehen. Wie die Echternacher Malerei in die mosanen Ateliers hineinwirkte, bedürfte noch einer eigenen detaillierten Untersuchung, ist aber nach einer Bemerkung von Herrn Prof. Usener in Stablo deutlich zu fassen.

Für Verdun ist das ms. 74 ein kleines, aber wichtiges Dokument für die Verbindung mit Echternach (Abb. 151 f). Wie C. Nordenfalk dargestellt hat[500], handelt es sich mindestens bei der Vita S. Willibrordi und anderer Heiliger aus dem Trierer Bereich um ein Echternacher Exportstück nach Verdun. Die beiden Initialen (»D« und »F«) sind als Erzeugnisse Echternachter Initialkunst zu verstehen. — Hier dürfte die Initialornamentik des Isaias-Kommentars, ms. 51 (vgl. S. 108) angeschlossen werden. Beide Initialien wenden die Echternacher Motivik an; das »V« hat sogar etwas vom Geist der Echternacher Ornamentik aufgenommen.

Im erhaltenen Denkmälerbestand erscheint mit diesen wenigen Zeugnissen das 11. Jahrhundert sehr dürftig. Leider haben wir keine Anhaltspunkte, mit was für Handschriftenschätzen und mit welcher Handschriftenproduktion wir für dieses Jahrhundert rechnen dürfen. Da die literarischen Quellen schweigen, bleiben alle Vermutungen vage. Als einzige Möglichkeit bleibt, daß wir für die Zeit Richards von Saint-Vanne (1004–1046) mit einem Auftakt rechnen dürfen. Wenn zu seiner Zeit so viele und großartige Werke der Goldschmiedekunst in Saint-Vanne geschaffen und angeschafft wurden, wird die Buchmalerei wohl nicht ganz vernachlässigt worden sein. Unter diesen Auspizien wird man eine Handschrift wie ms. 2 mit ihrer nicht allzu großen Qualität wohl nicht als repräsentativ für die Richard-Zeit ansehen können. In der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts dürfen wir — dem Zuge der künstlerischen Bewegung in Saint-Vanne folgend — kaum mit einer großen Produktivität rechnen.

2. Kapitel: Die Schule von Verdun

I. Der Beginn in Saint-Airy

Die Abtei des hl. Agericus erlebte mit ihrem dritten Abt, Stephanus (1070–1084), ein bedeutsames Abbatiat. Stephanus muß ein Mann gewesen sein, der für literarische und künstlerische Werte aufgeschlossen war. Dafür zeugt schon das Verzeichnis, das er von Bibliothek und Schatzkammer anlegen ließ (S. 9); zudem gilt er als der Verfasser der Vita des hl. Agericus. Ob wir aus seinem Abbatiat noch eine illuminierte Handschrift besitzen, hängt von der Datierung des ms. 8 ab (vgl. S. 30). Seitens der Paläographie bestehen keine Bedenken, den Kodex mit der Vita des hl. Agericus noch ins Ende des 11. Jahrhunderts zu datieren; man käme dann eventuell noch in die Zeit um das Todesjahr des Stephanus. Wie die Einzeluntersuchung zeigt, (vgl. S. 29 f.), sind die Malereien bereits in dieser Zeit möglich. Wenn auch das vorgesetzte Blatt mit den Szenen der Vita und dem diktierenden Stephanus entwickelter aussieht, kann es noch im dritten Viertel des Jahrhunderts oder um 1100 verstanden werden; der rechteckige Nimbus spricht sogar noch für die Lebenszeit des Abtes Stephan. Die perspektivische Staffelung der Figuren im Bild der Weihe des hl. Agericus ist ebenfalls ein Hinweis — mindestens — auf das größere Alter der Vorlage.
Ms. 10 mit der Regel des hl. Benedikt (vgl. S. 31 ff.) gehört ebenfalls noch dem 11. Jahrhundert an. Sehr bemerkenswert ist das Benedikt-Bild (f.66) in trachten- und reformgeschichtlicher Hinsicht. Dies dürfte für die Darstellung des hl. Benedikt in der alten Richard-Tracht ein terminus ante sein (vgl. S. 8 und den Exkurs S. 150 f.). — Das zweizonige Bild der Deesis mit den Klosterpatronen Agericus, Andreas und Martinus (s. Exkurs S. 151 f.) ist besonders interessant, weil es sich gut mit dem ebenfalls zweizonigen Widmungsbild der Brüsseler Handschrift des Gregor von Nazianz

aus dem 11. Jahrhundert vergleichen läßt[501]: in beiden Fällen die Zweizonigkeit, oben die Deesis, unten die Heiligen. Sogar solche Einzelheiten wie die Dreiteiligkeit der Mandorla und das Bußgewand des Täufers sind vergleichbar. Natürlich sind auch Unterschiede da. Jedoch wird man mindestens ein gemeinsames Vorbild annehmen müssen. Es gibt auch stilistische Vergleichsmöglichkeiten: Beide Blätter sind in Federzeichnung ausgeführt (die Kolorierung in Verdun ist sekundär); beide haben dieselbe Vorliebe für schwere Zierborten an den Gewändern; selbst die Art der Wiedergabe des Hauptes Christi ist verwandt, die intermittierenden Haarzeichnungen sind ähnlich. Das Verduner Blatt ist gegenüber dem Brüsseler verfestigt; alle Figuren und Details sind genau unterschieden und voneinander getrennt. Es ist eine Stufe später. Die engen Beziehungen zur Kunst der unteren Maas sind aber vorhanden und müssen als ein wichtiges Moment für die Genese der Verduner Malerei festgehalten werden. Die untere Maas (Stablo?) ist hier der gebende Teil gewesen. Dafür mag auch die Vergleichbarkeit des Andreas aus der unteren Zone mit dem Jakobus der Bibel von Stablo sprechen[502].

Die Ornamentik von ms. 10 hat jedoch mit der des Gregor von Nazianz und anderer mosaner Handschriften wenig zu tun. Es will nicht gelingen, sie einzuordnen und abzuleiten. Gewiß werden Elemente verwandt, die auch in Echternach vorkommen; aber dies geschieht so frei und in einem so anderen Geiste, daß diese Beziehung nicht überschätzt werden darf. Leider ist die Kenntnis der romanischen Ornamentik noch nicht fortgeschritten genug, daß hier Kompetentes gesagt werden kann. Im Bereich Lothringens kommen ähnliche Bildungen im Pariser Evangeliar aus Senones vor; nur erscheinen sie dort kultivierter als in ms. 10 (s. S. 34). Das ms. 7 mit einer Benediktiner-Regel, jedoch aus Saint-Vanne stammend, ist vergleichbar und führt die Art der Ornamentik von ms. 10 auf einer anderen Stufe weiter.

Wenn es — wie der Eindruck bestätigt — erlaubt ist, von einer Verduner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts zu reden, dann liegt der Anfang im Saint-Airy vom Ende des 11. Jahrhunderts. Vielleicht hat der Einfluß des Abtes Stephan das Beginnen begünstigt. Saint-Vanne war damals durch seine kluniazensische Richtung in die unerfreulichen Streitereien mit dem Bischof und durch die teils handgreiflichen Auseinandersetzungen und die Exilierung in einen Zustand geraten, der kein fruchtbarer Boden für eine künstlerische Betätigung war.

In den beiden Handschriften aus Saint-Airy finden wir nun schon alle die Merkmale, die das »Verdunische« ausmachen: die Anwendung beider Techniken — der Deckfarbenmalerei und der Zeichnung — in ein und demselben Kodex; die eigenartige Mischung graphischer und kolorierender Technik unter der Graphik als Dominante. Wir finden, motivlich gesehen, bereits die typische Kopfform und Haartracht mit dem Sträußchen in der breiten Stirn, ebenso die »Kielbogenstirn« und auch schon die den Unterschenkel begleitende Faltenröhre mit »Omega«-Schluß. — Vielleicht darf hier noch erwähnt werden, daß eine so bedeutende Handschrift wie das Lütticher Sakramentar in Paris Ende des 11. Jahrhunderts vorübergehend in Verdun lag; es wurde durch den Abt Manasses von Lüttich über Verdun nach Bergues-Saint-Winnoc und schließlich nach Saint-Omer gebracht [503]. Jedoch hat es keine nachweisbare Spur in der Buchmalerei Verduns hinterlassen.

Nachdem so Saint-Airy für das Zustandekommen der Verduner »Schule« den Auftakt gegeben hat, scheint es — nach Auskunft der erhaltenen Denkmäler — künstlerisch wieder abgesunken zu sein. Bilder, wie das Kreuz in ms. 60 aus dem Anfang und der Bischof in ms. 64 aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, stehen nicht mehr auf der Höhe, wie sie in ms. 8 und vollends in ms. 10 erreicht war. Die Führung geht nun an Saint-Vanne über.

II. Die Schule von Saint-Vanne

1. Der Auftakt: Die Homiliare ms. 1 und ms. 119

Mit dem 12. Jahrhundert übernimmt Saint-Vanne die Führung in der Buchmalerei und erlebt gegen die Mitte des Jahrhunderts einen Höhepunkt in der Buchmalerei und Goldschmiedekunst. Aus dem 11. Jahrhundert ist aus Saint-Vanne lediglich die Federzeichnung eines drachenartigen Ungeheuers in einer Clemens-Handschrift, ms. 75, erhalten (vgl. S. 52): eine geschickte Zeichnung, die aber völlig beziehungslos dasteht. — Der Abt Laurentius (1100–1140) war bedeutend für die Klostergeschichte. Er hatte es nacheinander mit fünf teils schwierigen Bischöfen zu tun und war ein geschickter Verfechter der kluniazensischen Prinzipien. In den Jahren 1111 bis 1114 mußte er mit seinen Mönchen wieder ins Exil nach Saint-Bénigne zu Dijon. Damals muß sich die Begegnung mit dem Atelier der Bibel von Saint-Bénigne vollzogen haben, welcher wir das herrliche Vorsatzblatt f. J von ms. 1 verdanken. Dieses Blatt mit der Darstellung des räumlichen und zeitlichen Kosmos ist

kein reiner Import aus Burgund; es zeigt vielmehr die Auseinandersetzung eines Verduner Malers mit dem anderen Stil, wobei in den Figuren der Stil der Dijoner Bibel, im Ornament aber mehr das Mosane durchschlägt.

Der Übergang in der künstlerischen Führung von Saint-Airy an Saint-Vanne zeigt sich indes besonders interessant in der Benediktinerregel, ms. 7 (S. 108). Sie gehört in den Anfang des 12. Jahrhunderts und setzt unübersehbar die Initialornamentik von ms. 10 aus Saint-Airy voraus — und fort. Die Initialen vom Schluß der Regel und vom Anfang des Martyrologiums (ff.55v, 56v) stehen mit ihren dschungelhaften Ranken noch dem Geist von ms. 10 näher. Die Initialen der Regel jedoch haben zwar das Dickicht nicht gelichtet, eher verkompliziert, aber alles ist feiner und präziser geworden. Vielleicht dürfen wir mit der Datierung der Handschrift noch vor das Exil (1111) gehen.

Die beiden großen Homiliare ms. 1 und ms. 119 (S. 52 ff und 64 ff) gehören schon zum Höhepunkt der Verduner Buchmalerei. Untereinander stehen sie in dem Verhältnis, daß ms. 1 vorausgeht. Ein großer künstlerischer Aufschwung begann in Verdun mit dem Abbatiat des Segardus (1140–1143). Er begann einen neuen Schrein für den hl. Vitonus; der Goldschmied starb während der Arbeit. Abt Cono (1143–1178) verpflichtete den Aurifex Godefridus von Huy (s. S. 13), der den Schrein in den Jahren 1143–1146 (47?) vollendete. In diesem vierten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts dürfen wir mit einem großen künstlerischen Interesse in Saint-Vanne rechnen. Zugleich wird damit die eigene Produktivität angeregt worden sein. Durch die Goldschmiede sind künstlerische Impulse auch dem Scriptorium zugeflossen. Da solche Interessen nicht plötzlich auftreten, wird man annehmen dürfen, daß sie schon vor 1140 vorhanden waren, aber erst mit dem Abbatiat des Segardus zum Durchbruch kamen. In eine solche Zeit des wachsenden Interesses passen die beiden Homiliare. Für ms. 1 wird man annehmen dürfen, daß es vielleicht noch ins Abbatiat des Laurentius fällt (vor 1140). Bis zu einer eventuellen Auffindung neuen Materials wird man jedoch die genaue Festlegung suspendieren müssen.

Typisch für den Stil und den Entwicklungszusammenhang des Homiliars ms. 1 (S. 52 ff) ist die unentschlossene Zwischenstellung der Ornamentik: sie ist plastisch und flächig zugleich. Durch diese Haltung bewegt, darf man aber ms. 1 nicht zu früh datieren, da der Verduner Malerei nicht nur keine Führungsrolle zukommt, sondern sie sich mitunter geradezu konservativ und historisierend zeigt. Sie hat nicht jene entschlossene Haltung, wie sie etwa der Meister Ingelardus des Psalters von Saint-Germain-des-Prés aus dem 11. Jahrhundert hat[504], dessen Ornamentik einen klaren Durchbruch zu einer wulstig dicken Auffassung der Ranken gemacht hat. Wenn ms. 1 auch krautige Löffelblätter anwendet und die Abzweigungen aus faltig zusammengeschobenen Knoten wachsen läßt, bewahren die Blattknöllchen, das Vierblatt, die »Pfeilspitze« und noch andere Elemente ein flächenhaftes Erbe, das ihr aus der Echternacher und maasländischen Ornamentik des 11. Jahrhunderts zugekommen ist.

Es fällt schwer, unter den Handschriften des 12. Jahrhunderts direkte Parallelen zu nennen. Viele Ähnlichkeiten fallen unter das, was man für diese Zeit »international« nennen muß. Vieles ist so eine gemeinsame Sprache vom Salzburgischen bis hin zum Nordfranzösischen. Jedoch der niederlothringische Umkreis wirkt am überzeugendsten (vgl. S. 63 ff). Ob man an die Bibel des späten 12. Jahrhunderts zu Brüssel[505] denkt, oder an die Bibel von Bonne-Espérance (1132–1135)[506], den Albertus Aquensis aus Mönchengladbach (ca. 1140)[507] oder die bedeutend frühere Bibel von Lobbes in Tournai (ca. 1084)[508]: überall findet man vergleichbares Material — sei es als entferntere Parallele, sei es als Vorstufe. Hier ist auch der Hinweis auf den Echternacher Liber Floridus des Theofrid in Trier und seine Luxemburger Parallele angebracht[509], die mit zu den Vorstufen gehören und den Wurzelboden der Verduner Ornamentik besser verständlich machen.

Was den Figurenstil angeht (vgl. S. 63 ff), kann hier folgendes zusammenfassend gesagt werden. Die eigenartige Kopfform mit breiter Stirn, welche seitliche Rundungen und ein mittleres Haarsträußchen hat, ist typisch für fast die gesamte Verduner Buchmalerei. Dieses Motiv tritt bereits in Saint-Airy klar auf und wird in den Saint-Vanner Manuskripten zu einem Leitmotiv. Wenn es auch sporadisch in entfernteren Kunstkreisen vorkommt[510], ist es doch eine nicht übersehbare Eigentümlichkeit mosaner und nordfranzösischer Handschriften. Der Brüsseler Gregor von Nazianz aus dem 11. Jahrhundert hat es schon recht ausgeprägt[511], während es in der Stablo-Bibel aus dem Ende des 11. Jahrhunderts nur zögernd auftritt[512]. In der Mitte des 12. Jahrhunderts jedoch bringt es die Gruppe der Bibel von Floreffe wie einen Tenor[513]. Ganz in der Verduner Art hat es die spätromanische

Bibel zu Brüssel[514]. Aber auch in Metz ist es bekannt[515]. Mit dem spätromanischen »Aer« der Reimser Bibliothek[516] ist der Weg nach Nordfrankreich gewiesen; man denke etwa an Saint-Bertin[517]. Dies ist der Umkreis, in den die Buchmalerei Verduns sich durch ihre Motive und Stilistik einordnet. Dasselbe gilt für die bei den Verduner Figuren — besonders in der Mitte des Jahrhunderts — so oft auftretende »Kielbogenstirn«. Wir werden in denselben Kunstkreis, teils auf dieselben Handschriften verwiesen. Dasselbe zeigt sich noch präziser bei jener Art der Frisur, bei der zunächst ein schmaler Lockenkranz das Antlitz umgibt, dem sich das Haar ziemlich glatt anschließt (etwa: ms. 1, ff.8, 30v; ms. 119, ff.38v, 39v, 143)[518].

Eine weitere Eigentümlichkeit im Verduner Figurenstil sind die vielen und betont auftretenden Ornamentstreifen und Zierborten an den Gewändern. Mitunter sind sie wie metallene Zierplatten behandelt, die an Schreinen verwendet werden: ein mittlerer Stein wird von vier kleineren umgeben. Manchmal sind es auch nur einfache Kreise, die aneinandergereiht werden, oder Punktmuster, die zu Sternchen zusammengeschlossen werden. Selbst die Zierbuchstaben und Drachen nehmen an dieser Ornamentfreude teil: öfter tragen sie ein Nietenmuster. Die Ähnlichkeit mit Produkten der Goldschmiedetechnik wird mitunter so weit getrieben, daß sogar die muldenförmigen Vertiefungen auf Zierplatten (anstelle von großen Steinen) durch die Art der Abschattierung angedeutet werden (vgl. ms. 121, f.12v)[519]. Der Variationsmöglichkeiten in den Verduner Handschriften sind so viele, daß es unmöglich ist, den Katalog vorzulegen, geschweige denn eine vergleichende Besprechung durchzuführen. Soviel sei aber gesagt, daß dieses Element auf irgendwie vermittelte byzantinische Anregungen zurückgeht, wie sie etwa stellvertretend durch die Zierplatten der Limburger Staurothek[520] und die Miniaturen des Kosmos Indikopleustes[521] aus dem 9. Jahrhundert gezeigt werden. In den Malereien des Gregor-Meisters, der Reichenau und Echternachs treten diese Zierelemente als Bänder auf, um dann im 12. Jahrhundert eine solche Verbreitung zu erlangen, daß sie nur noch schwer zu erfassen sind. Jedoch zeigt sich, daß der Schwerpunkt im Gebiet zwischen dem Niederrhein und Nordfrankreich liegt.

Ein anderes Element, welches unsere Handschrift eng mit der mosanen Kunst verklammert, ist die den Unterschenkel begleitende Faltenröhre mit »Omega«-Schluß. Dieses Element begegnet uns in Verdun schon in Saint-Airy und ist bis in die Zeit nach der Jahrhundertmitte so etwas wie ein Leitmotiv. Obwohl es auch in englischen Handschriften um die Jahrhundertmitte vorkommt[522], wird es doch nur für die Maaskunst[523] und die verwandten Zentren wie Köln[524], Aachen[525] und vor allem auch den nordfranzösischen Raum[526] zu einem typischen Merkmal. In diesem Zusammenhang wird es in Oberlothringen außer in Verdun auch noch in Metz greifbar[527]. Schließlich wirkte es weiter nach Frankreich hinein bis nach Chalons-sur-Marne[528], Saint-Denis und Mantes[529].

Sehr typisch für die Verduner Malerei wird ein Motiv, das sich aus der westdeutschen ottonischen Malerei herleitet: die sich über den Füßen zu einem Wulst stauende Albe (s. Näheres bei der Typenuntersuchung der Evangelisten von ms. 43, S. 86 ff). Wie die anderen genannten Merkmale verbindet es unsere Handschriften sehr eng mit dem Trierischen, aber auch mit dem mosanen Kreis.

Alle diese für ms. 1 besprochenen Eigentümlichkeiten gelten mit leichten Modifikationen weiter. Es ist für Saint-Vanne ein Stil geschaffen, der — bei allen Variationsmöglichkeiten auch in der Fortentwicklung — eine gewisse Konstante bildet, ein gemeinsames Erkennungsmerkmal, das bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein die Familie durch die Abfolge der Generationen hindurch gezeichnet hat.

Die Maler der folgenden Handschriften sind vor dem Hintergrund der oben entwickelten stilgeschichtlichen Beziehungen zu verstehen. Alle setzen sie diese stilistischen und motivlichen Errungenschaften voraus und wenden sie an, wobei das eine oder andere Sondergut hinzugewonnen wird, die eine oder andere vorhandene Eigenschaft modifiziert wird. Erst gegen Ende des Jahrhunderts verblaßt dieser gemeinsame Stil.

Für das zweite große Homiliar, ms. 119 (vgl. S. 64 ff) liegen die stilistischen Gegebenheiten so ähnlich wie für ms. 1. Die Beziehungen beider Handschriften zueinander sind sogar so eng, daß man stellenweise dieselbe Hand zu erkennen glaubt[530]. Wie die Analyse zeigt, ist der Schmuck weder in den Initialen noch in den Bildern homogen. Diese Tatsache müßte schon vor einer Gleichsetzung mit »dem« Künstler von ms. 1 warnen. Tatsächlich ist auf der Grundlage des schon Erreichten ein Neubeginn zu verzeichnen. Stilistisch

ist ein neuer Impuls aufgetreten; in der Qualität einiger Stücke ist eine neue Stufe erklommen. Das gilt für die Ornamentik und den Bildstil.

Eine erste Gruppe von Initialen ist dabei der Ornamentik von ms. 1 noch eng verbunden, während eine zweite sich im zeichnerischen Stil absetzt und ein anderes Gefühl für die Ornamentik entwickelt (S. 75 ff). — Im Bildstil (S. 78 ff) scheiden sich, grob gesehen, zwei Gruppen: eine zeichnerische und eine malerische, wobei die zeichnerische in sich nicht homogen ist. Sehr interessant sind die Initialen mit den kleinen, beweglichen Figuren, die teils eine unerhörte Dramatik entwickeln (f.36v!) und auch in der Wiedergabe der Anatomie beachtlich sind. Es müssen Vorlagen wirksam geworden sein, welche noch viel vom antiken Geist enthalten haben. Man denkt trotz der anderen Stilsituation an die Art der kleinfigurigen Initialen der Stablo-Bibel in London[531]. Die Glätte mancher Figuren (wie etwa f.56) ruft dagegen Vorstellungen wach, die an das Homiliar aus Springiersbach zu Trier erinnern[532], dessen lehrender Christus[533] im Typ des Grabesengels von ms. 119, f.97, wiederkehrt. Ebenso findet sich die Büste Christi (f.120) gleich zweimal in der Springiersbacher Handschrift. Neben diesen Ähnlichkeiten aus dem trierisch-rheinischen Raum weisen bestimmte Einzelheiten auf die Maaskunst hin: der Tobias-Atlant (f.136v) setzt die Bibel von Stablo voraus[277]; die den ganzen Ärmel begleitende Falte beim Grabesengel (f.97) ist typisch mosan[534]; die Bären auf dem Initial f.82 kommen wörtlich in der Brüsseler spätromanischen Bibel ms. 9110 wieder (f.45); der wellige Gewandkontur verbindet den Stil von ms. 119 ebenso mit mosanen Handschriften[535].

Zweifellos gehören die beiden Homiliare stilistisch und somit geschichtlich zusammen. Ms. 119 setzt ms. 1 voraus und führt über es hinaus, bereichert den Verduner Stil um kostbare Züge und bildet auf seine Weise bereits im Auftakt einen Höhepunkt. Bei der Datierung wird man berücksichtigen, daß unter dem Abt Segardus (1140–1143) ein künstlerischer Impuls erfolgte — wenn wir auch nichts über seine Art wissen (vgl. S. 13).

Hier sollte das Evangeliar aus Saint-Mihiel, heute im Priesterseminar zu Metz, wenigstens vorgelegt und erwähnt werden (s. Exkurs S. 142). Saint-Mihiel gehörte zum Verduner Gebiet. Die Abtei spielte im Mittelalter eine eigenwillige Rolle und hatte dem Bistum gegenüber separatistische Tendenzen. Aber auch zur Abtei Saint-Vanne scheinen keine allzu engen Beziehungen vorgelegen zu haben. So mag es kommen, daß das Wenige, das aus der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts in Saint-Mihiel übriggeblieben ist, keine schulmäßigen Ähnlichkeiten mit der Verduner Malerei aufweist. Das Evangeliar geht in seinem Figurenschmuck ganz eigene Wege; die Ornamentik steht dagegen im weiteren Zusammenhang der um Verdun herum möglichen Formen, doch weist sie in die Zeit vor die beiden Homiliare, ins erste Viertel des 12. Jahrhunderts.

2. Die Gruppe der schönlinigen Bilder

Wie der Augenschein und der detaillierte Vergleich erweisen, schließen sich drei Handschriften zu einer stilistischen Gruppe zusammen: das Evangeliar ms. 43 (S. 80 ff), die Sammelhandschrift mit Job, neutestamentlichem Teil und dem *Liber pastoralis* ms. 62 (S. 96 ff) und der Apokalypsen-Kommentar ms. 66 (S. 100 ff). Dennoch bleiben in jeder Handschrift soviel Eigentümlichkeiten, daß nicht von nur einem Künstler gesprochen werden kann. Das Verhältnis dieser Gruppe zu den beiden Homiliaren kann so ähnlich verstanden werden wie das der beiden Homiliare untereinander: die Künstler dieser Gruppe setzen die erworbenen Stilerrungenschaften voraus, bauen darauf auf und — indem sie neue Anregungen aufnehmen — formen sie den Stil insoweit um, daß innerhalb des »Verdunischen« etwas Neues entsteht. Der gewählte Name deutet es schon an. Schöne Linien umfahren Details und auch ganze Partien, wobei in einer fast manieristischen Verkennung der realen Gegebenheiten, etwa der inneren Logik eines Gewandes, die Linie sich verselbständigt und sich an ihrem eigengesetzlichen Spiel erfreut. Was die Glätte angeht, könnte man an das bereits genannte Homiliar von Springiersbach und die gravierten Platten vom Radleuchter Barbarossas in Aachen denken. Die »Schönlinigkeit« in der Zeichnung findet sich in dem geschilderten Maße noch nicht in ms. 119. Jedoch zeigt ein Bild wie die Dreikönigsanbetung (ms. 119, f.56) bereits Elemente und Ansätze dazu. Aber auch in der zweiten Gruppe der Initialen von ms. 119 mag man — vom Gefühl für die Linie her gesehen — den »schönlinigen« Zug in dem etwas verspielten Überdrehen der Kreisbewegung erkennen. So ist es symptomatisch für unsere Handschriftengruppe, daß ein Initial wie das »N« (ms. 62, f.60v) sich mit dieser zweiten Initialgruppe von ms. 119 gut vergleichen läßt. Wenn schon gesagt wurde, daß mehrere Hände zu unterscheiden sind, dann muß dem noch hinzugefügt werden, daß nicht alle den Zug zu dieser »Schönlinigkeit« besitzen.

Der Unterschied zwischen unserer Gruppe und den beiden Homiliaren besteht jedoch nicht nur in der

geschilderten Art der Linienführung. Es treten in Verbindung damit auch solche Motive auf, die wie ein Leitmotiv für bestimmte stilgeschichtliche Zusammenhänge wirken: etwa die »Kniebeugefigur«, das glatte Schenkeloval oder die Abteilung von Gliedern durch Falten (ms. 66, f.1v). Neben diesen Neuerscheinungen bleiben die schon gemachten Errungenschaften bestehen oder werden nur einer leichten Wandlung unterworfen, wie etwa der Kopf- und Frisurentyp, der Albenwulst über den Füßen, die Faltenröhre mit »Omega« und die Ornamente auf den Gewändern.

Die Kniebeugefigur oder Knielauf-Figur (ms. 62 f.1v; ms. 66, f.1) verbindet unsere Handschriften in seltener Eindeutigkeit mit mosanen Malereien (s. die Beschreibung von ms. 66, S. 100 ff). — Das Schenkeloval tut dies ebenso. Jedoch kommt hier noch eine nordfranzösische Komponente hinzu[536]. Im Mittelalter wird es wohl am frühesten im Codex Egberti[537] und in den Malereien des Gregor-Meisters[538] greifbar. Es lebt dann weiter in Echternacher Miniaturen[539], um dann in der mosanen Kunst einen wahren Triumph zu feiern[540]; von dort aus erscheint es in Werken der rheinischen Kunst[541]. — Ähnlich liegen die Verhältnisse, wo es um die Faltenwülste geht, die in ms. 66, f.1v, den rechten Schenkel der Figur gliedern: hierfür können durchweg die in den Anmerkungen 536 und 540 zitierten Denkmäler als Beispiele stehen. — Schon verschiedentlich wurden Elemente aus der Kunst des ottonischen Gregor-Meisters genannt. Seine Kunst bestimmte stark das »Liber« von ms. 52, sie wird spürbar in den Fensterchen an Bogenkonstruktionen wie in ms. 8, f.1v, und ms. 119, f.28 [542], sie wirkt weiter in dem Schenkeloval und dem Albenstau, sie zeigt sich aber auch noch in den am Rande halbgeschnittenen Säulen des Evangeliars ms. 43 (s. die dortige Typenanalyse, S. 80 ff). Die Buchpfeiler dieses Evangeliars und von ms. 62, f.60, weisen in dieselbe Richtung. Natürlich bedeutet das alles keinen direkten »Einfluß«; aber durch die Kunst Echternachs und der Maas waren diese Motive im Umlauf.

Ein Motiv muß besondere Beachtung finden, da es gerade unsere Handschriftengruppe mit der unteren Maas, besonders mit Lüttich verbindet; es ist die eigenartige Gestikulation der Hände, wie sie sich beim Johannes in ms. 43, im Job-Bild von ms. 62 und im Apokalypsenbild von ms. 66 findet. Die Verwandtschaft mit ähnlichen Gestikulationen im Bamberger Sakramentar aus Lüttich ist groß (s.S. 88, 96, 100 u. Anm. 318, 416, 417).

Sehr merkwürdig in diesem interessanten Ensemble wirken die Initalen des Evangeliars ms. 43. Ob rein frankosächsisch oder durch das Echternacher Filter gegangen: sie sind das Zeugnis für einen überraschenden Archaismus. Welche geistigen Vorgänge dahinter stehen, läßt sich heutzutage kaum noch nachweisen.

Was die eigenartige Mischung von malerischen und graphischen Elementen angeht, wobei diese die Dominante bilden, darf auf die differenzierten Einzelbeschreibungen verwiesen werden. Es muß aber festgehalten werden, daß die Art des Schattierens und Modellierens mit farbigen Pinselstrichen typisch für unsere Gruppe ist.

Hierin folgen ihr die Malereien von ms. 95 (S. 113 ff), einem Evangelistarfragment, welche den Stil der Gruppe voraussetzen, ihn aber auf ein niedrigeres Niveau absinken lassen. Dennoch bleibt das Blatt ein Zeugnis für das gemeinsame Stilwollen der Jahre um und nach der Jahrhundertmitte.

Einige Handschriften aus dieser Zeit bringen nur Initialschmuck; von ihnen verdient aber ms. 55 wegen der eleganten Atlantenfigur des hl. Paulus eine besondere Erwähnung. Die Figur steht zwar noch in einem gewissen Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe, geht aber vor allem im zeichnerisch-malerischen Stil eigene Wege.

Der enge Anschluß an die mosane Kunst, der gerade mit dieser Handschriftengruppe gegeben ist — man muß hier schon von mosaner Kunst überhaupt reden — führt wieder zu der Frage nach dem Aurifex Godefridus, der unter dem Abt Cono in der Mitte der vierziger Jahre den Schrein des hl. Vitonus anfertigte (vgl. S. 13 ff). Nicht nur, daß durch die engen stilistischen Beziehungen zur unteren Maas ein Licht darauf fällt, daß dieser Godefridus von dort gekommen sein muß, sondern auch, daß diese künstlerische Bewegung in Saint-Vanne nichts mit den gleichzeitigen Bemühungen an der Kathedrale zu tun hat. Papst Eugen III. weihte bei seinem Besuch 1147 die neue Kathedrale. Die großartige Steinmetzkunst, die wir an der Porte du Lion bewundern, die wir auch in Trier am Ivo-Grabbogen des Domes finden[543], ist so sehr anderer Art als die Buchmalerei von Saint-Vanne, daß von einem Schulzusammenhang keine Rede sein kann.

III. Der Ausklang des romanischen Stiles in Verdun

Die Gruppe der »schönlinigen« Bilder hatte uns schon bis über die Jahrhundertmitte hinausgeführt. Mit dem Homiliar ms. 121, dem dritten der reich

illuminierten, kommen wir in das beginnende vierte Viertel des Jahrhunderts (S. 116 ff). Wenn auch über seine Provenienz noch keine Sicherheit erreicht werden kann — Verdun steht aber fest! —, so dürfen wir dennoch seine Herstellung in Saint-Vanne annehmen. Dafür spricht eindeutig die Wiederaufnahme eines Motivs aus ms. 119 (f.97): die Art und Weise, wie die Szene der drei Frauen am Grab in das »M« einkomponiert ist, spricht für einen direkten Schulzusammenhang (f.175v). Die Anwendung graphischer und malerischer Mittel nebeneinander läßt sich ebenfalls im Sinne der Schultradition verstehen. Jedoch zeigt gerade der Vergleich der beiden Osterbilder die neue stilistische Situation. Das ältere Bild hat noch eine spürbare Verbindung mit dem antikischen Geist karolingischen oder ottonischen Figurenspiels, in ms. 121 ist alles flächiger und im romanischen Sinne »additiver« gebaut. Man mag hier ein gewisses Nachhinken der Verduner Entwicklung hinter der allgemeinen konstatieren, man mag es aber auch als ein eigenwilliges Festhalten betrachten: Es bleibt bei einer »Phasenverschiebung« gegen die von C. Nordenfalk (S. 132, Anm. 491, 496) beschriebene Stilentwicklung.

Aber nicht nur die Ehrfurcht gegenüber der Tradition der älteren eigenen Handschriften wird gewahrt, auch die Beziehungen zur mosanen Kunst und nach Trier bleiben bestehen. Dazu tritt Reims als eine interessante Komponente auf. — Der Zusammenhang mit der Maas bleibt nicht im Allgemeinen. Die Verwendung der drei Typen im Osterbild (f.175v) stellt eine sehr konkrete enge Verbindung her (s. Exkurs S. 157). Dazu kommt noch ein solches Detail wie die mehrmals anzutreffende Kopfbinde mit Schleife[492]. — Nach Trier weist eine solche Darstellung wie die auf der besiegten Synagoge stehende Ekklesia (s. Exkurs S. 159). — Die Ornamentik von ms. 121 hat neben den in Verdun schon beheimateten Elementen originelle neue Formen, wie die Fruchtständer mit mehreren Kolben und die Blätter mit einer sich selbständig machenden Zunge. Die nächste Parallele dazu finden wir in Reims in einer Handschrift des späten 12. Jahrhunderts (ms. 672). Das Verduner Homiliar ist jedoch origineller in der Erfindung und phantasievoller in der Variation der Formen.

Schließlich finden sich in ms. 121 antikisierende Elemente. Schon in ms. 119 hatten wir bei f.28 antikes von Byzanz vermitteltes Formengut gefunden. In ms. 121 muß man wieder damit rechnen, daß auf irgendeine Weise antikes Bildgut wirksam geworden ist: Denken wir an den »Laokoon«-Akt (f.60), den Kentauren (f.102v), die Figur mit den abgespreizten Fingern (f.32v), den Delphin (f.171). Alles Antikische ist jedoch in den eigenen Stil eingeschmolzen, so daß sich nicht mehr feststellen läßt, woher das antike Gut übernommen wurde. Die Maaskunst ist jedoch ohne immer wieder neu auftretende »klassische« Anregungen aus Byzanz nicht denkbar[544] und dürfte in der Frage nach der Herkunft byzantinischer Elemente als Vermittlerin erwogen werden.

Etwa in dasselbe Jahrzehnt wird man das große zweibändige Alte Testament (ms. 42) datieren können. Es entwickelt gegenüber den Handschriften der Jahrhundertmitte einen neuen Stil, steht aber auch in der Werkstatttradition von Saint-Vanne; es kopiert im Tobias-Bild (Bd. II, f. 178v) einen bereits in ms. 119, f.136v, verwendeten Typ. Die Situation ist hier ähnlich wie bei ms. 121. Der Vergleich der beiden Bilder zeigt die neue Stilstufe: zwar steht der Maler noch in etwa in der Tradition des Mischstiles der Jahrhundertmitte, ja er wendet sogar die dort so typischen Eigenheiten in Kopfform, Frisur und Albenstau an, wandelt aber die Wiedergabe der Einzelheiten und den zeichnerischen Stil in einem Maße ab, daß man von etwas Neuem sprechen kann. Die Illustrationen zur Genesis (Bd. I, f.7v) gehen jedoch mitsamt dem Initialstil andere Wege. Zwar lassen sich die Einzelelemente der Ornamentik auf dem Untergrund der Verduner Entwicklung bis zur Jahrhundertmitte verstehen, es entsteht aber auch hier etwas Anderes, etwas Neues. Eine andere Gruppe von Initialen steht im Zusammenhang mit solchen Bestrebungen, die unter anderen Voraussetzungen zur Ornamentik der spätromanischen Bibel in Brüssel (ms. 9107/10) geführt haben. Auch zeigt sich eine leise Verbindung nach Reims: Dort kommt als isoliertes Einzelbeispiel ein Initial vor, das sich mit dem »C« (Bd. II, f.161) vergleichen läßt [545]. Gerade bei diesem Initial aus dem zweiten Band gewinnt man den Eindruck, als habe vom ersten zum zweiten Band eine stilistische Entwicklung stattgefunden.

Nach dem langen Abbatiat des Cono (1143–1178) folgte eine Reihe von Kurz-Abbatiaten, unter denen der des Thomas (1183–1187) für Kirche und Abtei nutzbringend war. Unter ihm wie unter dem Abt Lodoicus (1197–1237) können wir mit künstlerischer Tätigkeit rechnen, die für den Abbatiat des Lodoicus ausdrücklich bezeugt ist. Sein Bruder Albert wurde 1187 Bischof von Verdun (bis 1208). Beide hatten ähnliche Interessen. In ihrer Zeit wurde der Goldschmied Hugo d'Oignies zur Her-

stellung eines Antependiums nach Verdun verpflichtet (vgl. S. 14). — Die beiden genannten Handschriften, das Homiliar und das Alte Testament, lassen sich mit Sicherheit keinem der genannten Abbatiate zuweisen.

Unter Lodoicus werden die letzten der erhaltenen romanischen Handschriften mit Illumination entstanden sein, die beiden Homiliare (ms. 118 und ms. 122). Beide sind noch romanisch, beide basieren auf der Ornamentik der vorausgehenden Handschriften, beide bauen insbesondere auf der Ornamentik von ms. 42 auf, wobei ms. 118 den Stil vergröbert. Ms. 122 ist sogar noch so sehr der Tradition verhaftet, daß es die »Pfeilspitze« und die Doppelknöllchen (aus dem 11. Jh.!) weiterverwendet. Ein langes und zähes Festhalten am Alten zeigt sich darin — aber auch die Kraft dieses nun schon zweihundert Jahre alten Motivschatzes. Die neue Epoche der gotischen Ornamentik steht nicht nur vor der Tür, sie hat sich trotz aller bewahrenden Tendenzen bereits bemerkbar gemacht. Die Initialen haben einen nicht zu übersehenden Rot-Blau-Ton bekommen, und die traditionalistische Ornamentik ist in ein Gefüge gespannt, das den neuen Geist verrät.

So klingt die Verduner Buchmalerei, die im wesentlichen die der Abtei Saint-Vanne ist, in einem »Decrescendo« aus, fünfzig Jahre etwa, nachdem sie ihren Höhepunkt überschritten hatte, gut hundert Jahre nach ihrem Beginn in der Abtei Saint-Airy. Es ist ein Jahrhundert künstlerischer Tätigkeit, das ohne die großzügige Förderung Verduns in der ottonischen Kaiserzeit und ohne den Reformabt Richard nicht denkbar wäre, das aber auch die künstlerische Bedeutung Verduns im Rahmen der mosanen Kunst zeigt. Und gerade in diesem Punkt mag man sehen, wie sehr uns in der Geschichte der mosanen Kunst bis jetzt die Kenntnis von der Buchmalerei am oberen Lauf der Maas gefehlt hat. Die Buchmalerei Verduns ist kein Fremdkörper innerhalb der mosanen Kunst, vielmehr schließt sich Verdun sehr gut mit den anderen mosanen Zentren zusammen. Die zahlreichen historischen Verbindungen zwischen den Bischofsstädten Lüttich und Verdun machen in ihrer Sprache das plausibel, was der kunsthistorische Vergleich zeigt. Zugleich wird deutlich, wie sehr die nordfranzösische Kunst, die rheinische und die des Trierer Raumes in diesem wahrhaft »lothringischen« Konzert zum Mitklingen kommt.

VIERTER TEIL

EXKURSE

1. Das Evangeliar von Saint-Mihiel im Priesterseminar zu Metz

Maße: H 308 mm — B 210 mm (Abb. 134–140)

Der Kodex enthält die vier Evangelien mit den zugehörigen Vorreden und Argumenten. Ff.8–9v befinden sich die vier Evangelistenbilder, anschließend, ff.10–17, die Kanonbögen. F.18 beginnt das Matthäus-Evangelium mit dem *Liber generationis*; das Großinitial »L« ist mit einer Majestas Domini verbunden. Im Anschluß an die Evangelientexte folgt, ff.155–160v, das Kapitulare. Außerdem enthält die Handschrift noch einige, hier nicht interessierende Textzusätze.

Bibliographie: *Manuscrits à Peintures*, Nr. 262 (Datierung: 2. H. 11. Jh.). — *Schnitzler III*, S. 118–120, Anm. 598 (Datierung: 1. V. 12. Jh.). — Der Bilderschmuck ist nicht einheitlich. Die Majestas (f.18) hebt sich von den Evangelisten in der Zeichnung und Kolorierung ab. Für Majestas und Evangelisten wäre eine Typenanalyse nach Art der bei ms. 52 und ms. 43 angestellten notwendig. Bestimmte Elemente weisen zur Maaskunst, wie die breiten Ornamentbänder mit dem »Goldschmiede«-Schmuck, das glatte Schenkeloval, der Typus der Majestas, besonders ihr über die Schulter nach vorn fallender Mantelzipfel.

Für die Majestas, die wohl letzten Endes auf ein Vorbild aus dem Kreis des Gregor-Meisters zu-



Abb. 134, Ev., f.8

rückgeht, möge man die kleine Elfenbein-Majestas des Kölner Schnütgen-Museums vergleichen[546], aber auch die Majestas des ms. lat. 110 zu Manchester[547] und des Kölner (?) Job zu Paris[548] beachten. Auch die Majestas des Lütticher Sakramentars in Paris gehört in diesen Zusammenhang [549]. Eine Untersuchung für sich bedeutet die Frage nach dem Typus der Majestas mit ausgestreckten Armen[550].

Der Stil ist eigenartig, um nicht zu sagen einzigartig: er besteht aus einer Mischung graphischer und koloristischer Elemente, aber in einem ganz anderen Sinne als bei der »schönlinigen« Gruppe der Verduner Kodizes. Die verschiedenen Gewänder einer Person sind entweder graphisch oder koloristisch ausgeführt und so voneinander unterschieden. Besonders fallen die graphisch eingeschriebenen Sichelfalten auf, die u. a. dazu beitragen, daß Porcher eine Beziehung zu dem Evangeliar aus Corbie aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts annimmt[551]. Jedoch tauchen diese Sichelfalten auch in anderen Bereichen als in Nordfrankreich[552] auf: etwa in England[553] und an der Maas[554].

Die Abgrenzung des Raumes für das Evangelistensymbol erinnert an touronische Vorbilder (vgl. S. 44 ff); in der Metzer Handschrift sind jedoch in drei Fällen die Balken zu Stangen für Vorhänge geworden, die in ihrer Bewegtheit an die (aber wilder



Abb. 135, Ev., f.8v

bewegten) Vorhänge des oben genannten Evangeliars aus Corbie erinnern. Jedoch auch ein solches Beispiel wie das vielleicht südfranzösische Evangeliar müßte in die Untersuchung einbezogen werden[555].

Für den Typus des Johannes (f.9v) vergleiche man die entsprechenden Figuren im Evangeliar des Koblenzer Staatsarchivs[556], im sogenannten »Evangeliar aus Blois«[557], in etwa auch im Ebo-Evangeliar[558] und im Wiener Krönungs-Evangeliar[559].

Die Tiere, welche sich in den Säulenbasen der Kanontafeln befinden, haben mitunter eine punktierte Innenlinie, was auf eine insulare Tradition zurückgehen mag. — Ganz merkwürdig sind die Säulenordnungen mit Bogen und Basen, welche sich öfter am Rande des Evangelientextes befinden. Sie sind zur Aufnahme von Textverweisen bestimmt, jedoch nicht immer ausgeführt. Im 12. Jahrhundert scheint dies sehr selten zu sein. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen, das einen »Zustrom westlichen Formengutes« aufweist, kennt die Randarkaden neben dem Text (ff.47, 100v, 176, 177, 178)[560]. In karolingischen Handschriften findet man etwas Analoges in solchen der Ada-Gruppe [561] und solchen aus Tours[562].

So sehr die Evangelisten einen archaisierenden Eindruck machen, nehmen sich im Vergleich mit ihnen die Initialen fortschrittlicher aus. Sie stehen in der stilistischen Entwicklung auf einer Stufe



Abb. 136, Ev., f.9

etwa zwischen dem Trierer *Liber Floridum*[563] und den Verduner ms. 1 und ms. 119, jedoch näher an der Verduner Ornamentik. Sie wenden teilweise dasselbe Formenrepertoir an wie die beiden Homiliare, allerdings in anderer Ausformung. Trotz der Einrollungstendenzen der Blätter und trotz der Abzweigungsknoten bleiben die Ranken merkwürdig flächig. Insofern wird man die Handschrift gern in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren. Die Schrift macht einen fortgeschrittenen Eindruck.

2. Allegorie des Kosmos von Raum und Zeit, ms. 1, f.J (S. 52 ff)

Das ganzseitige Bild von ms. 1, f.J, ist in der Gesamtanlage und in den ikonographischen Details sehr reich. Es erfordert dringend eine eingehende Behandlung. Dabei müßte es um die Herleitung und Bedeutung der kreisförmigen und rechteckigen Anlage gehen, wie auch der einzelnen Figuren und Details. Das Bild ist bereits einmal Gegenstand eines Artikels gewesen[564]. Die jetzige Denkmälerkenntnis forderte eigentlich eine umfangreiche Monographie, die den Rahmen eines Exkurses weit überschreiten würde. Darum sei lediglich eine kurze Interpretation geboten, die sich damit begnügen muß, den Sinn der Darstellung zu erläutern.

Die Mitte des Bildes beherrscht eine Radkomposition mit sechs radialen Feldern und einem in der »Nabe«. In den Feldern befinden sich die Allego-



Abb. 137, Ev., f.9v

rien der sieben ersten Tage der Welt, der Schöpfungswoche, oben links beginnend, im Gegensinn des Uhrzeigers umlaufend. Jeder Tag ist durch einen Mann dargestellt, der das betreffende Schöpfungswerk oder ein Symbol davon in seinen Händen trägt, oder auf sonst eine Art in Beziehung dazu steht. Dabei ist genau der Wortlaut der Hl. Schrift beachtet.

1. *Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux ... et divisit lucem a tenebris. Appellavitque lucem Diem et tenebras Noctem: factumque est vespere et mane, dies unus* (Gen. 1, 3–5). — Ein Mann in grünem Rock, roten Strümpfen und blauem Mantel trägt eine Fackel.
2. *Dixit quoque Deus: Fiat firmamentum in medio aquarum ... dies secundus* (Gen. 1, 6–8). — Ein Mann in blauen Beinkleidern und sepiafarbenem Mantel hält eine Kreisscheibe, das Firmament.
3. *... Et ait: Germinet terra herbam virentem ... et lignum pomiferum ... dies tertius* (Gen. 1, 9–13). – Ein Mann in braunen Strümpfen und rotem Kleid sitzt im Geäst eines Baumes[565].
4. *Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento coeli ... Fecitque Deus duo luminaria magna: luminare majus, ut praeesset diei; et luminare minus, ut praeesset nocti ... dies quartus* (Gen. 1, 14–19). — Ein Mann in grünen Strümpfen und rotem Rock hält die Zeichen von Sonne und Mond in den Händen.
5. *Dixit etiam Deus: Producant aquae reptile animae viventis, et volatile super terram ... dies quintus*



Abb. 138, Ev., f.18

(Gen. 1, 20–23). — Ein Mann in grünem Rock, braunem Mantel und roten Strümpfen hält in den hocherhobenen Händen zwei Vögel; im Wasser zu seinen Füßen schwimmen Fische.

6. *Dixit quoque Deus: producat terra animam viventem in genero suo, jumenta et reptilia, et bestias terrae . . . Et ait: Faciamus Hominem ad imaginem et similitudinem nostram . . . dies sextus* (Gen. 1, 24–31). — Ein Mann in blauem Rock und rotem Mantel zeigt mit seiner Rechten nach unten, wo sich zu seinen Füßen die Landtiere befinden; auf seinem verhüllten rechten Arm trägt er den hockenden nackten Adam.
7. *Complevitque Deus die septimo opus suum, quod fecerat: et requievit die septimo . . . Et benedixit diei septimo; et sanctificavit illum . . .* (Gen. 2, 2–3). — Gott, bekleidet mit grüner Tunika und rotem Mantel sitzt auf seinem Thron und segnet den siebten Tag (in braunem Rock), der sich rechts auf die Knie niederläßt und seine Hände in den Schoß Gottes streckt, um den Segen zu empfangen. Gott ist nimbiert, der siebte Tag wie alle anderen Tage nicht[566].

Abb. 139, Ev., f.79





Abb. 140, Ev., f.83v

Die Mittelachse des Bildes wird oben und unten durch zwei Medaillons betont. Im oberen erscheint die Dreiviertelfigur eines Mannes in grünem Mantel, der eine Fackel (Schale mit Feuer) trägt. Im unteren steht eine Frau, die sich mit einem braunen Schleier verhüllt. Es handelt sich um die Gestalten von Tag und Nacht, *dies* und *nox*. Die Allegorien der Tage sind in diesem Beispiel und in denen der Schöpfungstagewerke nach dem lateinischen Sprachgebrauch als Männer (*dies* = *masculinum*) dargestellt[567], die Nacht (*nox* = *femininum*) als Frau[568].

In den vier Zwickeln sind die vier Jahreszeiten dargestellt; sie werden allegorisiert durch Männer, die meist eine der betreffenden Jahreszeit eigene Tätigkeit ausüben. Unten rechts sieht man den Frühling: ein Mann in blauem Mantel beschneidet mit der Hippe einen Baum. Diagonal gegenüber ist der Sommer: ein fast nackter Mann, dem ein blaues Mäntelchen über den Rücken fällt, hält zwei Äste mit Laubbüscheln hoch. Oben rechts schließt sich der Herbst an: ein Mann in grünem Rock und braunen Beinkleidern hält eine Rebe mit grünen Trauben und blauen Blättern. Diagonal gegenüber sehen wir schließlich den Winter: ein gebeugter alter Mann in blauem Rock und rotem Mantel wärmt sich am Feuer die Hände. — Die Darstellung der Jahreszeiten schließt sich — im Unterschied zu den antiken Allegorien[569] — an die Bilder der Monatsbeschäftigungen an und wählt aus diesen vier aus[570]. Lediglich in der Figur des halbnackten Sommers hat sich ein Rest der antiken Auffassung erhalten. Die Anordnung der vier Jahreszeiten scheint keinen bestimmten Sinn zu haben; sie folgen sich nicht in der richtigen Ordnung. Zwischen Frühling und Sommer, Herbst und Winter muß man jeweils einen diagonalen Sprung machen. Der Erklärungsversuch Heimanns ist verfehlt[571].

In den vier Ecken des rechteckigen Rahmenornaments sitzen vier geflügelte Köpfe mit wirrem und struppigem Haar, den Mund geöffnet. Es sind die vier Winde, die hier nicht im Sinne eines Elementes, sondern als die Verkörperung der vier Himmelsrichtungen, und damit des räumlichen Kosmos zu verstehen sind[572]. So kommen sie von der Antike bis ins Mittelalter vor.

Welches ist nun der Sinn des Ganzen, wie ist das Thema des Blattes zu bestimmen? Es kann nicht primär um die »Sechs Tage der Schöpfung« gehen[573]; genauer: das Blatt ist keine Illustration zur Genesis. Dagegen sprechen die so betont angebrachten Allegorien und die Verwendung des Blattes außerhalb der Bibel in einem Homiliar mit Heiligen-Viten. Nicht die Genesis-Illustration wird durch Allegorien bereichert; vielmehr ist es so, daß die Schöpfungswoche mit ihren sieben Tagen selbst zu einer Allegorie, nämlich der der Zeit, gemacht wird. Dafür spricht der ikonographische Zusammenhang des Blattes, dafür spricht die Radform als Symbol der Zeit, dafür spricht vor allem die zeitgenössische Interpretation selbst, die sich darin ausspricht, daß das Bild als Titelblatt für ein Homiliar fungiert. Unter den liturgischen Büchern gibt es solche, die mit der Abfolge ihrer Teile dem Lauf des Kirchenjahres folgen, wie etwa das Evangelistar, das Epistolar, das Martyrologium... und schließlich auch das Homiliar. Bis heute haben unter diesen Büchern das Missale, das Brevier und das Martyrologium den vorgeschalteten Kalender bewahrt. So ist es nicht befremdend, wenn solche liturgischen Handschriften öfter ein Bild des »Annus«, der Monate, des Zodiakus usw. besitzen. Sinnbildlich wird dadurch zum Ausdruck gebracht und für den Anblick eines Augenblicks zusammengefaßt, daß der Inhalt des Kodex im Laufe eines Jahres »abrollt« wie das Rad des »Annus« oder hier der Woche. Diese öfter anzutreffenden Allegorien der Zeit erläutern gewissermaßen bildlich die liturgische Verwendung der Handschrift: »per circulum anni«, wie es bei den Kapitularien und Evangelistaren heißt.

So begreifen wir das Verduner Blatt als eine doppelte Allegorie: eine der Zeit und eine des Kosmos. Tag und Nacht bilden gewissermaßen die Elemente der Zeitbestimmung im Sinne des Gegensatzes von Licht und Finsternis, aus denen sich der (der Antike unbekannte) Gesamttag (= Tag und Nacht) aufbaut. Sieben Tage bilden eine Woche, die in fortlaufender Rotation das Jahr füllt [574]. Die vier Jahreszeiten bezeichnen das Auf und Ab des Lichtes im Jahr, wie Tag und Nacht in der kleinen Einheit; sie bezeichnen aber auch das Auf und Ab des Menschen, der sich mit seinen Arbeiten dem Zyklus des Wechsels von Licht und Dunkel anpaßt. Die vier Winde an den vier Ecken des Rechtecks bedeuten mit diesem Rechteck zusammen den Kosmos der räumlichen Ausdehnung, die Welt[575]. Dieser räumliche Kosmos auf dem Titelblatt zu einem Homiliar mit den Viten der Heiligen ist nicht nur ein formales Komplement. Die Beziehung zum Inhalt des Buches ist dergestalt, daß die Heiligen die Kirche repräsentieren, die in alle vier Winde über den Erdkreis zerstreut ist und von dort her bei der Parusie gesammelt werden soll, eine »Sammlung«, die sich geheimnisvoll im liturgischen Gottesdienst andeutet.

3. Stehende Frontalfigur eines Heiligen als Initial »I«

Das ms. 2 besitzt auf f.15v ein interessantes Initial. Der hl. Vitonus in Pontifikaltracht, mit Buch und Segensgestus, bildet als Frontalfigur den Buchstaben »I«. Dieses Initial, noch vor der Mitte des 11. Jahrhunderts, hat in der Verduner Buchmalerei eine reiche Nachfolge gefunden, wobei der einmal gegebene Typ verschiedene Veränderung erfuhr.

Noch in das Ende des 11. Jahrhunderts gehört die Figur des hl. Agericus aus ms. 8, f.2, der den Typ des Vitonus wiederholt, wobei nur kleinere Veränderungen in der Haltung der Hand und des Buches vorgenommen wurden. — In ms. 1 aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts begegnet uns der Typ gleich dreimal. Auf f.30v ist es der Apostel Jakobus, bei dem die Tracht naturgemäß geändert wurde; f.73v finden wir den hl. Bischof Landbertus, wieder in Pontifikaltracht, und f.104v den hl. Bischof Martinus, ebenfalls in Pontifikaltracht. Jedoch erfuhr der Grundtyp bei dem letzten eine Veränderung, indem die linke Hand unter die Kasel greift, diese schürzt und das Buch hält; außerdem dreht sich das Haupt ein wenig aus der Frontalität, was zur Verlebendigung der mit nervösem Strich gezeichneten Figur noch beiträgt. Die bei Martinus geschaffene Variation mit der verhüllten Hand findet sich ebenfalls in dem äußerst lebendigen Deckfarbenbild des im Kontrapost stehenden Jakobus, ms. 119, f.107. Der Johannes desselben Manuskriptes, f.39v, ist eine kostbare Variante, ebenfalls in Aposteltracht. Derselbe Kodex bewahrt aber auch den ursprünglichen Typ von ms. 2 in der steifen Zeichnung des Gregorius Magnus auf f.147v.

Von den Handschriften der Jahrhundertmitte an kommt der Typ nur noch dreimal vor, wobei er stark verändert wird. Der Jakobus in ms. 62, f.38v, trägt das Buch in der Rechten, während er mit der Linken »redet«; zudem dreht sich die in einem lebendigen Stand dargestellte Figur ein wenig aus der Frontalität. Das ms. 66 derselben Stilstufe läßt auf f.1v den Apostel Johannes frontal ein geöffnetes Buch vorzeigen. Der Johannes von ms. 121, f.233v (4. V. 12. Jh.), ist vollends so verändert, daß die Verbindung mit dem Ausgangspunkt nur noch durch die Kette der vermittelnden Zwischenglieder begreifbar ist.

Was insgesamt auffällt, ist die große Konstanz eines einmal geprägten Typs, der nur sehr wenig variiert wird, wenn man von den wenigen Beispielen von der Mitte des 12. Jahrhunderts an absieht. Aber selbst diese Variationen sprechen noch für die Konstanz. Die Benutzung einer stehenden Figur als Initial »I« ist eine weit verbreitete Gepflogenheit, die schon verschiedentlich untersucht wurde [576].

Der Vitonus in ms. 2 steht indes selbst schon in einer interessanten Bildtradition. Er setzt den Typ des stehenden Gregorius Magnus voraus, wie ihn das Blatt in einem Kölner Evangeliar zu Stuttgart bietet[577]. Die Verwandtschaft bezieht sich dabei nicht nur auf das Allgemeine wie die Frontalität und die Haltung der Hände; selbst ein solches Detail wie die merkwürdige, fast aufgelegt wirkende Tonsur zwingt zu einem Vergleich, in den auch die Gestalt des Johannes einer Salzburger Chrysostomus-Handschrift des 9. Jahrhunderts einzubeziehen ist[578]. Der Vergleich liegt nicht so fern, da das Kölner Blatt nachgewiesenermaßen Züge der Mondseer Buchmalerei aufweist. Der Gregor-Typ wurde bereits einer ikonographischen Würdigung unterzogen[579]. Er hängt mit einem stehenden Gregor der Kapitels-Bibliothek von Vercelli zusammen[580], der selbst bereits eine längere antike Tradition voraussetzt. Man denke etwa an die stehenden Evangelisten Markus und Lukas des Rabulas-Evangeliars von 586[581], die Prophetenfiguren eines syrischen Alten Testaments aus dem 7./8. Jahrhundert in Paris[582] und eine Sinai-Ikone des 7. bis 9. Jahrhunderts[583]. Dieser einmal geschaffene Typ wurde für die Darstellung verschiedener Personen verwendet und entwickelte in der byzantinischen Kunst eine zähe Konstanz[584]. Aber auch im Abendland taucht er schon im Codex Amiatinus aus Wearmouth-Jarrow um 700 auf[585], um in der Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts eine Rolle zu spielen. Im 8. Jahrhundert findet er sich im Book of Kells[586] und im Evangeliar aus Fleury[587]. Die karolingische Kunst hat den Typ im Christus des Lorscher Elfenbeindeckels angewandt[588]; er findet sich aber auch in süddeutschen Handschriften[589], in Mals und in Mailand[590].

Wir sehen, daß der Typ der stehenden Frontalfigur mit Rednergestus und Buch von der frühchristlichen Kunst bis ins Mittelalter in Ost und West stark verbreitet war. Insofern bedeutet es nichts Besonderes, daß er auch in Verdun auftritt. Bemerkenswert bleibt aber die Tatsache einer engeren Verwandtschaft mit dem Gregor des Kölner Evangeliars in Stuttgart.

4. Darstellung der Bischofsweihe, ms. 8, f.1v (S. 27 ff)

In der Vita Agerici ist eine bemerkenswerte Darstellung der Bischofsweihe zu finden. Der Konsekrator steht auf einem Suppedaneum, hält mit der Linken ein Buch und segnet mit der Rechten das tief geneigte Haupt des Kandidaten; dieser streckt beide Hände geöffnet nach vorn. Hinter dem Konsekrator steht ein dritter Kleriker, der den Bischofsstab hält. — Man könnte sich fragen, ob die Priesterweihe oder die Bischofsweihe gemeint sei. Nach der Vita des hl. Agericus ist natürlich die Bischofsweihe das Entscheidende. Im Bild der

Weihe müßten jedoch drei konsekrierende Bischöfe dargestellt sein; ferner müßte dem Weihekandidaten das aufgeschlagene Evangelienbuch umgekehrt auf den Nacken gelegt sein. Gegen die Erklärung des Bildes als Priesterweihe spricht allerdings die Kleidung: der Kandidat trägt unter der Kasel die Dalmatik, die zur Pontifikaltracht gehört; seine Kasel ist entfaltet, während der zu weihende Priester die *casula plicata* trägt. Vielleicht kann man in dem erhobenen Buch eine Andeutung des aufzulegenden Evangelienbuches sehen, wenn nicht damit das Pontifikale gemeint ist. Die Szene ist nicht nur unvollständig, sie ist auch in sich inkonsequent.

Die Ikonographie des Sakramentes der Weihe harrt noch ihrer Beschreibung[591]. So seien hier einige Hinweise gegeben, zunächst aus der byzantinischen Kunst. In der Pariser Gregor-Handschrift des 9. Jahrhunderts (grec. 510) ist die Weihe gleich zweimal dargestellt[592]. Drei konsekrierende Bischöfe (oder vielleicht ein Bischof und zwei Diakone?) halten das geöffnete Evangelienbuch über das Haupt des stehenden Kandidaten, der seine geöffneten Hände nach vorn streckt; im Hintergrund ist eine Baldachinarchitektur. — Der leider verbrannte Physiologus von Smyrna aus dem 11. Jahrhundert[593] hatte eine Darstellung der Priesterweihe; der Bischof steht auf einem Baldachinambo und legt dem Kandidaten die Hände auf. Der *Liber Ordinationum* von 1248 zu Venedig zeigt die Bischofsweihe: der Konsekrator legt dem Kandidaten, der die geöffneten Hände nach vorn streckt, das Evangelienbuch auf den Kopf[594].

Wohl die früheste mittelalterliche Darstellung einer Bischofsweihe mag die auf dem Paliotto in San Ambrogio zu Mailand aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts sein[595]. Der Elfenbeindeckel des Drogo-Sakramentars[596] zeigt die Weihe von Klerikern: der Bischof legt den beiden tief verbeugten Kandidaten die Hände auf. — In die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts fallen die Miniaturen von Weihen im Landolfus-Pontifikale zu Rom[597], von denen uns hier die Diakonatsweihe interessiert: der Bischof legt die Linke auf, mit der Rechten segnet er; der Diakon streckt seine offenen Hände vor. — Aus den Jahren kurz nach 1000 stammt die Darstellung einer Bischofsweihe im Sakramentar des Warmundus zu Ivrea[598]. Der Kandidat steht mit geöffneten Händen in *Inclinatio profunda* vor dem Altar, das Evangelienbuch auf dem Rücken; der Bischof segnet ihn, andere Kleriker assistieren. Aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammen die Bilder zu Münster in Graubünden[599] und in einem Mondseer Passionale[600]. Das Fresko zeigt die Weihe des Diakons Stephanus (?), die Miniatur die Weihe des hl. Eucharius durch Petrus: dieser legt ihm die Hand auf (setzt ihm die Mitra auf?) und überreicht ihm den Stab, wobei Valerius und Maternus assistieren. — Auf den Emailplatten am Schrein des hl. Heribert sind aus der Vita des Heiligen seine Weihe zum Diakon und zum Bischof dargestellt[601]; beide Male legt der Konsekrator die Hand auf, bei der Bischofsweihe legt der Mitkonsekrator dem hl. Heribert das Evangelienbuch auf den Nacken; der Kandidat streckt die Hände nach vorn aus. — Sehr originell ist eine Miniatur mit der Weihe des hl. Liutger aus dem Ende des 11. Jahrhunderts[602]: die Weihe erfolgt durch Handauflegung und Salbung (ein Ölhorn wird übers Haupt gegossen); der Kandidat steht als Orant zwischen zwei Bischöfen.

Wenn auch nicht jede Darstellung der Bischofsweihe alle Einzelzüge aufweist, so gehören doch folgende Details zum vollständigen Bild dieser Weihe: die Handauflegung und das Gebet des Konsekrators, die beiden Mitkonsekratoren und die assistierenden Kleriker, die nach vorn gestreckten Hände des Kandidaten und das ihm auf den Nacken oder Rücken gelegte offene Evangelienbuch zum Zeichen der konsekratorischen Macht der Worte Jesu.

5. Thronender hl. Benedikt, ms. 10, f.66 (S. 31ff)
Der unter einer Arkade thronende hl. Benedikt ist als Autor dem Text seiner Mönchsregel vorangestellt. Insofern steht das Bild in der von der Antike her geläufigen Tradition der Autorenbilder[603]; durch das ostentativ hingehaltene offene Buch weist er sich als Autor aus. Darüber hinaus spricht er aber in der Regel zu seinen Mönchen als Vater und Meister, jedesmal, wenn im Kapitelsaal die Regel verlesen wird: »*Ausculta, o fili, praecepta magistri . . . !*«

Ältere Bilder des hl. Benedikt als aus dem 8. Jahrhundert scheinen uns nicht erhalten zu sein[604]. Beim ikonographischen Vergleich sind zunächst die Bilder auszuschalten, die Illustrationen bestimmter Szenen der Vita sind oder die den Heiligen stehend zeigen. Beim thronenden Benedikt ist zu unterscheiden, ob er die Regel den Schreibern diktiert[605], vielleicht auch selbst schreibt[606] oder eine Abschrift des Regelbuches in einer Dedikationsszene überreicht bekommt[607].

Von den in Anmerkung 607 genannten zahlreichen Dedikationsszenen ist die Darstellung des thronenden Benedikt, wie ihn die Verduner Handschrift

hat, zunächst zu unterscheiden. Das Regelbuch aus Niedermünster (Ende 10. Jh.) zeigt den thronenden Benedikt auf einer gepolsterten Bank mit Stab und Buch[608]. Eine in Brüssel befindliche Benedikt-Regel des 11. Jahrhunderts zeigt den Heiligen zu Füßen Christi sitzend, einen entrollten Rotulus mit den Anfangsworten der Regel in den Händen [609]. Einen thronenden Benedikt mit Buch und Stab ohne szenischen Zusammenhang finden wir in den Fragmenten des romanischen Portals von Souillac[610]. In der schon in Anmerkung[607c] genannten Handschrift kommt ein Bild aus der Scholastika-Vita vor, das einen thronenden Benedikt zeigt, der von der Szene isoliert ist[611].

Das Thronen unter einer Arkade ist ein Hoheitssymbol, das in unserer Miniatur durch den Fußschemel noch unterstrichen wird. Es ist jedoch damit zu rechnen, daß im Falle des Benedikt-Bildes dieses Motiv aus einer ikonographischen Verkürzung solcher Benedikt-Bilder erwachsen sein könnte, welche die Dedikationsszene unter zwei Arkaden verteilen[607c,d], wobei besonders das englische Beispiel[607c] einen guten Vergleich ermöglicht. In dem Cassinensischen Regelkommentar des 10. Jahrhunderts[607a] spielt die Szene vor einer Kirchenarchitektur mit zwei Arkaden; möglicherweise liegt hier der Ursprung der Vorstellung von den Denkmälern, die unter [607c] und [607d] genannt sind. Die Entwicklungsstufe, die wir in [607c] greifen können, wäre als hypothetische Übergangslösung zu betrachten. Diese Theorie wird sich erst an einer größeren Denkmälerkenntnis verifizieren müssen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Gewand des hl. Benedikt, da sich u.a. in der Gewandfrage die Mönche der Richtungen von Gorze, Saint-Vanne und Cluny unterscheiden[612]. So wird man in der Beurteilung des schmutzigen Blau als Hoheitsfarbe vorsichtig sein müssen, da die Benediktiner der trierisch-lothringischen Observanz, zu der auch die Mönche von Saint-Airy bis zum Ende des 4. Jahrhunderts gehörten (vgl. S. 9), noch nicht die kluniazensischen schwarzen Kutten trugen, sondern solche Textilien nahmen, die ihnen in der jeweiligen Gegend zur Verfügung standen.

Benedikt trägt eine längere Skapulierkukulle mit kurzem Ärmelstück. Der Wulst über den Knien spricht dafür, daß er das Gewand ein wenig hochgezogen hat. Es kann sich also nicht mehr um die nur knielange Skapulierkukulle der anianischen Reform handeln, welche die Gorzer Mönche beibehielten. Andererseits ist es auch nicht die *laxa vestis* der Kluniazenser mit ihren überlangen Ärmeln, die teils bis über die Fingerspitzen reichten und gerafft werden mußten. Man wird wohl nicht fehlgehen in der Annahme, daß es sich hier um die in den Richardkreisen übliche Gewandform handelt, die eine zwar spürbare, aber nicht totale Angleichung an den kluniazensischen Typ bedeutet. Die in ms. 10 verwendete Mönchstracht steht der Gorzer doch noch nahe, näher als die im Echternacher Missale aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts auf f.18v dargestellte[613], die nach Hallinger den Kukullentyp der Richardreform spiegelt und praktisch mit der kluniazensischen Skapulierkukulle identisch ist[614], nur daß sie nicht ganz bis zu den Handgelenken reicht. Wir haben also in unserer Miniatur eine Skapulierkukulle vor uns, die weder gorzisch noch kluniazensisch ist. Man wird wohl annehmen dürfen, daß sie unter dem Einfluß der Richardreform so gestaltet wurde. Für die Geschichte des Mönchsgewandes hat unsere Miniatur insofern Bedeutung, als sie wahrscheinlich die einzige bildliche Darstellung einer Skapulierkukulle des Richardkreises ist, die eine Erinnerung an die Gorzer Kürze festgehalten hat.

Wir dürfen die Bedeutung der Trachtenfrage für das Mönchtum des 11. Jahrhunderts nicht unterschätzen; denn auch darin — wie in anderen Consuetudines — hat sich der Reformgegensatz Gorze-Cluny gezeigt. — So muß für unsere Frage beachtet werden, daß Saint-Airy, woher die Handschrift stammt, im Jahre 1037 von Mönchen aus St. Maximin zu Trier besiedelt wurde, das seinerseits gerade erst durch den Richardschüler Poppo von Stablo »neugeformt« war[615]. Wir dürfen also von der Gründung an mit der Tracht des Richardkreises rechnen. Auffällig ist nun, daß trotz kluniazensischen Einflusses auf die Tracht der Richardreform die von Cluny verpönte Farbigkeit und der an den Ärmeln kurze Schnitt, wie sie in Gorze üblich waren, sich hier behaupten. Vielleicht war die Angleichung der Tracht im Richardkreis an Cluny nicht überall so radikal, wie Hallinger anzunehmen scheint[616].

6. Zweizoniges Bild; Deesis und Kirchenpatrone, ms. 10, f.69 (S. 33)

Im oberen Bildfeld ist die Deesis dargestellt: Christus zwischen den Fürbittern Maria und Johannes dem Täufer — im unteren die Patrone der Abtei Saint-Airy, die hll. Agericus, Andreas und Martinus. Über die Beziehungen zu dem ähnlichen Blatt im Brüsseler Gregor von Nazianz (ms. II 2570) ist schon gesprochen worden (S. 58, 231); beide folgen demselben Typ. Die Gregor-Handschrift hat eine reiche Szenerie mit vielen Inschrif-

ten entwickelt, das Verduner Blatt ist bezüglich Figuren und Inschriften knapp gefaßt. Während es sich bei dem Brüsseler Bild um die Dedikation einer Handschrift handelt, ist auf dem Verduner kein derartiger Bezug festzustellen. Dennoch hat das Schema der Dedikation Pate gestanden, wie man aus den Gestalten in der unteren Reihe sehen kann[617]. Zur Ikonographie der Deesis als solcher braucht hier keine Stellung bezogen zu werden[618]; es soll nur um den Typ des zweizonigen Bildes mit Patronen bzw. Stiftern gehen. Daß die Deesis in Verdun bekannt war, mag man daraus ersehen, daß der Ambo Richards in Saint-Vanne eine Darstellung der Deesis hatte (vgl. S. 11).

Wie der Vergleich mit der Brüsseler Gregor-Handschrift bereits zeigte, gehört das Verduner Bild in die Familie der Bilder, welche eine Dedikation in zwei Streifen übereinander zeigen. Man findet sie fast in allen Kunstkreisen, in England[619], Süddeutschland[620], Niedersachsen[621], St. Gallen[622], Norditalien[623], in Nordfrankreich[624], Paris[625] und an der Maas[626]. Wenn auch durch die zahlreichen, weit gestreuten Beispiele erwiesen ist, wie verbreitet das Schema der zweizonigen Dedikation war, so bleibt dennoch die Eigenart des Brüsseler Gregors und der Verduner Regel, daß sie die Dedikation bzw. die Patrone mit der Deesis verbinden. Das Brüsseler Blatt wandelt indes die Deesis insofern ab und paßt sie individuell an die Dedikation an, als Maria und Johannes der Täufer auf die untere Szene zeigen und so eine konkrete Fürsprache einlegen. In Verdun ist keine Beziehung von oben nach unten gegeben; die Deesis bleibt ein Bild für sich. Lediglich die unteren Figuren wenden sich nach oben. Hätte der Verduner Maler das Brüsseler Blatt gekannt, hätte er sich wohl nicht das verlebendigende Detail der konkreten Fürsprache entgehen lassen.

Für die Miniatur aus Saint-Airy lassen sich einige konkrete Daten angeben, die ihre Ikonographie erklären. Der hl. Agericus hatte in seinem Elternhaus eine Kirche gebaut und sie den hll. Andreas und Martinus geweiht. Er wurde 591 in dieser Kirche begraben. Dort, über seinem Grab und an der Stelle der Andreas- und Martinskirche, errichtete Bischof Raimbertus 1037 die Abtei Saint-Airy [627]. Die Überlieferung dieser Einzelheiten wird im 11. Jahrhundert zu Verdun, und besonders an der Kirche des hl. Agerich, noch lebendig gewesen sein. Insofern ist das Bild in einer Handschrift aus Saint-Airy gut verständlich. In der Zone der Heiligen, unter der Deesis, stehen die Patrone der Kirche und der Abtei, um für die dort akkreditierten Gläubigen Fürbitte zu leisten. Im Hintergrund steht aber noch, wenn auch verkappt, die Bedeutung der Dedikation: der hl. Agerich weiht den hll. Andreas und Martinus eine Kirche. Möglicherweise hat es ein solches Bild in Saint-Airy einmal gegeben; in diesem Falle wäre unsere Miniatur davon ein Reflex.

Eine neue Frage stellt sich, wenn es um die ikonographische Herkunft des Zweizonenbildes geht. Um das zu klären, muß man beachten, daß oben die Zone des Göttlichen ist, in welcher Maria und Johannes der Täufer als feste Bestandteile der Deesis hineingezogen sind, und unten die Zone der Heiligen oder der Kirche. Unwillkürlich wird man an das kanonische Schema der Ikonostase mit der Deesis und den Heiligen in der ihnen gebührenden Rangordnung erinnert. Jedoch ist die Geschichte der Ikonostase in ihrer Frühzeit zu dunkel, um hier herangezogen werden zu können. Sie wird in ihrem ikonographischen Schema auf dasselbe Vorbild zurückgehen wie die zweizonigen Dedikationsbilder und die Verduner Miniatur: auf einen bestimmten Typ des frühchristlichen Apsisbildes[628]. Auch hier finden wir, und zwar sehr oft, das zweizonige Schema[629]: oben thront oder erscheint Christus, darunter ist in einer eigenen Zone der Platz der Kirche, als deren Typ Maria inmitten der Apostel steht[630]. Denselben Platz kann auch der Kirchenpatron einnehmen[631]. Dieses Schema lebt in der mittelalterlichen Kunst weiter[632] und hat dem Verduner Illuminator als Rahmen gedient, in den er die Gestalten der Ortsheiligen einbauen konnte.

7. Petrus als Pastor Bonus, ms. 62, f.41 (S. 97 und Abb. 141, 142)

Petrus als Guter Hirte — zwei Schafe trägt er auf dem linken Arm, zwei liegen zu seinen Füßen — ist nach der heutigen Denkmälerkenntnis für das 12. Jahrhundert ein singuläres Bild. So ist es verständlich, daß alle einschlägigen ikonographischen Werke das Thema nicht kennen. Es wäre erfreulich, wenn auf Grund der Publikation der Verduner Miniatur verwandte Bilder namhaft gemacht werden könnten. — Die frühchristliche Kunst scheint als Bildquelle auszuscheiden, nachdem die von Wilpert als Petrus-Pastor erklärten Hirten von Dinkler mit guten Gründen zurückgewiesen wurden[633]. Zudem folgen die spätantiken Schafträger, seien sie christlich oder noch heidnisch[634], gewöhnlich einem anderen Typ: Der Hirte trägt das Schaf auf den Schultern.



Abb. 141, Verdun, BM, ms. 70, f.68v

Wenn nun auch der Ursprung des Bildtyps in der frühchristlichen Zeit nicht nachgewiesen werden kann, so finden wir dennoch viele literarische Zeugnisse dafür, daß man in Petrus den Hirten sah. Der Gedanke ist bereits neutestamentlich. Zunächst bezeichnet sich Christus selbst als den Hirten (Joh. 10, 1–16); jedoch läßt er Petrus an seinem Hirtenamt partizipieren, indem er ihn nach der Auferstehung förmlich in dieses Amt einweist: »*Pasce agnos meos, pasce oves meas*« (Joh. 21, 15–17). Petrus ist von diesem Hirtenamt so durchdrungen, daß er in seinem ersten Brief darauf zu sprechen kommt. Christus ist der »Pastor«: »*Eratis enim sicut oves errantes, sed conversi estis nunc ad Pastorem, et Episcopum animarum vestrarum* (1. Petr. 2, 25). Zugleich aber nehmen die Senioren der Kirche an diesem Amt des *Princeps Pastorum* teil: »*Pascite qui in vobis est gregem Dei . . . forma facti gregis ex animo. Et cum apparuerit princeps pastorum . . .*« (1. Petr. 5, 2–4).

Die mit dem Titel Petri als Pastor sich verknüpfende Frage nach der Cathedra Petri und dem Primat darf hier beiseite gelassen werden[635]. Im Zusammenhang mit dem Auftauchen unseres Themas in der Kunst des 12. Jahrhunderts muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß die patristische Literatur des Westens und des Ostens sich mit Petrus als Pastor beschäftigte. Papst Bonifatius I. (418–422) wies in einem Brief darauf hin, Petrus sei zum ewigen Hirten der Schafe des Herrn gesetzt[636]. Im Jahrzehnt vorher hielt der hl. Augustinus († 430) seine Homilien zum Johannes-Evangelium, in denen er über die dem Hirtenamt entsprechende Liebe sprach[637]. Petrus Chrysologus, Bischof von Ravenna (432–440), ging bei der Erklärung von Psalm 99, 2 (*Populus ejus et oves pascuae ejus*) auf die Bedeutung des Hirtenamtes Petri ein[638]. Bei Leo dem Großen (440–461) finden wir mehrere Stellen zu Petrus-Pastor, in denen er erklärt, den Auftrag »Weide meine Schafe!« erfülle Petrus auch jetzt noch[639]; Petrus solle die Speise, die er selbst empfing, seinen Schafen weiterreichen[640]. Unter den griechischen Vätern befaßten sich Epiphanius



Abb. 142, Cambrai, BM, ms. 559, f.57v

von Salamis († 403) und Theodoret von Cyrus († ca. 466) mit Petrus-Pastor. Für Epiphanius leitet Petrus die Herde in der Kraft Gottes[641]; Theodoret will, daß der Hirte die von Gott empfangenen Wohltaten weiterspende[642].

Im Mittelalter lebt der Petrus-Pastor-Gedanke weiter. Der karolingische Klosterplan von St. Gallen enthält eine Inschrift: »*Hic petrus ecl(esi)ae pastor sortitur honorem*«[643]. Dieselbe Titulierung als *Pastor*

ecclesiae erfährt Petrus im Hornbacher Sakramentar vom Ende des 10. Jahrhunderts[644]. Wie lebendig der Petrus-Pastor-Gedanke war, mag man daraus ersehen, daß er als Flehruf überliefert wird, den Richard von Saint-Vanne 1012 in seiner Vision spontan ausstieß: »... *Pastor bone, sancte Petre* ...« [645] — ein wichtiges Zeugnis für die Petrus-Pastor-Tradition gerade in Verdun. — Für die Zeit des Investiturstreites dürfen wir mit Petrus-Pastor-Argumentationen rechnen, wenn schon in karolingischer Zeit die Kurie argumentierte: »(*Christus*) ... *tradidit oves fidei Petro pastore regendas*«[646]. Gregor VII. hat den Gedanken aufgenommen. In seinem Brief III, 6 schreibt er: »*Omnibus qui cupiunt annumerari inter oves quas Christus beato Petro commisit*«[647]. An Hermann von Metz schreibt er: »... *non sunt de ovibus, quas filius Dei beato Petro commisit?*«[648]. Jedoch wird das Motiv von den Sachsen gegen Gregor angewendet: »*Cum enim per oboedientiam pastoris luporum faucibus expositi simus, si etiam ab ipso pastore nobis cavendum est, miserabiliores sumus omnibus hominibus*«[649].

Vor diesem politischen Hintergrund versteht es sich von selbst, daß auch in den religiösen Schriften der Gregorianer das Petrus-Pastor-Motiv eine Rolle spielt. So findet sich in dem Gebet zum hl. Petrus unter den *Meditationes Sancti Anselmi* (1033–1109) schon auf der ersten Seite siebenmal die Petrus-Pastor-Anrufung[650]. In den Sequenzen des Adam von Sankt Viktor (1120–1192) kommt das Motiv ebenfalls vor. Christus ist der *Primus pastor*, der im Sieg (= Martyrium) des zweiten Hirten gepriesen wird[651]. Außer den seit 1117 in Verdun liegenden *Meditationes Sancti Anselmi* und dem Flehruf Richards läßt sich noch ein Zeugnis anführen; das Homiliar ms. 1 hat zum Fest der Cathedra Sancti Petri einen Sermo »*de eo quod dicit dominus beato Petro: pasce oves meas; salus tuta gregis celestis est cura pastores*«[652].

Die literarische Tradition läßt sich, wie man sieht, vom 5. bis ins 12. Jahrhundert gut belegen, wobei sogar Verdun selbst Zeugnisse beisteuern kann. Eine andere Frage ist nun die — die eigentlich kunsthistorische — nach der Bildüberlieferung. Hier hat der Verduner Petrus keine Parallelen. Jedoch wird man allein schon aus methodischen Gründen mit einer irgendwie nach Verdun gelangten Tradition rechnen müssen. Daß es rein formal die Bildvorstellung vom Schafträger mit dem Schaf auf den Armen im 12. Jahrhundert gab, mag man daraus ersehen, daß auf dem Trierer Gozbert-Rauchfaß[653] und zwei Kölner Tragaltären von ca. 1150–1160 die opfernden Abel und Abraham mit Schafen auf den Armen dargestellt sind[654].

Daß im Verduner Petrus-Bild aber auch noch Schafe zu den Füßen Petri dargestellt sind, läßt vermuten, daß solche Bilder im Zustandekommen des Typus eine Rolle gespielt haben, in denen Petrus von Christus zum Oberhirten bestellt wird (*Pasce agnos meos, pasce oves meas*). Ein sehr wertvolles und repräsentatives Bild dieser Art kam sehr wahrscheinlich 1117 mit den *Meditationes Sancti Anselmi* nach Verdun und in die Abtei Saint-Vanne (s. S. 12 u. Anm. 74)[655]. Es stammt aus der Schule von St. Albans und zeigt die Schlüsselübergabe (vgl. Mt. 16, 18) in Verbindung mit der Bestellung Petri zum Oberhirten: Christus reicht mit der Rechten die Schlüssel und zeigt mit der Linken auf die zwei Schafe zu seinen Füßen. Ein vergleichbares Bild findet sich in den *Meditationes Sancti Anselmi* zu Oxford[656]. Noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts liegt die großartige Miniatur des *Pasce agnos* im Perikopenbuch von St. Erentrud in Salzburg[657]; Christus ist durch den Stab und die Herde als der eigentliche Hirte dargestellt, der dem hl. Petrus das Hirtenamt in der Kirche verleiht. — Ebenfalls aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt eine Illustration zum *Liber sancti Augustini de pastoribus* in einer nordfranzösischen Handschrift zu Cambrai[658]. Sie zeigt einen Bischof, wohl Augustinus, und einen Abt im Zwiegespräch, beide mit Stäben; zwischen ihnen befinden sich die Tiere der Herde. Wenn auch nicht dieselbe Szene dargestellt ist wie in den obigen Bildern, so geht die Miniatur doch auf eine gemeinsame Bildvorlage zurück.

Das Motiv der Bestellung Petri zum Hirten läßt sich jedoch noch weiter zurückverfolgen. Das Ziborium Arnulfs von Kärnten von ca. 870 zeigt die Szene in Goldtreibarbeit[659]. Vielleicht führen die Darstellungen eines Freskos in Cimitile[660] und einer Miniatur in Antwerpen[661] auf Vorlagen aus der Zeit um 500 zurück[662]. Die Antwerpener Miniatur zeigt das uns schon bekannte Schema: Christus, die Herde, Petrus. Das Fresko in Cimitile ist in seiner Art wohl ein Unikum: Christus geleitet Petrus zur Kathedra, die von Schafen umstanden ist.

Wenn sich auch eine Bildtradition für den Verduner Petrus-Pastor nicht in allen Zügen nachweisen läßt, so zeigen doch die Abel- und Abraham-Szenen, daß der Typ des Schafträgers mit dem Schaf auf den Armen statt auf den Schultern im 12. Jahrhundert noch bekannt war. Die Schafe zu den Füßen Petri weisen jedoch zusätzlich auf die Bildtradition der Bestellung zum Oberhirten. Die literarische Tradition ist von der patristischen Zeit bis ins Mittelalter lebendig und in Verdun selbst zu greifen. Wenn man bedenkt, daß die Abtei

Saint-Vanne im Investiturstreit ein Bollwerk der gregorianischen Partei war und bis ins 12. Jahrhundert mit dem kaiserlichen Bischof in Fehde lag, so erscheint vor diesem Hintergrund das Bild des Petrus-Pastor fast wie ein politisch-programmatisches Manifest.

8. Die Offenbarung an Johannes, ms. 66, f.1 (S. 100 ff)

Die Szene mit Johannes, dem Engel und dem Tuba blasenden Kopf aus der Wolke ist nicht ganz eindeutig. Gemeint ist zweifellos die Anrufung des Apostels durch die göttliche Stimme (Apk. 1,10f): »*Fui in spiritu in Dominica die, et audivi post me vocem magnam tamquam tubae, dicentis: Quod vides, scribe in libro.*« Im Text folgt dann die Leuchtervision (1,12–20). Der Kopf mit der Tuba ist die Stimme, die Johannes hört: *Tamquam tubae*. So ist es schon dargestellt in der Apokalypse des 9. Jahrhunderts der Trierer Stadtbibliothek[663]: Oberhalb von Johannes erscheint in den Wolken neben Christus die Halbfigur eines Tuba blasenden Engels, der die Stimme Gottes darstellt. Dieser Tuba-Engel ist inhaltlich zu scheiden von den sieben Posaunen-Engeln (Apk. 8,2; 8,7–11. 19), mögen auch ikonographisch ähnliche Formulierungen vorkommen. Dieselbe Bedeutung wie in der Eingangsvision hat der Tuba-Engel in der Szene der Hochzeit des Lammes (19,6): »*Et audivi quasi vocem tubae magnae.*« Der originale Text an dieser Stelle spricht allerdings nicht von einer *tuba*, sondern von einer *turba*. Dies wurde jedoch schon in früher Zeit durch einen Schreibfehler in *tuba* verändert und so mit wenigen Ausnahmen durch das ganze Mittelalter tradiert[664]. So wird der Tuba-Engel in gotischen Apokalypsen verschiedentlich dargestellt[665]. Der Tuba-Engel der Eingangsvision hat sich über das 13. bis ins 15. Jahrhundert erhalten[666].

Nach dem Text der Eingangsvision müßte hinter Johannes die Gestalt Christi inmitten der sieben Leuchter erscheinen. Statt dessen steht dort ein Engel, der zu Johannes spricht und nach oben auf die Stimme zeigt. Da er in diesem Zusammenhang keinen rechten Platz hat, muß er aus einer anderen Szene übernommen und interpoliert sein. Eine spätere kursive Beischrift deutet den Engel als Erzengel Gabriel.

9. Johannes im siedenden Öl, ms. 66, f.1 (S.100)

Nach der Johannes-Legende, die schon Tertullian um 200 in kurzen Zügen berichtet[667], wurde Johannes auf Befehl des Kaisers Domitian vor der Porta Latina zu Rom in siedendes Öl getaucht. Jedoch ging er unversehrt hervor. Die textgeschichtlichen Fragen brauchen uns hier nicht zu beschäftigen. — Vielleicht die älteste Darstellung dieses Themas befand sich in der alten Vorhalle der Lateran-Kirche (7. Jh.), wo ein Johannes-Zyklus war, der aber nur schlecht überliefert ist[668]. Das Sakramentar des Warmundus von Ivrea (ca. 1000) dürfte eines der frühesten erhaltenen Bilder des Ölmartyriums enthalten[669]. In gotischen Handschriften findet sich die Szene häufiger, so etwa in einem Evangeliar aus Seitenstetten[670]. Seit dem 13. Jahrhundert wird es Brauch, eine Darstellung des Ölmartyriums der Apokalypse wie ein Titelblatt voranzustellen[671], was sich bis in die große Dürer-Apokalypse erhalten hat[672]. — In unserer Handschrift steht das Bild mit dem der Eingangsoffenbarung zusammen, als Titelbild zu einem Apokalypsen-Kommentar, der (f.1v) mit folgenden Worten beginnt: »*Johannes, ob evangelicam praedicationem tentus a domitiano, ante portam latinam in ferventis olei dolium missus, illaesus exivit.*« Es handelt sich um ein frühes und sehr interessantes Zeugnis der in den gotischen Apokalypsen so häufigen Titeldarstellung.

10. Roter Inkarnat des Engels am Grabe, ms. 95, f.57 (S. 115); **ms. 119, f.97** (S. 73)

Es ist sehr auffällig, daß der Engel, der den Frauen am Ostermorgen die frohe Botschaft von der Auferstehung Christi verkündet, einen roten Inkarnat besitzt. Dies ist in ms. 119, f.97, gut zu erkennen, während sich in ms. 95, f.57, nur Spuren der roten Bemalung erhalten haben. Eine solch außergewöhnliche Behandlung des Engels lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Verbreitung dieses Motivs und nach der Aufklärung seiner Herkunft.

Unter Miniaturen des 12. Jahrhunderts findet sich der rote Inkarnat in einem Weingartner Kollektar zu Fulda[673], dem Hildesheimer Missale, ehemals in Stammheim[674], und im Ingeborg-Psalter zu Chantilly[675]. Im 11. Jahrhundert scheint das Motiv verhältnismäßig mehr verbreitet gewesen zu sein. Wir treffen es in der Reichenau[676], in St. Gallen[677], in einem Prümer Tropar[678], im Sakramentar für Sigebert von Minden[679] und im Speyrer Evangeliar aus Echternach[680]. Die Tradition hielt sich sogar bis in die Zeit um 1400[681].

Die Vorbilder für diese Engelvorstellung sind ohne Zweifel in der frühchristlichen Kunst zu suchen. Im Rabulas-Evangeliar von 586 ist der Grabesengel mit rotem Inkarnat dargestellt[682]. Auf den Mosaiken von Santa Maria Maggiore zu Rom aus dem 5. Jahrhundert finden wir mehrere Darstellun-

gen roter Engel in verschiedenen Szenen[683]. Jedoch das Gerichtsbild im christologischen Zyklus von San Apollinare Nuovo zu Ravenna[684] bringt uns der theologischen Idee näher, die hier Pate gestanden hat.

Dort ist dargestellt, wie Christus zu Gericht sitzt und die Schafe von den Böcken scheidet. Die Schafe haben einen rötlichen Schimmer, die Böcke sind blau. Entsprechend sind die beiden »Engel« gefärbt, die Christus flankieren: Der rechte (= gute) ist rot, der linke (= böse) ist blau. Diese Engelauffassung ist durch die antike Überzeugung inspiriert, daß die Engel in der Nähe Gottes im Feuerhimmel wohnen und deshalb selbst von feuriger Natur sind. Die von Gott abgefallenen und gestürzten Geister, die Dämonen, halten sich dagegen in den tieferen, kühleren Luftschichten auf. Blau ist daher Zeichen der Dämonen, der rote Inkarnat weist auf die feurige Natur der guten Engel hin[685].

11. Jüngstes Gericht und Parabeln, ms. 121, f.1 (S. 116 ff)[686]

Die Miniatur des Jüngsten Gerichts ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert; sie ist in der Zusammenstellung der Motive sogar ein Unikum[687]. Das Gerichtsschema spricht sich zunächst einmal in dem Gegensatz von oben und unten (Himmel und Hölle), dann auch von rechts und links (Ekklesia und Synagoge) aus. — Im oberen Medaillon erscheint die Büste Christi. Vor seiner Brust hat er die Seelen der Erlösten; ihre Siebenzahl deutet auf den seligen Zustand bei Gott hin. Der goldene Strahlenkranz, der beim unteren Medaillon fehlt, ist Zeichen des himmlischen Glanzes. — Im unteren Medaillon befindet sich der weit aufgerissene Höllenrachen (Inschrift: OS INFERNI), in welchem zwischen Feuerzungen die Seelen der Verdammten sichtbar werden.

Dieses Schema, bei dem die beiden Mittelszenen noch außer Betracht bleiben, ist ein abgekürztes Gerichtsbild. Christus erscheint hier als Richter und als Himmel zugleich. Auf seine Richterfunktion deuten die beiden Spruchbänder mit dem Text: »VENITE BENEDICTI PATRIS MEI« und »ITE MALEDICTI IN IGNEM ETERNUM« (vgl. Mt. 25, 34, 41). Als Himmel ist Christus gemeint, da er in der Gestalt von Abrahams Schoß erscheint. Das Übereinander der beiden Darstellungen von Höllenrachen und Abrahams Schoß als Gerichtsmotiv ist in der christlichen Ikonographie des Mittelalters bekannt. Es hängt mit der Illustration des Gleichnisses vom reichen Prasser und armen Lazarus zusammen. So findet es sich schon im Aachener Ottonenkodex[688]; auch hier sind Abrahams Schoß und der Abyssens übereinander angebracht. Eine vielleicht mehr zufällige Anordnung übereinander hat das Echternacher Evangeliar im Escorial[689]. Das nordische Gunhilden-Elfenbeinkreuz von ca. 1075[690] hat auf seiner Vorder- und Rückseite einen reichen symbolischen Zyklus. Das Mittelfeld zeigt Christus-Judex mit Engeln; im oberen Endmedaillon befindet sich Lazarus in Abrahams Schoß; im unteren der Reiche, von zwei Teufeln gepackt; im rechten und linken Selige und Verdammte. Die Texte beziehen sich auf das Lazarus-Gleichnis und auf die Scheidung von Seligen und Verdammten[691]. Dem entspricht auf der Rückseite die Anordnung von Vita und Mors oben und unten, von Ekklesia und Synagoge rechts und links. Im Gunhilden-Kreuz wird eine ausführliche Vorlage wirksam, von der wir in ms. 121 nur noch ein abgekürztes Schema greifen können. Eine Handschrift des 12. Jahrhunderts in Den Haag[692] füllt den Zwischenraum zwischen der himmlischen und der höllischen Zone mit der Auferstehung der Toten. Auf dem Klosterneuburger Altar sind in den letzten Emails Abrahams Schoß und *Os inferni* aufeinander bezogen[693]. Ein für den Vergleich mit der Verduner Miniatur wichtiges Bild ist das Initial »I« des Springiersbacher Homiliars: zwei Medaillons sind wie durch ein Kettenglied miteinander verbunden; oben sind Abraham und Lazarus dargestellt, unten ist der Reiche in den Flammen zu sehen und zeigt auf seine Zunge[694]. Ein interessantes Zeugnis befindet sich in einem Sakramentar aus Saint-Amand; hier erscheint wie in Verdun Christus selbst mit den Seelen der Gerechten[695].

Nachdem das rahmende Schema so klargestellt ist, geht es um die Deutung der beiden mittleren Szenen. In der oberen liegen zwei Männer auf dem Bett. Sie sind durch Inschriften als PETR(US) und NERO gekennzeichnet. Petrus blickt wachend nach oben, Nero schläft. — Unten stehen zwei Frauen, die unschwer als Ekklesia und Synagoge zu identifizieren sind, an einem runden Gegenstand, der von E. Panofsky als Lebensbrunnen gedeutet wurde[696]. Im Zusammenhang beider Szenen wird man ihn aber als einen Mühlstein interpretieren müssen. Es handelt sich um eine Darstellung der beiden Gerichtsgleichnisse, die Lk. 17, 34–36 (Mt. 24, 40 f) erzählt werden: »*In illa nocte erunt duo in lecto uno: unus assumetur, et alter relinquetur: Duae erunt molentes in unum: una assumetur, et altera relinquetur.*«[697] Der Maler des Gerichtsbildes bringt jedoch keine wörtliche Illustration der beiden Gleichnisse; er interpretiert sie allegorisch.

Für die Deutung der beiden Männer auf dem Lager als Petrus und Nero wollte es nicht gelingen, patristische Zeugnisse zu finden. Mit der Sage von Nero redivivus kann man die Deutung kaum in Zusammenhang bringen. Eher wird wohl durch Petrus und Nero der Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum, Glaube und Unglaube ausgedrückt sein, entsprechend der Paralleldarstellung von Ekklesia und Synagoge als Kirche und Judentum. In diesem Sinne sind durch Hildebert von Lavardin († 1133) Cäsar und Petrus gegenübergestellt: »Über den Aar siegt das Kreuz, größer als Caesar ist Petrus«[698]. So erscheint im Genter *Liber floridus* der als Kaiser thronende Augustus als Vertreter der Heidenwelt[699]. In den Sequenzen des Adam von Sankt Viktor (1110–1192) steht Nero auf der Seite des Simon Magus gegen Petrus, während sich Rom zum Glauben bekehrt[700]: »*Simon magus cum Nerone conturbantur ... Roma credit ... reprobatis idolis.*« Dieser Gegensatz von Glaube und Idolatrie ist bereits symbolisch in dem Kölner Evangeliar zu Bamberg ausgedrückt[701]; auf dem Bild mit der Majestas zum Johannes-Prolog sind Glaube und Unglaube, Christentum und Heidentum einander gegenübergestellt: auf der einen Seite die Taufe, gegenüber eine idolatrische Szene. An der Kathedrale zu Evora ist Petrus dargestellt, der auf den inschriftlich bezeichneten Nero tritt[702]. Für die Interpretation der Allegorie mit den zwei Frauen an der Mühle als Ekklesia und Synagoge[703] ist die Quellenlage etwas günstiger. Ambrosius von Mailand († 397) erklärt in seinem Lukas-Kommentar die beiden Frauen als Ekklesia und Synagoge[704]. Die Synagoge versucht, nassen Weizen zu mahlen und kann so den inneren Gehalt nicht von der Kleie trennen; weil ihr Mehl keinen Gefallen findet, wird sie zurückgelassen. Die Kirche (oder die gute Seele) mahlt solchen Weizen, der von der Christus-Sonne gereift und getrocknet ist; ihr Feinmehl aus dem Innern des Menschen ist Gott als Opfer genehm. — Maximus von Turin († 465) deutet die beiden Frauen ebenfalls als Kirche und Synagoge, nur wendet er den Gedanken in die Richtung der Lehre Christi, die als Hefe unters Mehl gemischt wird[705]. — Die patristische Deutung wird ins Mittelalter tradiert und taucht in der *Catena aurea* des Thomas von Aquin († 1274) unter anderem patristischen Gut wieder auf, wobei er an einer Stelle den ambrosianischen Text verwendet[706]. — In den angeführten Texten spricht neben dem Gerichtsgedanken auch der der mystischen Mühle mit.

Das Gleichnis hat eine interessante Darstellung im *Hortus Deliciarum* gefunden[707]. An einer Mühle mit Wasserrad und allerlei technischen Einzelheiten arbeiten zwei Frauen; eine schüttet Weizen in den Fülltrichter, die andere steht an der Seite und wird durch einen Engel in den Himmel aufgenommen. Der beigeschriebene Text schließt jede Fehldeutung aus: »*Due erunt molentes in unum, una assumetur, altera relinquetur.*« Jedoch vermeidet das Bild die von der Patristik her naheliegende direkte Deutung auf Ekklesia und Synagoge.

Eine Einzelheit bei der Synagoge verdient besondere Beachtung. Mit der Linken hat sie ein Tier (vielleicht ein Kalb) am Hals gepackt; mit der Rechten stößt sie ihm ein Messer ins Maul. Inhaltlich gesehen, hat dies mit dem später bei der Synagoge öfter anzutreffenden Bockskopf nichts zu tun. Es handelt sich hier um einen Hinweis auf das alttestamentliche Tieropfer[708].

Das Gerichtsbild von ms. 121 ist nicht nur ein ikonographisches Unikum, sondern auch ein interessantes Zeugnis für Sonderformen der mittelalterlichen Ikonographie und des Niederschlags der allegorischen Exegese im Bild. — Um die mittleren Szenen zu gestalten, greift der Maler auf allegorische Schrifterklärungen zurück. Es ist merkwürdig, daß die illustrierte Homilie — genausowenig wie die folgenden Texte — zwar von den beiden Parabeln spricht, deren allegorische Deutung aber nicht kennt. Es ist daher zu vermuten, daß der Illuminator die beiden Szenen aus einer schon bildmäßig geformten Tradition schöpfte, die ohne konkreten Zusammenhang mit dem Text existierte.

Inhaltlich gesehen, gehen die beiden Allegorien parallel, ergänzen sich aber durch den jeweils anderen Gesichtspunkt. Gemeinsam ist beiden das Gerichtsmotiv der Aufnahme (in den Himmel) und der Verwerfung (bzw. Zurücklassung). Einmal geschieht es unter dem Gesichtspunkt von Christentum und Heidentum, dann von Kirche und Synagoge. Der entscheidende Punkt ist bei beiden die Frage des Glaubens. Die gleiche Nebeneinanderstellung von überwundener Synagoge und überwundenem Heidentum befand sich auf dem Trierer Folcardus-Brunnen von ca. 1100 (s. den Exkurs »Die Ekklesia steht triumphierend auf der besiegten Synagoge«, S. 159).

12. Alttestamentliche Typen des Ostergeschehens: Jonas, Samson, Moses mit der Ehernen Schlange, ms. 121, f.175v (S. 119)

In drei Medaillons sind drei Szenen übereinander angeordnet (von unten nach oben): Moses und die Eherne Schlange (Num. 21,8), Samson trägt die

Türflügel von Gaza weg (Jud. 16,3), Jonas wird vom Fisch ausgespien (Jon. 2,11). — Die drei alttestamentlichen Szenen sind als Typen des Ostergeschehens verstanden und hier dem Osterevangelium und seiner Homilie zugeordnet. Im ersten Augenblick befremdet in diesem Zusammenhang die Darstellung der Ehernen Schlange, die normalerweise als Typ der Kreuzigung Christi verstanden wird, wie dies auch aus den Worten Jesu an Nikodemus (Joh. 3,14) hervorgeht. In diesem Sinne findet man die Szene meist in der Kunst verwendet [709]. Der theologische Sinn der Verduner Anordnung erschließt sich erst dann, wenn man (erstens) die Szenen von unten nach oben abliest und (zweitens) den theologischen Gehalt von Ostern beachtet. Dort geht es nicht nur um die Auferstehung im triumphalen Sinn. Besonders die Feier der Osternacht ist von alters her nach Ausweis der liturgischen Texte mit dem Sinn von Tod und Auferstehung zugleich beladen; es geht um die Zusammenschau der beiden Ereignisse als einen einzigen, zusammengehörigen »Durchgang«. Insofern steht die Eherne Schlange hier als Typ der Erhöhung Christi am Kreuz. Die folgenden Szenen gewinnen in dieser Betrachtungsweise ihren richtigen chronologischen und theologischen Sinn; Samson trägt die Tore der feindlichen Stadt Gaza hinweg: Christus hat in seinem Abstieg wie ein neuer Samson die Tore der Unterwelt zerbrochen. Jonas wird vom Fisch ausgespien: Christus wird nach drei Tagen von der Erde wieder hergegeben (vgl. Mt. 12,40).

Mit den drei alttestamentlichen Typen steht unser Miniaturist im Strom der Kunstbewegung des 12. Jahrhunderts, welches — vor der Zeit der *Biblia Pauperum* — die Typologie zu einer großen, tiefen und umfangreichen Anwendung brachte. — Die Typologie als Methode der Theologie ist älter als diese selbst. Sie findet sich bereits bei den vorchristlichen Juden in Alexandria; wir treffen sie im Munde Jesu (s. o.). Es ist hier nicht der Ort, der Entwicklung der Typologie im einzelnen nachzugehen. In der frühchristlichen Literatur spielt sie von den Apostolischen Vätern (vgl. vor allem den Barnabas-Brief) bis zu ihrer reichen Entfaltung in den *Enarrationes in Psalmos* des Augustinus als allegorische Methode eine große Rolle. Ihre Geschichte bis ins Mittelalter zu verfolgen ist Aufgabe der Patrologie und theologischen Literaturgeschichte[710].

Von dieser sehr alten literarischen Typologie ist die der Darstellung durch Werke der bildenden Kunst zu unterscheiden. Zwar setzt diese die erste voraus und wendet sie an, jedoch muß ein neuer eigener Impuls angenommen werden, der die Sache in Gang brachte; denn erst im 12. Jahrhundert treten typologische Zyklen als Einzelgegenüberstellungen im größeren Maße auf. Bei früheren Werken bleibt alles entweder im zyklischen Gegenüber oder die Einzeltypologien haben noch nicht die Durchrationalisierung erfahren, mit denen das 12. Jahrhundert sie bedachte[711]. Dieser letzte Begriff als theologische und künstlerische Methode führt zu den Gegenüberstellungen von Typ und Antityp, ja ganzen Zyklen solcher Gegenüberstellungen, von denen der Klosterneuburger der großartigste ist[712]. Jedoch schon vor dem Klosterneuburger Zyklus von 1181 finden sich vor allem in Werken der mosanen Kunst Typologien in großer Zahl, besonders in den Werken der Kleinkunst. Hier soll es nur um die drei Typen von ms. 121 gehen, und dies nur, soweit das Vergleichsmaterial in unserem Zusammenhang erheblich ist.

Die Szene »Moses und die Eherne Schlange«[713] scheint erst in der typologischen Kunst des 12. Jahrhunderts ihre rechte Einschätzung gewonnen zu haben, wenn man dieses Urteil aus der Zahl der erhaltenen Denkmäler ableiten darf. Die mosane Kunst scheint voranzugehen. — Der Bildaufbau geht wohl auf eine figurenreiche Szene zurück. Auf einer Säule »sitzt« die Schlange, die jeweils verschieden gestaltet ist. Daneben stehen rechts und links Moses und Aaron und eine Menge Volks. Die meisten Darstellungen des 12. Jahrhunderts wählen aus diesem Programm aus. Einmal bringen sie (mit der Ehernen Schlange) nur Moses und Aaron [709c,g], ein andermal Moses und Israeliten[709h,k,i,n] oder Moses allein[709a,b,e]. Zu dieser letzten Verkürzung gehört auch die Verduner Miniatur. Moses hat jedoch keine Gesetzestafel. Mit den meisten Darstellungen verbindet sie sich durch die Reihenfolge der Anordnung von links nach rechts. Die Szene »Samson trägt die Tore von Gaza weg« ist auf dem Klosterneuburger Altar als Typ der Auferstehung dargestellt[714]. Die Beischrift bezieht sich nur auf die alttestamentliche Seite der Typologie, während die des Kreuzfußes in Kremsmünster das *Tertium Comparationes* nennt: die Besiegung des Feindes[715]. Es ist daran gedacht, daß Christus bei seiner Höllenfahrt die Tore der Unterwelt zerbrochen hat und siegreich auf sie tritt, was die byzantinischen Bilder der Anastasis drastisch zeigen[716].

Der Samson in Köln, St. Gereon, kann hier leider nicht herangezogen werden[717]; jedoch der des Stabloer Tragaltares[709a] läßt sich gut mit dem

Verduner vergleichen, wenn dieser auch durch seine unter der Last gebeugten Haltung einzig ist. Im *Codex Guta Sintram* des Straßburger Priesterseminars[718] ist ähnlich wie in Verdun Samson zur Evangelien-Homilie der Oster-Matutin dargestellt.

Jonas, der vom Fisch ausgespien wird, ist schon durch das Evangelium als Typ der Auferstehung Christi festgelegt (Mt. 12, 39f). So häufig Jonas in der frühchristlichen Kunst zu finden ist — dort ist er ein eigenes Problem —, um so seltener ist er im Mittelalter. Unter mittelalterlichen Darstellungen läßt sich besonders gut der Jonas vom Stabloer Tragaltar[709a] mit der Verduner Miniatur vergleichen; auch hier wird Jonas als Orans ausgespien. Dasselbe Motiv findet sich auf den typologischen Glasfenstern in den Chorkapellen des Kölner Domes und auf einem Fenster, das sich heute in Hohenzollern befindet[719]. Der Klosterneuburger Altar setzt die Bekanntschaft eines Jonas-Zyklus voraus, da er u. a. die Verschlingung des Jonas bringt[720].

Was nun insgesamt auffällt, ist die starke Verflechtung der drei Typen in Verdun mit den Werken der mosanen Goldschmiedekunst. So finden sich zum Beispiel alle drei zugleich auf dem Tragaltar von Stablo.

13. Die Ekklesia steht triumphierend auf der besiegten Synagoge, ms. 121, f.273v (S. 120). Die Bilder von Ekklesia und Synagoge sind schon so oft behandelt worden[721], daß hier nur noch das Besondere der Verduner Miniatur herausgestellt zu werden braucht. Dieses Besondere ist allerdings von solcher Eigenwilligkeit und Seltenheit, daß sich eine Besprechung lohnt. — Die festlich gekleidete Ekklesia mit Krone und Kelch steht auf dem Rücken der am Boden liegenden Synagoge, welche die Augen durch eine Binde bedeckt hat; die Ekklesia setzt ihr den Kreuzspeer auf den Nacken. In Verbindung mit der umgebenden Rundung bildet das Ensemble den Buchstaben »Q«. Die Darstellung der Kirche an dieser Stelle ist durch die hier beginnenden Homilien und Sermonen zum Kirchweihfest motiviert. Allerdings geben die Texte keinen Anhalt zu dieser merkwürdigen Darstellung.

Wenn auch die liegende Synagoge die Schleife des »Q« bildet, so wird die Darstellung als Ganzes doch formal und inhaltlich mit den Darstellungen der Psychomachie zusammenhängen, bei denen die sieghafte Tugend triumphierend auf dem überwundenen Laster steht[722]. So steht auch hier die triumphale Ekklesia auf der Synagoge. Die einzige bisher bekanntgewordene Bildparallele befand sich auf dem leider untergegangenen Folcardus-Brunnen, der im Hof der Abtei St. Maximin zu Trier stand[723]. Er war der Bronzeguß eines Gozbertus unter dem 1101 urkundlich bezeugten Abt Folcardus[724]; er ist uns durch eine Nachzeichnung erhalten[725]. Zwei Geschosse von je zwölf Blendarkaden laufen um das tonnenartige Becken. In den oberen Arkaden stehen die Tugenden als gekrönte Jungfrauen auf den am Boden liegenden Lastern; in den unteren stehen die Apostel auf hingestreckten oder kauernden männlichen Figuren[726]. In der letzten Arkade oben rechts sind durch eine Inschrift die beiden Gestalten als Ekklesia und Synagoge gedeutet: »*Ecclesiam Christi spernens Synagoga ruisti.*« Links davon steht die *Fides* auf der *Cultura* der falschen Götter: »*Cessit falsorum Fidei Cultura deorum*«, — eine Darstellung, die wohl vom Westen her auch in den niedersächsischen Kunstkreis eingedrungen ist[727]. — Das Beispiel des Trierer Folcardus-Brunnens von ca. 1100 ist für das Verduner Bild nicht nur als irgendeine Parallele interessant, sondern wegen der mannigfach nachgewiesenen kunsthistorischen Beziehungen bedeutsam. Auf neue Weise wird die Linie Trier-Verdun bestätigt: Das Trierer Denkmal geht dem Verduner um mehr als ein halbes Jahrhundert voraus.

Zwar stehen die beiden Beispiele in ihrer Art bis jetzt allein da; jedoch läßt sich die liegende Synagoge in einer italienischen Riesenbibel des 12. Jahrhunderts zu Montalcino nachweisen[728]. Im Initial »O« zum Hohen Lied sitzt zur Rechten des thronenden Christus die Ekklesia mit Kelch und Hostie. Ihnen zu Füßen liegt am Boden die Synagoge mit den Gesetzestafeln und einem Böckchen. Wenn auch das Bildschema der triumphalen Psychomachie hier nicht direkt gegeben ist, so bleibt doch die unter den Füßen der Thronenden liegende Synagoge ein vergleichbares Motiv. Womöglich hat die Formulierung des Psalmes 109,1 bei der Bildformulierung mitgewirkt: ». . . *sede a dextris meis, donec ponam mi micos tuos scabellum pedum tuorum.*« Obgleich in anderer ikonographischer Form dargestellt, müssen wegen einer ähnlich negativen Sicht der Synagoge hier solche Darstellungen erwähnt werden, wie die von einem Engel gestürzte Synagoge im Kreuzigungstympanon zu St. Gilles[729] und die von einem Engel vertriebene, auf einem süditalienischen Elfenbein zu Berlin[730].

Von solchen Darstellungen sind wegen des theologischen Gehaltes andere zu scheiden, welche trotz des Aufeinanderstehens der Figuren und gerade durch diese Anordnung mehr die Konkordanz der beiden Testamente zum Ausdruck bringen; es ist hier an solche Gruppen zu denken, bei denen die



Abb. 143, Reims, BM, ms. 7, f.64

Apostel auf den Schultern der Propheten stehen[731] oder etwa Paulus auf den Schultern der Synagoge steht[732].

Der Gedanke der überwundenen Synagoge dürfte durch die im Mittelalter verbreitete und selbst in die Karliturgie als Lesung eingedrungene *Altercatio* mitbestimmt sein[733]. In Verdun liegt noch heute eine Handschrift von ihr aus dem 11. Jahrhundert (ms. 74). Jedoch auch in der Sequenzendichtung des Adam von Sankt Viktor (1110–1192) klingt der Gedanke an: »*Synagoge pridem cara, Fide fulgens et praeclara, Vilis jacet et ignara*«[734].

Abb. 144, Eb. Metz, BM, ms. 35, f.132v



Die Darstellung von Ekklesia und Synagoge im Typ der triumphalen Psychomachie braucht aber nicht nur dem Gedanken der Überwindung des Alten durch das Neue entwachsen zu sein; es mag auch noch eine andere inhaltliche Komponente mitgemeint sein, nämlich die ethische Überlegenheit der Ekklesia über die Synagoge, wie sie sich im Schema des Tugend-Laster-Baumes ausspricht. Meistens handelt es sich bei der Gegenüberstellung von Tugend- und Lasterbaum um die Gegenüberstellung des Neuen mit dem Alten Adam, wie das z. B. die Illustrationen des Jungfrauenspiegels des Konrad von Hirsau zeigen[735]. Im *Liber floridus* des Lambert von Saint-Omer[736] jedoch werden der Tugend- und der Lasterbaum mit der Ekklesia und der Synagoge identifiziert: »*Arbor bona ecclesia fidelium — arbor mala synagoga.*« An die *Arbor mala* ist bereits die Axt gelegt (vgl. Mt. 3, 10; 7, 17-19), als Zeichen des kommenden Gerichtes, eine Darstellung, die in der Kathedralplastik weiterlebt[737].

Abb. 146, Reims, BM, ms. 8, f.68v

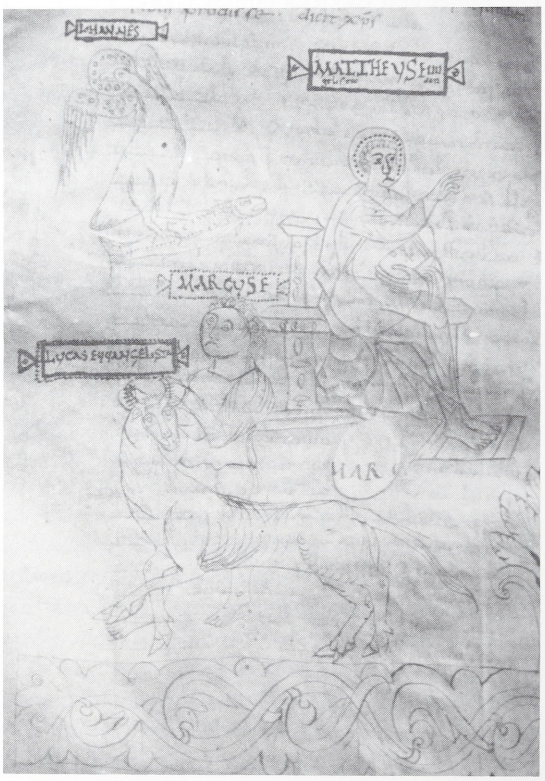




Abb. 145, Eb. Metz, BM, ms. 35, f.208v

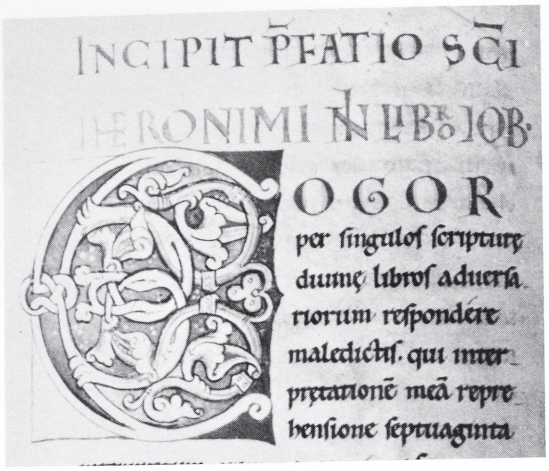
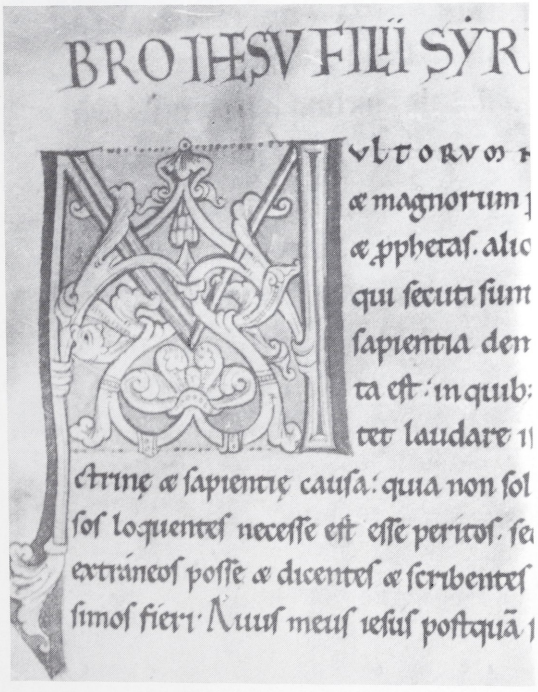


Abb. 148, Reims, BM, ms. 23, f.44v

Abb. 147, Reims, BM, ms. 23, f.25



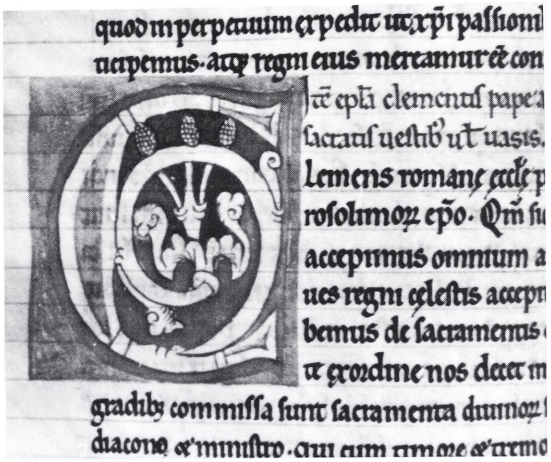


Abb. 149, Reims, BM, ms. 672, f.14v

Abb. 150, Reims, BM, ms. 672, f.20

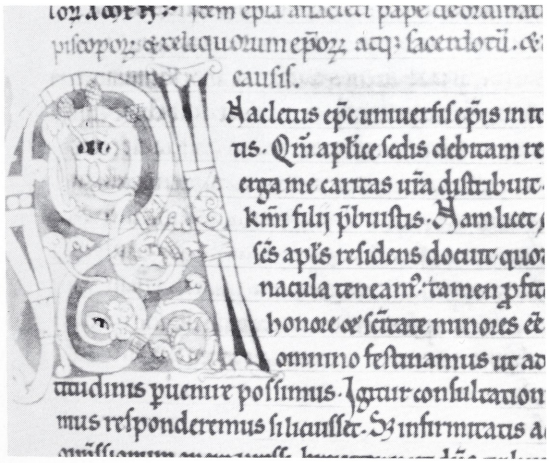




Abb. 151, Verdun, BM, ms. 74, f.1v

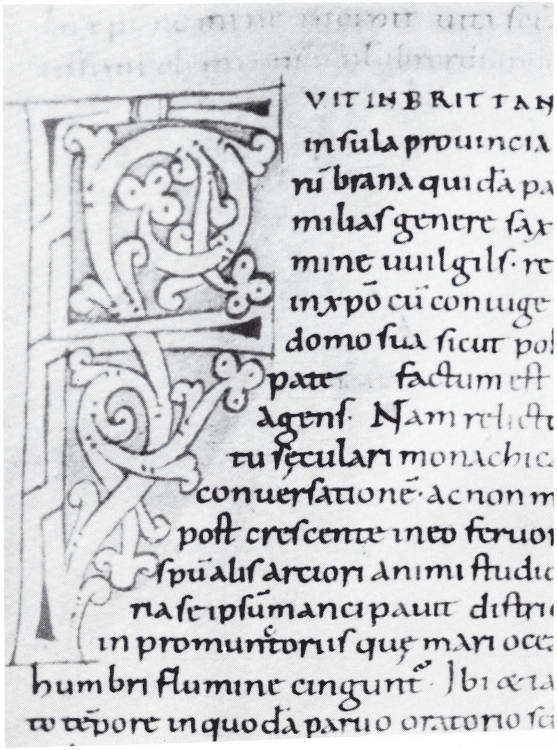


Abb. 152, Verdun, BM, ms. 74, f.68v



Abb. 153, Brüssel, BR, ms. 9108, f.95v



Abb. 154, Brüssel, BR, ms. 9110, f.45

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Acta Ss.	Acta Sanctorum, ed. Bollandus etc., Paris 1643 ff.
Adam von St. Viktor	Adam von Sankt Viktor, Sämtliche Sequenzen, lateinisch und deutsch. Einführung und formgetreue Übertragung von Franz Wellner, München 1955
Aere Perennius	Aere Perennius, Jubiläums-Ausstellung der Staatlichen Bibliothek Bamberg zur Feier ihres 150jährigen Bestehens, Katalog, Bamberg 1953
Ancona	P. d'Ancona, La Miniature Italienne du X^{e} au XVI^{e} siècle, Paris 1925
Alverny	Marie-Thérèse d'Alverny, Les Anges et les Jours (Teil I). In: Cahiers Archéologiques IX, Paris 1957, S. 271-300
Albani Psalter	The St. Albans Psalter (Albani Psalter), by Otto Pächt, C. R. Dodwell, Francis Wormald. In: Studies of the Warburg Institute, ed. by G. Bing, vol. 25, London 1960
Annales	Annales Sancti Vitoni. In: *M. G.*, ss.X
Ars Liturgica	Ars Liturgica, Bildverlag, Maria Laach
Ars Sacra	Ars Sacra, Kunst des frühen Mittelalters, Ausstellungskatalog, München 1950

Arte Románico El Arte Románico, Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa, Katalog, Barcelona 1961

Art Monumental L'Art Monumental Roman en France, Marcel Aubert, Marcel Pobé, Joseph Gantner, Paris 1955

Art Mosan Art Mosan, Introduction et notes archéologiques du Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, Introduction historique de Jean Lejeune. Paris 1951

Art Mosan Liége Art Mosan et Arts anciens du Pays du Liége, Ausstellungskatalog, Lüttich (1951)

Aurenhammer Hans Aurenhammer, Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien 1959 ff.

Aust Günter Aust, Die Geburt Christi, In: Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Band V, Düsseldorf 1953

Avery M. Avery, The Exultet rolls of south Italy, vol.II: Plates, Princeton 1936

Baltruisaitis Jurgis Baltruisaitis, Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen-age, Paris 1939

Bamm Peter Bamm, Welten des Glaubens. Aus den Frühzeiten des Christentums, Berlin-Darmstadt-Wien 1959

Bandinius A. M. Bandinius, Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, 5 Bände, Florenz 1764-1778. Hier: Tomus II

Bandmann Günter Bandmann, Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung. In: *Elbern II*, S. 371-411

Bange E. F. Bange, Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts, München 1923

Bartl F. X. Bartl, Julie Boehringer, Ravenna, San Vitale, Sant'Apollinare in Classe. Einleitung von F. W. Deichmann, Baden-Baden 1959

Baum I Julius Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, 2. Aufl., Stuttgart 1928

Baum II Julius Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Deutschland, Frankreich und Britannien. In: Handbuch der Kunstwissenschaft, hg.v. A. E. Brinckmann, Potsdam 1930

Bayr. Kirche Bayerns Kirche im Mittelalter, Handschriften und Urkunden, Ausstellungskatalog, München 1960

Bayr. Staatsbibl. 400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog, München 1958

Beer Ellen J. Beer, Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters. In: Berner Schriften zur Kunst, hg.v. Hans R. Hahnloser, Band VI, Bern 1952

Beer/Schmitt Ellen J. Beer, Das Evangelistar aus St. Peter, hg.v. F. A. Schmitt, 1961

Beissel I Stephan Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. In: Ergänzungshefte zu den »Stimmen aus Maria Laach«, 92 u. 93, Freiburg i. Br. 1906

Beissel II Stephan Beissel, Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches. Zur Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1907

Belg. Kunstdenkm. Belgische Kunstdenkmäler, hg. v. Paul Clemen, I. Bd. Vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, München 1923

Bellosi Luciano Bellosi, Lorenzo Monaco. Galerie der großen Meister, Nr. 27, Berg. Gladbach 1967

Belting Hans Belting, Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, hg. v. Friedrich Gerke, fünfter Band, Wiesbaden 1962

Bildarchiv Buchmalerei — Bildarchiv zur Buchmalerei, vorm. Sammlung Haseloff, Universitäts-Bibliothek, Saarbrücken

Bischoff — Bernhard Bischoff, Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista. In: Biblioteca docet, Festgabe für Carl Wehmer, Amsterdam 1963, S. 19–34

Bloch I — Peter Bloch, Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei. In: Basler Studien zur Kunstgeschichte, hg. v. Joseph Gantner, Band XV, Basel 1956

Bloch II — Peter Bloch, Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus. In: *Elbern II*, S. 471–494

Bloch III — Peter Bloch, Der Stil des Essener Leuchters. In: *Elbern II*, S. 534–548

Bloch IV — Peter Bloch, Das Sakramentar Col. Metr. 88 in der Schatzkammer. In: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentraldombauvereins, Köln 1963

Bloch V — Peter Bloch, Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst. In: *Monumenta Judaica HB*, S. 737–781

Bloch/Schnitzler — Die Ottonische Kölner Malerschule, bearbeitet von Peter Bloch und Hermann Schnitzler. Bd. 1, Katalog und Tafeln. Düsseldorf 1967

Blumenkranz I — Bernhard Blumenkranz, Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst. Franz Delitzsch — Vorlesungen 1963. Stuttgart 1965

Blumenkranz II — Bernhard Blumenkranz, Synagoga méconnue — Synagoga inconnue. Revue des Études Juives, Historia Judaica, T. CXXV. Paris 1966

Bodleian Pict. — Bodleian Picture Books, hg. v. der Bodleian Library, Oxford, 1951 ff.

Boeckler I — Albert Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, hg. v. Georg Leidinger, Band VIII, München 1924

Boeckler II — Albert Boeckler, Corveyer Buchmalerei unter Einwirkung Wibalds von Stablo. In: Westphälische Studien zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westphalen. A. Böhmer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1928

Boeckler III — Albert Boeckler, Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. In: Tabulae in usum scholarum, Bd. 10, Berlin-Leipzig 1930

Boeckler IV — Albert Boeckler, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III., Berlin 1933

Boeckler V — Albert Boeckler, Unerkannte Weingartner Bilderhandschriften. In: Adolph Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag, Berlin 1935, S. 35–39

Boeckler VI — Albert Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. In: Die blauen Bücher, Königstein i. T. 1952

Boeckler VII — Albert Boeckler, Formgeschichtliche Studien zur Ada-Gruppe. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 42, München 1956

Bongers — Bildpostkarten im Aurel Bongers Verlag, Recklinghausen

Borchgrave I — Comte J. Borchgrave d'Altena, Les émaux de la croix de Kemexhe. In: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, tome V, 1935, S. 305–310, Fig. 1–16

Borchgrave II — Comte J. Borchgrave d'Altena, Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame à Huy. In: Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, tome XLII, Lüttich 1961

Boutemy I — M. Boutemy, La Miniature. In: E. de Moreau, Histoire de l'église en Belgique, 2. Band, 2. Aufl., Brüssel o. J. (Imprimatur 1945), S. 311–362

Boutemy II — M. Boutemy, La Bible de Saint-André-au-Bois, Boulogne-sur-Mer, ms. 2. In: Scriptorium, Band V, 1951, S. 222–237, Taf. 17–25

Brandenburger Evangelistar — Brandenburger Evangelistar, Josef Gülden, Edith Rothe, Bernhard Opfermann, Düsseldorf (1961)

Braun I — Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg i. Br. 1907

Braun II — Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2. Band, München 1924

Braun III — E. Braun, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter. In: Ergänzungsheft 9 der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier 1895

Breviarium — Breviarium Romanum ex. decreto SS. Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pont. Max. jussu editum . . . Pii Papae X auctoritate reformatum, Taurini 1950

British Museum — British Museum, Reproductions from Illuminated Manuscripts, hg. v. George F. Warner, Series III, London 1908

Bruck — R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, Dresden 1906

Bruno — Brunonis de bello Saxonico liber, In usum scholarum ex Monumentis Germaniae recusus. Ed. alt. W. Wattenbach, Hannover 1880

Buchthal I — Hugo Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957

Buchthal II — Hugo Buchthal, Some Notes on Byzantine hagiographical portraiture. In: Essais en l'Honneur de Jean Porcher, Études sur les Manuscrits à Peintures, hg. v. Otto Pächt, Gazette des Beaux Arts, Paris 1963, S. 81–90

Buddensieg — Tilmann Buddensieg, Die Basler Altartafel Heinrichs II., Beiträge zu ihrer Lokalisierung und Interpretation. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XIX, Köln 1957, S. 133–192

Bunjes — Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes, bearbeitet von Hermann Bunjes, Nikolaus Irsch, Gottfried Kentenich, Friedrich Kutzbach, Hans Lückger. In: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hg. v. Paul Clemen, XIII. Bd., III. Abt., Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, Bd. III, Düsseldorf 1938

Byzance/France — Byzance et la France médiévale, Manuscrits à Peintures du II^{e} au XVI^{e} siècle, Ausstellungskatalog, Paris 1958

Byzantine Art — Byzantine Art a European Art, Ninth Exhibition held under the Auspices of the Council of Europe, Katalog, Athen 1964

Calmet — R. P. Dom Augustin Calmet, Histoire ecclésiastique et civile de Lorraine (I–III), Nancy 1728

Cat. Gén. — Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques des Départments, tome V, La Bibliothèque de Verdun, Paris 1879

Cecchelli — Evangeliarii Syriaci, vulgo Rabbulae, in Biblioteca Medicea Laurentiana (Plut. I. 56) Adservati Ornamenta edenda . . ., Carlo Cecchelli, J. Furlani, M. Salmi, Olten-Lausanne 1959

Clemen — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. In: Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Band XXXII, Düsseldorf 1916

Clouet — A. Clouet, Histoire de Verdun et du Pays Verdunois, Band II, Verdun 1868

Cocagnac A. M. Cocagnac, Le Jugement dernier dans l'art, Paris 1955

Codex Egberti Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier, ms. 24, hg. v. Hubert Schiel, Textband von Hubert Schiel, Basel 1960

Cook Walter W. S. Cook, The Earliest Painted Panels of Catalonia, part VI. In: The Art Bulletin, vol. V, 1927/28

Corvey Kunst und Kultur im Weserraum, 800–1600, Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Corvey 1966, Katalog, Münster i. W. 1966

Croquison J. Croquison, Les Origines de l'Iconographie Grégorienne. In: Cahiers Archéologiques, tome XII, Paris 1962, S. 249 ff.

Curtius Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 4. Aufl., Bern-München 1963

DACL Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, hg. v. F. Cabrol u. H. Leclercq, Paris 1924 ff.

Deér J. Deér, Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit. In: Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959, Basel-Stuttgart 1961

Degenhart A. Degenhart, Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. I, 1950, S. 93–158.

Delaissé Mittelalterliche Miniaturen. Von der Burgundischen Bibliothek zum Handschriftenkabinett der Königlich-Belgischen Bibliothek. Von L. M. J. Delaissé, H. Liebaers, F. Masai, Köln 1959

Delisle I Léopold Delisle, Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie. 4 Bde. In: Histoire Générale de Paris. Paris 1868–1881

Delisle II Léopold Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires. In: Mémoires de l'Académie des Inscriptions, T. 32 f, pp. 57–423. Paris 1886

Dembowski Hermann Dembowski, Initium Sancti Evangelii. Initialen der frühen Buchmalerei, Kassel 1959

Dictionnaire Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques, publiée sous la Direction de M. A. Baudrillart, M. S. Vogt et M. U. Rouziès, tome I, Paris 1912

Dinkler Erich Dinkler, Die ersten Petrusdarstellungen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band XI, Marburg 1939. Sonderdruck

Dodwell C. R. Dodwell, The Canterbury School of Illumination, Cambridge 1954

Dodwell/Turner Reichenau reconsidered. A Re-Assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art. By C. R. Dodwell and D. H. Turner. Warburg Institute Surveys II. London 1965

Dreikönigen-Schrein Der Meister des Dreikönigenschreins, Ausstellungskatalog, Köln 1964

Dubler Elisabeth Dubler, Das Bild des Heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters. Benediktinisches Geistesleben, Bd. IV. St. Ottilien 1953

Du Cange Ch. Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis, 3 Bde. Paris 1678, Neudruck Graz 1954 nach der Ausgabe Niort 1883–88

Duft Joh. Duft, Hochfeste im Gallus-Kloster. Die Miniaturen im Sacramentarium Codex 341. Beuron 1963

Ebersolt J. Ebersolt, La Miniature Byzantine, Paris-Brüssel 1926

Ebner — Adalbert Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum, Freiburg i. Br. 1896, Neudruck Graz 1957

Echternach — Exposition Saint-Willibrord, Ausstellungskatalog, Echternach 1958

Ehl — H. Ehl, Die ottonische Kölner Buchmalerei. In: Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, hg. v. E. Lüthgen, Bd. VI, Bonn-Leipzig 1922

Elbern I — Victor H. Elbern, Das erste Jahrtausend, Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hg. im Auftrag des Arbeitsausschusses der Ausstellung »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr« unter dem Vorsitz von Joseph Hoster, Tafelband, Düsseldorf 1962

Elbern II — Das erste Jahrtausend, Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hg. im Auftrag des Arbeitsausschusses der Ausstellung »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr« unter dem Vorsitz von Joseph Hoster, Textband I, Redaktion: Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962

Falke I — Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, hg. v. Otto von Falke und Heinrich Frauberger, Frankfurt M. 1904

Falke II — Der Welfenschatz, von Otto von Falke, R. Schmidt, G. Swarzenski, Frankfurt/M. 1930

Fillitz — Hermann Fillitz, Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien 1954

Förster — R. Förster, Die Laokoongruppe, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 33, 17, 1914, S. 686–697

Foto Marburg — Bildarchiv Foto Marburg

Francastel — L'Art Mosan, Recueil de travaux publié par Pierre Francastel. In: Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études, VI^{e} section, Paris 1953

Frauenfelder — Reinhard Frauenfelder, Die Geburt des Herrn. Entwicklung und Wandlung des Weihnachtsbildes vom christlichen Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters, Leipzig 1939

Füglister — Robert L. Füglister, Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihre Verwurzelung im Wort, Einsiedeln-Zürich 1964

Gaspar et Lyna — C. Gaspar et F. Lyna, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique, Teil I, Paris 1937

Gerke — Friedrich Gerke, Das Christusmosaik in der Laurentius-Kapelle der Galla Placidia in Ravenna, Stuttgart 1965

Gesta Episc — Gesta episcoporum virdunensium auctoribus Berthario et anonymo monachis s. Vitoni. In: *M. G.* ss. IV

Gevaert I — Suzanne Gevaert, Le Modèle de la Bible de Floreffe. In: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Tome V, 1935, S. 17–24

Gevaert II — Suzanne Gevaert, L'Origine de la Bible d'Averbode. In: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Tome V, 1935, S. 213–219

Gevaert III — Suzanne Gevaert, Etude sur les Miniatures mosanes prégothiques. In: Académie royale de Belgique, Classe des Beaux Arts, Mémoires, Coll. in-8^{0}, Tome V, Fasc. 2, Brüssel 1948

Gevaert IV Suzanne Collon-Gevaert, Histoire des Arts du Métal en Belgique. In: Académie royale de Belgique, Classe des Beaux Arts, Mémoires, Coll. in-8°, Tome VII, Brüssel 1951

Gilson Stefan Gilson, Die Mystik des heiligen Bernhard von Clairvaux, Wittlich 1936

Gischia Les Arts primitifs français. Art mérovingien — Art carolingien — Art roman. Léon Gischia, Lucien Mazenod, Jean Verrier, Paris 1953

Gladbacher Hss. Gladbacher Handschriften aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Vitus, Ausstellungskatalog, Mönchengladbach 1964

Goldschmidt I Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, Bd. I–IV, Berlin 1914–1926

Goldschmidt II Adolph Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Bd. I, Die karolingische Buchmalerei, München-Florenz 1928

Goldschmidt III Adolph Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Bd. II, Die ottonische Buchmalerei, München-Florenz 1928

Goldschmidt/Weitzmann Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts, Bd. I, Berlin 1934

Gottlieb Theodor Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken. Unveränderter Abdruck der 1890 in Leipzig erschienenen Ausgabe, Graz 1955

Grabar I André Grabar, Orfèvrerie mosane — orfèvrerie byzantine. In: *Francastel*, S. 119–126

Grabar II André Grabar, Mosaiken und Wandmalereien. In: Das frühe Mittelalter, vom 4. bis 11. Jahrhundert = Die größten Jahrhunderte der Malerei, Slg. begründet u. hg. v. Albert Skira, Genf 1957

Gregor VII. Das Register Gregors VII., hg. v. Erich Caspar, I, Buch I–IV; II, Buch V–IX. In: *M. G.*, Epistolae selectae, Tomus II, Fasc. I u. II, Berlin 1920 u. 1923

Gregor v. Tours Gregor von Tours, Geschichte der Franken = Zehn Bücher Geschichten. Auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts neubearbeitet von R. Buchner. In: Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. III, Darmstadt 1964

Grillmeier Aloys Grillmeier, Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung, München 1956

Große Kunst Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz, Ausstellungskatalog, Köln 1960

Gutberlet Helena S. Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Versuch zur geistesgeschichtlichen Erfassung einer ikonographischen Frage. In: Sammlung Heitz, Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte, III. Reihe, Bd. 3, Leipzig-Straßburg-Zürich 1934

Hallinger I Kassius Hallinger, Gorze-Kluny, 2 Bde. In: Studia Anselmiana, fasc. XXII–XXIII, Bd. I, Rom 1950, fasc. XXIV–XXV, Bd. II, Rom 1951

Hallinger II Kassius Hallinger, Neue Fragen der reformgeschichtlichen Forschung. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 9. Jg., Speyer 1957

Hamann Richard Hamann-MacLean, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. In: Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft, 15, 1949–1950

Hammerstein Reinhold Hammerstein, Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern-München 1962

Hampe Karl Hampe, Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer, 11. Aufl., bearbeitet von Friedrich Baethgen, Darmstadt 1963

Hanfmann G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, 2 Bde., Cambridge Mass. 1951

Harrsen Meta Harrsen, Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York 1958

Haseloff Arthur Haseloff, Der Egbert-Psalter, Trier 1909

Haussherr Reiner Haussherr, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes, (Diss.) Bonn 1963

Hauttmann Max Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters. In: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. VI, Berlin 1929

Heimann Adelheid Heimann, The six Days of Creation in a twelfth Century Manuscript. In: Journal of the Warburg Institute I, Nr. 4, London 1938

Hermann I H. J. Hermann, Die frühmittelalterlichen Handschriften. In: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Neue Folge: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 1, Leipzig 1923

Hermann II H. J. Hermann, Die deutschen romanischen Handschriften. In: ders. Reihe, Bd. 2, Leipzig 1926

Holtzmann Robert Holtzmann, Geschichte der sächsischen Kaiserzeit (900–1024), 4. Aufl., Darmstadt 1961

Homburger Otto Homburger, Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften. Bern 1962.

Hugo Hugo von Flavigny, Chronicon. In: M. G., ss. VIII

Hüpsch Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800. Ausstellung des Hessischen Landesmuseums, ergänzt aus Beständen der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, im Schnütgen-Museum, Köln. Katalog, Köln-Darmstadt 1964

Huyghebaert N. Huyghebaert, Le Sacramentaire de l'abbé Manasses de Bergues-Saint-Winnoc. In: Annales de la Société d'émulation de Bruges, Tome LXXXIV, 1947

Ihm Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, hg. v. Friedrich Gerke, 4. Bd., Wiesbaden 1960

Irsch I Nikolaus Irsch, Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe. In: Germania sacra, Abt. Rhenania sacra, hg. v. E. Beitz, Fr. Lohmann, A. Wrede, Serie B: Rhenania sacra regularis, I. Die Abteien und Canonien, A) Die Benediktiner-Klöster, Augsburg-Köln-Wien 1927

Irsch II Nikolaus Irsch, Der Dom zu Trier. In: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hg. v. Paul Clemen, 13. Bd.: I. Abt., Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, 1. Bd., I. Abt., Der Dom, Düsseldorf 1931

James A. James, A Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library at Manchester, I, London 1921

Jantzen Hans Jantzen, Ottonische Kunst, München 1941

Jungmann Josef Andreas Jungmann, Missarum Sollemnia, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1952

Juraschek Franz Juraschek, Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnitt-Apokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg 1955

Kähler Rom und seine Welt, Bilder zur Geschichte und Kultur, ausgewählt und eingeleitet von Heinz Kähler, München 1958. Dass., Erläuterungen, München 1960

Kampers Franz Kampers, Rex et sacerdos. In: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Jg. 45, 1925, S. 495–515

Karl d. Gr. Karl der Große, Werk und Wirkung. Zehnte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates. Aachen 1965. Katalog, Düsseldorf 1965.

Katzenellenbogen Adolf Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century, 2. Aufl., New York 1964

Kellenbenz H. Kellenbenz, Die Juden in der Wirtschaftsgeschichte des rheinischen Raumes. Von der Spätantike bis zum Jahre 1648. In: *Monumenta Judaica Hb.*, S. 199–241

Kirschbaum I Engelbert Kirschbaum, L'angelo rosso e l'angelo turchino. In: Rivista di archeologia cristiana, 17, 1940, S. 210–248

Kirschbaum II Engelbert Kirschbaum, Monumenti e Letteratura nell' Iconografia paleocristiana. Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 1962. Studi di Antichità Cristiana XXVI. Roma 1965

Klauser I Theodor Klauser, Das römische Kapitulare Evangeliorum. I. Typen, Texte und Untersuchungen zu seiner ältesten Geschichte. In: Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen, Heft 28, Münster i. W. 1935

Klauser II Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst, I (zum Problem des Schafträgers). In: Jahrbuch für Antike und Christentum, 1. Jg., Münster i. W. 1958, S. 20–51, und in den ff. Jgg.

Köhler I Wilhelm Koehler, Die Schule von Tours, 2 Text- und 1 Tafelbd. In: Die Karolingischen Miniaturen (Denkmäler deutscher Kunst), 1. Bd., Berlin 1930, Nachdruck 1963

Köhler II Wilhelm Koehler, Die Hofschule Karls des Großen, 1 Text- und 1 Tafelbd. In: Die Karolingischen Miniaturen (Denkmäler deutscher Kunst), 2. Bd., Berlin 1958

Köhler III Wilhelm Koehler, Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars (= 1. Teil) und Metzer Handschriften (= 2. Teil), 1 Text- und 1 Tafelbd. In: Die karolingischen Miniaturen (Denkmäler deutscher Kunst), 3. Bd., Berlin 1960

Koptische Kunst Koptische Kunst, Christentum am Nil, Ausstellungskatalog, Essen 1963

Kötzsche Dietrich Kötzsche, Besprechung zu: Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert. In: Aachener Kunstblätter, Heft 29, 1964, S. 238–246

Kraus Franz Xaver Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1882–1886

Künstle I Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen, Freiburg i. Br. 1928

Künstle II Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1926

Kunze G. Kunze, Die gottesdienstliche Schriftlesung I, Göttingen 1947

Ladendorf H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit. In: Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 46, H. 2, Berlin 1953

Lauer Ph. Lauer, Les Enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque nationale, Paris 1927

Laurent M. Laurent, Art Rhénan, Art Mosan et Art Byzantin. In: Byzantion VI, 1931, S. 75–98

Laurentius Laurentii de Leodio Gesta episcoporum Virdunensium et Abbatum s. Vitoni et continuatio. In: *M. G.*, ss. X

Leclercq J. Leclercq, Un nouveau manuscrit d'Echternach à Luxembourg. In: Scriptorium VII, 1953, S. 219–225, Pl. 17–23

Le Court — Dom Pierre Le Court, Histoire de l'abbaye de Saint Vanne (Verdun, BM., ms. 431)

Legenda aurea — Die Legenda aurea des Jacobus a Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 4. Aufl., Heidelberg o. J.

Lehmann — Walter Lehmann, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi. Dissertation, Berlin 1916

Lehmann-Brockhaus — Otto Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, 2 Bde., Berlin 1938

Leidinger I — Georg Leidinger, Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III. In: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, Heft 1, München o. J.

Leidinger II — Georg Leidinger, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. In: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, Heft 5, München o. J.

Leidinger III — Georg Leidinger, Evangeliarium aus dem Domschatze zu Bamberg. In: Miniaturen aus Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek zu München, Bd. VI, München o. J.

Lejeune — Jean Lejeune, Genèse de l'art mosan. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XV, Köln 1953

Lerche — Otto Lerche, Das Reichenauer Evangeliar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel, Leipzig 1928

Leroquais — V. Leroquais, Les Sacramentaires et Missels manuscrits, Paris 1924

Löffler — Karl Löffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg 1928

Lombard — M. Maurice Lombard, La Route de la Meuse et les Relations lointaines des Pays Mosans entre le VIII^{e} et le XI^{e} siècle. In: *Francastel*, S. 9–28

Longhurst — Margaret Longhurst, English Ivories, London 1926

LThK — Lexikon für Theologie und Kirche, 1. Aufl., hg. v. M. Buchberger, Freiburg i. Br. 1930–1938; 2. Aufl., hg. v. J. Höfer und K. Rahner, Freiburg i. Br. 1957 ff.

Lubac I — Henri de Lubac, Der geistige Sinn der Schrift. In: Christ heute, zweite Reihe, 5. Bd., Einsiedeln 1952

Lubac II — Henri de Lubac, Exegèse médiévale, 4 Bde., Paris 1959 ff.

Mabillon — J. Mabillon, Annales O. S. B. ab anno 480 ad annum 1157, 6 Bde., Paris 1703–1739, Lucca 1739–1745

Magnani — L. Magnani, Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri codici Warmondiani, Vatikan 1934

Mâle — Emile Mâle, Les Saints compagnons du Christ, Paris 1958

Manuscrits à Peintures — Les manuscrits à Peintures en France du VII^{e} au XII^{e} siècle, Ausstellungskatalog, 2. Aufl., Paris 1954

Martène/Durand — Edmond Martène et Durand, Voyage littéraire de deux réligieux Bénedictins de la Congregation de Saint Maur, 2 Bde., Paris 1717 u. 1724

Martyrologium — Martyrologium Romanum ad formam editionis typicae. Propylaeum ad Acta Sanctorum Decembris ediderunt H. Delehaye, P. Peeters, M. Coens, B. de Goeiffier, P. Grosjean, F. Halkins, Brüssel 1940

Mayer — Anton Mayer, Das Bild der Kirche, Hauptmotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst. In: Welt des Glaubens in der Kunst, Bd. III, Regensburg 1962

Medding W. Medding, Die Westportale von Amiens und ihre Meister, Augsburg 1930

Merton A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert, Leipzig 1923

Messerer Wilhelm Messerer, Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufenzeit, München 1952

Metz I Peter Metz, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg, München 1956

Metz II Peter Metz, Ottonische Buchmalerei, Evangeliar Ottos III., Perikopenbuch Heinrichs II., München 1959

Meyer H. B. Meyer, Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestas-Bilder. In: Das Münster, 14. Jg., München 1961, S. 73–83

M. G. Monumenta Germaniae Historica, ed. G. H. Pertz, Hannover-Berlin 1826 ff.

Millar The Library of A. Chester Beatty, a Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts by Eric George Millar, F. S. A., 2 Bde., Oxford 1927

Millenarius Der Codex Millenarius, von Willibrord Neumüller und Kurt Holter. In: Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs, hg. v. Oberösterr. Landesarchiv, Bd. 6, Linz 1959

Millet Gabriel Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos, 2. Aufl., Paris 1960

Miracula Miracula Richardi abbatis. In: Acta Sanctorum Ordinis, S. Benedicti, ed Joh. Mabillon, 6 Bde., Paris 1668 ff., Bd. VI, pars I, S. 530–536

Moé Emile A. van Moé, La Lettre Ornée dans les manuscrits VIII^{e} au XII^{e} siècle, Paris 1949

Monumenta Judaica Hb Monumenta Judaica, 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Handbuch, im Auftrage der Stadt Köln, hg. v. Konrad Schilling, Köln 1963

Monumenta Judaica Kat Monumenta Judaica, 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Ausstellungskatalog, Köln 1963

Morey C. R. Morey, Early Christian Art, 2. Aufl., Princeton 1953

Mostra Storica Mostra storica nazionale della miniatura, Ausstellungskatalog, 2. Aufl., Florenz 1954

Mummendey Richard Mummendey, Von Büchern und Bibliotheken, Bonn 1950

Museés Museés royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, Archéologie nationale, industries d'art, folklore, Katalog. In: Musées de Belgique, Brüssel 1958

Mütherich I Florentine Mütherich, Observations sur l'enluminure de Metz. In: Essais en l'honneur de Jean Porcher, Etudes sur les Manuscrits à Peintures, hg. v. Otto Pächt, Gazette des Beaux Arts, Paris 1963, S. 47–62

Mütherich II Florentine Mütherich, Zur Datierung des Aachener Ottonischen Evangeliars. In: Aachener Kunstblätter, Heft 32. 1966, S. 66–69

Nersessian S. Der Nersessian, Manuscrits illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venice, Paris 1937

Nestle Eberhard Nestle-Erwin Nestle, Novum Testamentum Graece cum apparatu critico curavit D. E. Nestle, Ed. 18, Stuttgart 1948

Nordenfalk I Carl Nordenfalk, Ein karolingisches Sakramentar aus Echternach und seine Vorläufer. In: Acta Archaeologica, Vol. II, Fasc. 3, Kopenhagen 1931

Nordenfalk II Carl Nordenfalk, Der Meister des Registrum Gregorii. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. I, München 1950

Nordenfalk III Carl Nordenfalk, Die Buchmalerei. Das frühe Mittelalter. In: Die großen Jahrhunderte der Malerei, Sammlung begründet u. hg. v. Albert Skira, Genf 1957

Nordenfalk IV Carl Nordenfalk, Die romanische Buchmalerei. Romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert. In: Die großen Jahrhunderte der Malerei, Sammlung begründet u. hg. v. Albert Skira, Genf 1958

Nyssen Wilhelm Nyssen, Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz. In: Sophia, Quellen östlicher Theologie, hg. v. Julius Tyciak u. Wilhelm Nyssen, Bd. II, Freiburg i. Br. 1962

Omont H. Omont, Miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^{e} au XIV^{e} siècle, Paris 1929

Oursel I Charles Oursel, Les Manuscrits à Miniatures de la Bibliothèque de Dijon. In: Bulletin de la Société Française de Reproduction de Manuscrits à Peintures, VII, Paris 1923

Oursel II Charles Oursel, La Miniature du XII^{e} siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon, Dijon 1926

Oursel III Charles Oursel, Miniatures Cisterciennes, 1109–1134, Macon 1960

Pächt Otto Pächt, The Illustrations of St. Anselm's Prayers and Meditations. In: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, XIX, London 1956, S. 68 ff.

Palol P. de Palol, Une Broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gérone. In: Cahiers Archéologiques, VIII, 1956, S. 175–214; IX, 1957, S. 219–251, Paris

Panofsky I Erwin Panofsky – F. Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art. In: Metropolitan Museum Studies, IV, 2, New York 1933.

Panofsky II Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge, Mass., 1953

Panofsky III Erwin Panofsky, Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939. In: Harper Torchbooks, The Academy Library, New York-Evanston 1962

PG Patrologia Graeca, hg. v. J. P. Migne, 161 Bde., Paris 1857 ff.

Philippe Joseph Philippe, L'Evangéliaire de Notger et la chronologie de l'Art mosan des époques pré-romane et romane. In: Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux Arts, Mémoires, Coll. in 8^{0}, 2^{e} série, Tome X, Brüssel 1956

PL Patrologia Latina, hg. v. J. P. Migne, 217 Bde. und 4 Reg.-Bde., Paris 1878–1890

Podlaha A. Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitan-Kapitels. In: Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen, Prag 1904

Porcher I Jean Porcher, Le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges, Paris o. J.

Porcher II Jean Porcher, Bible mosane ou bible aquitaine? Besprechung zu *Gevaert III*. In: Scriptorium, tome VI, 1952

Porcher III Jean Porcher, L'Enluminure française, Paris 1959

Porcher IV Jean Porcher, L'Enluminure cistercienne. In: l'Art cistercien, La Pierre-qui-vire 1962, S. 317–329

Prochno Joachim Prochno, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, I. Teil, bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100). In: Veröffentlichungen der Forschungsinstitute an der Universität Leipzig, Institut für Kultur- und Universalgeschichte. Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, hg. v. W. Götz, Leipzig-Berlin 1929

Quercy Roman	Quercy Roman, Marguerite Vidal, Jean Maury, Jean Porcher, La Pierre-qui-vire 1959
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum. Hg. v. Theodor Klauser, Stuttgart 1950 ff.
Rahner	Hugo Rahner, Mater Ecclesia, Lobpreis der Kirche aus dem ersten Jahrtausend christlicher Literatur, Einsiedeln-Köln 1944
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Otto Schmitt, Stuttgart 1937 ff.
Réau I	Louis Réau, L'Iconographie du rétable typologique de Klosterneuburg. In: *Francastel*, S. 171–186
Réau II	Louis Réau, Iconographie de l'Art chrétien, 3 Bde., Paris 1955–1959
Rh. Bildarchiv	Stadt Köln, Rheinisches Bildarchiv, Köln, Zeughaus
Rice	David Talbot Rice, Kunst aus Byzanz, München 1959
Rickert	Margaret Rickert, Painting in Britain, The Middle Ages. In: The Pelican History of Art, ed. by Nikolaus Pevsner, Z 5, London 1954
Röhrig I	Floridus Röhrig, Der Verduner Altar, Wien-München 1955
Röhrig II	Floridus Röhrig, Retabel aus Klosterneuburg. In: *Dreikönigenschrein*, S. 21–25
Romanische Kunst	Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert, Suzanne Collon-Gevaert, Jean Lejeune, Jacques Stiennon, Germaine Faider-Feytmans, Brüssel 1962
Rom. Kunst in Ö.	Ausstellung Romanische Kunst in Österreich, Katalog, Krems 1964
Ronig I	Franz Ronig, Ein fehlendes Blatt der Handschrift Nr. 142/124 des Trierer Domschatzes. Eine Untersuchung über Herkunft und Ikonographie. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 13. Jahrgang, Speyer 1961, S. 404–412
Ronig II	Franz Ronig, Godefridus von Huy in Verdun. Eine bisher unbeachtete Quelle zum Godefroid-Problem. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 32, Aachen 1966
Ronig III	Franz Ronig, Zwei singuläre Darstellungen von Ekklesia und Synagoge in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts zu Verdun. In: Archiv f. mittelrhein. Kirchengeschichte, Bd. 18, Speyer 1966
Ruinart	D. Theodorici Ruinarti Iter Literarium in Alsatiam et Lotharingiam. In: Ouvrages posthumes de D. Jean Mabillon et de D. Thierry Ruinart, tome III, Paris 1724
Sainte-Foy	Sainte-Foy de Conques. Passion et miracles de sainte Foy, traduits par E. de Solms. Les points cardinaux 12. La Pierre-qui-vire 1965
Salmi I	Mario Salmi, L'Arte Italiana, 2 Bde., Florenz 1941, 1942
Salmi II	Mario Salmi, Italienische Buchmalerei, München 1956
Sauerländer	Willibald Sauerländer, Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. XX, Köln 1958, S. 115–162
Saunders	O. Elfrieda Saunders, Englische Buchmalrei, 2 Bde., München-Florenz 1928
Schade	Herbert Schade, Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie. In: Das Münster, XI. Jahrgang, München 1958, S. 375–392
Schadendorf	Wulf Schadendorf, Die Bernwardstür in Hildesheim, München 1956
Schatzkammer	Schatzkammer der Residenz München, Katalog, hg. v. Hans Thoma, München 1958

Schatzverzeichnisse Mittelalterliche Schatzverzeichnisse, Erster Teil: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, in Zusammenarbeit mit B. Bischoff (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München IV), München 1967

Scheurleer Th. H. Lunsingh Scheurleer, Meisterwerke der Kunst aus Österreich, Amsterdam 1953

Schmitz Philibert Schmitz, Geschichte des Benediktinerordens, Einsiedeln 1947

Schmoll Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein, München-Berlin 1963

Schneider Heinrich Schneider, Die altlateinischen biblischen Cantica. In: Texte und Arbeiten 29/30, Beuron 1938

Schnitzler I Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Tafelband (I), Düsseldorf 1957

Schnitzler II Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Die Romantik, Tafelband (II), Düsseldorf 1959

Schnitzler III Hermann Schnitzler, Fulda oder Reichenau. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, XIX, Köln 1957, S. 39–132

Schnitzler IV Hermann Schnitzler, Der Schrein des hl. Heribert. In: Kleine Bücher rheinischer Kunst, hg. v. Paul Dahm, Mönchengladbach 1962

Schnitzler V Hermann Schnitzler, Nikolaus von Verdun. In: *Dreikönigenschrein*, S. 7–14

Schnütgen Das Schnütgen-Museum, eine Auswahl, Katalog, 2. Aufl., Köln 1961

Schott Max Schott, Zwei Lütticher Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten (zur Geschichte der Lütticher Buchmalerei im XI. Jahrhundert). In: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 284, Straßburg 1931

Schrade I Hubert Schrade, Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit, Köln 1958

Schrade II Hubert Schrade, Die Vita des hl. Liutger und ihre Bilder. In: Westphalen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde, 14. Sonderheft, Münster i. W. 1960

Schrade III Hubert Schrade, Die Romanische Malerei. Ihre Majestas, Köln 1963

Schramm/Mütherich Percy Ernst Schramm u. Florentine Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768–1250. In: Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, II, München 1962

Schreyer I Lothar Schreyer, Evangelisten, Hamburg 1955

Schreyer II Lothar Schreyer, Die Botschaft der Buchmalerei, aus dem ersten Jahrtausend christlicher Kunst, Hamburg 1956

Schreyer III Lothar Schreyer u. Frowin Oslender, Das Antlitz Christi, Christus-Bilder aus dem vierten bis zwölften Jahrhundert, Hamburg 1956

Schuster Ildefons Schuster, Liber Sacramentorum, 10 Bde., Regensburg 1929–1932

Schweitzer B. Schweitzer, Dea Nemesis Regina. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 46, Berlin 1931, S. 175–246

Seiferth Wolfgang Seiferth, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964

Seppelt Franz Xaver Seppelt, Geschichte der Päpste von den Anfängen bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, 2. Aufl., München 1954–1959

Simson Otto von Simson, Die gotische Kathedrale, Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1968

Sommer Johannes Sommer, Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim, Hildesheim 1966

Sotiriou G. u. M. Sotiriou, Eikones tes mones sina, 2 Bde., Athen 1956 ff.

Souplet Chanoine Souplet, Vie de St. Vanne, 8me Evêque de Verdun et livre de ses miracles, par le Bienheureux Richard, Verdun 1958

Steenbrock Frauke Steenbrock, Kreuzförmige Typen frühmittelalterlicher Prachteinbände, in: *Elbern II*, S. 495–513

Steger Hugo Steger, David, Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts. In: Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. VI, Nürnberg 1961

Stephany Wunderwelt der Schreine, Meisterwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst, hg. v. Harald Busch und Bernd Lose, Einleitung und Bilderläuterungen von Erich Stephany, Frankfurt/M. 1959

Strzygowski J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna bearbeitet. In: Byzantinisches Archiv II, Leipzig 1899

Swarzenski I Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, Leipzig 1901

Swarzenski II Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stiles. In: Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II, Leipzig 1913

Swarzenski III Hanns Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei, 2. Aufl., Königstein i. T. 1931

Swarzenski IV Hanns Swarzenski, Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe, London 1953

Thomas Aqu. Des hl. Thomas von Aquin Goldene Kette. Aus dem Lateinischen. 4 Bde., Regensburg 1846–1849. — Doctoris angelici divi Thomae Aquinatis . . . Opera omnia . . . studio ac labore St. E. Fretté, Vol. XVI et XVII, Catena Aurea. Paris 1876. — S. Thomae Aquinatis Catena aurea in quatuor Evangelia. Vol. I et II. Editio Taurinensis VII. Taurini 1915.

Trésors Les trésors des églises de France. Ausstellungskatalog. Paris 1965

Turner D. H. Turner, Romanesque Illuminated Manuscripts in the British Museum. London 1966

Usener I Karl Hermann Usener, Das Breviar Clm. 23.261 der Bayerischen Staatsbibliothek und die Anfänge der romanischen Buchmalerei in Lüttich. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. I, München 1950, S. 78–92

Usener II Karl Hermann Usener, Les débuts du style roman dans l'art mosan. In: *Francastel*, S. 103–112

Van der Meer F. van der Meer, Majestas Domini, Theophanie de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Etudes sur les origines d'une Iconographie spéciale du Christ. In: Studi di Antichità Christiana, XIII, Vatikanstadt 1938

Vies Vies des Saints et des Bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'histoire des fêtes par les RR. PP. Bénédictins de Paris, t. XII, Décembre, Paris 1956

Viollet M. Viollet-Le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVe siècle. Paris 1858 ff.

Vita Richardi Vita Richardi abbatis. In: *M. G.*, ss. XI

Volbach I — Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. In: Römisch-germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7, Mainz 1952

Volbach II — Wolfgang Fritz Volbach, Frühchristliche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958

Von Einem — Herbert von Einem, Der Mainzer Kopf mit der Binde. In: Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 37, Köln-Opladen 1955

Wald — Ernest T. De Wald, The Stuttgart Psalter. Biblia Folio 23 Wuerttembergische Landesbibliothek Stuttgart. In: Illuminated Manuscripts of the Middle Ages, a Series issued by the Department of Art and Archaeology of Princeton University, Princeton 1930

Walter I — Joseph Walter, Herrade de Landsberg. Hortus deliciarum, Straßburg-Paris 1952

Walter II — Joseph Walter, Les Miniatures du Codex Guta-Sintram de Marbach-Schwartzenthann (1154). In: Archives Alsaciennes d'histore et de l'art, 4. Jg., 1925, S. 1–40

Wattenbach — W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, 2. Aufl., Leipzig 1875

Webster — C. Webster, The Labours of the Months, Princeton 1938

Weigert — Hans Weigert, Romanische Plastik in Europa. In: Monumente des Abendlandes, hg. v. Harald Busch und Bernd Lohse, Frankfurt/M. 1961

Weisgerber — Alois Weisgerber, Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Heimatbundes, Bd. VI, Bonn 1940

Weitzmann I — Kurt Weitzmann, The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. In: Princeton Monographs in Art and Archeology, XXVI, Princeton 1951

Weitzmann II — Kurt Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art. In: Studies in Manuscript Illumination, Bd. IV, Princeton 1951

Weitzmann III — Kurt Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit, Hamburg 1963

Wentzel — Hans Wentzel, Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350. In: Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Band I, Berlin 1958

Werdendes Abendland — Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellungskatalog, 3. Aufl., Essen 1956

Wetzer/Welte — Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, 2. Aufl., 12 Bde., Freiburg i. Br. 1882–1903

Wilpert I — Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1916

Wilpert II — Giuseppe Wilpert, I Sarcofagi cristiani antichi, testo I, Rom 1929

Winkler — E. Winkler, Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150–1250. In: Artes Austriae. Studien zur Kunstgeschichte Österreichs, Wien 1923

Wormald I — Francis Wormald, English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries, London 1952

Wormald II — Francis Wormald, The Miniatures in the Gospels of St. Augustine, Cambridge 1954

Zimmermann — E. H. Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. (Diss.). In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale, IV, Halle 1910

ANMERKUNGEN:

[1] *Lombard*, S. 9–28 u. Faltkarte

[2] *Holtzmann* gibt S. 170–173 eine anschauliche Schilderung des Unternehmens. — *Lombard*, S. 17, A. 39

[3] *Lombard*, S. 16 f, A. 35–37. — *Kellenbenz*, S. 201 f, 204, 208

[4] Vgl. *Irsch* I

[5] Zu Sanctinus und den im Text folgenden Heiligennamen: *Wetzer/Welte*, XII, Sp. 694. — *LThK* (1. Aufl.) X, Sp. 545

[6] *Gregor v. Tours*, Bd. I, S. 188; Bd. II, S. 150, 226, 238, 242, 244, 248

[7] *LThK* (1. Aufl.), X, Sp. 108; *LThK* (2. Aufl.), VIII, Sp. 234

[8] *Wetzer/Welte*, XII, Sp. 695 f

[9] *Wetzer/Welte*, XII, Sp. 696. — *LThK* (2. Aufl.), II, Sp. 264. — *Laurentius*, in: *M.G.*, ss. X, S. 490: Anno quoque Dadonis episcopi 37. ignis civitatem et totam ecclesiam consumpsit. Ibi libri et memoriae sanctorum patrum et monimenta rerum ecclesiae combusta sunt.

[10] *Wetzer/Welte*, XII, Sp. 696

[11] *Hallinger I*, S. 76 f u. 284. — »A.D. 952 De monasterio sancti Vitoni pelluntur clerici, subrogantur monachi sub abbate Huberto.« *Annales* in: *M.G.*, ss. X, S. 525–530

[12] *Holtzmann*, S. 157 u. 231

[13] Ebd., S. 300 u. 311

[14] *Wetzer/Welte*, XII, Sp. 696. — *Clouet*, S. 3

[15] *Clouet*, S. 17: Haimo befragte die Novizen.

[16] *Hallinger I*, S. 282–316. — *Schmitz*, Bd. I, S. 151 ff

[17] Kassius Hallinger hat sich mit diesen Dingen eingehend in seinem Werk Gorze-Kluny befaßt. Dort ist auch die Diskussion mit anderen Autoren um die Stellung Richards zwischen Gorze und Kluny durchgeführt.

[18] Das tägliche Gebet Richards zum Gekreuzigten ist ein wertvoller Hinweis auf die außerliturgische Gebetspraxis im Saint-Vanne des 11. Jahrhunderts: Solebat etiam ante crucem orationem cotidianam dicere, quarum hec erant omnium versuum inicia, Adoro te, Christe, crucem ascendentem, et benedico te. — Quas cum die una multa perorasset, surgens ab oratione, et crucifixum cum lacrimis aspiciens, audivit vocem dicentem sibi: Tu me in terra benedixisti, et ego benedico te. Et elevata dextera, qui erat in forma crucis, benedixit eum. — *Hugo*, in: *M.G.* ss. VIII, S. 369, 34. — Vgl. *Hallinger II*, S. 20 ff zum Kreuzeskult Klunys.

[19] Heinrich II. soll sogar bei ihm als Mönch haben eintreten wollen, was Richard auf geschickte Weise zu verhindern wußte, *Clouet*, S. 21.

[20] *Hallinger I*, S. 306 u. Anm. 2–4. — »Raymbertus, qui fundavit monasterium sancti Agerici«, *Annales*, in: *M.G.*, ss. X, S. 525–530.

[21] Der Katalog befindet sich im Cod. Plut. XXIX, 24 (Beda, De temporibus), fol. 70, der Bibl. Med. Laur. zu Florenz (*Bandinius*, Tom. II, col. 40; vgl. *Wattenbach*, S. 128, A. 2; *Gottlieb*, S. 148 f, Nr. 412; *Schatzverzeichnisse*, I. Teil, S. 100, Nr. 96).

[22] *Clouet*, S. 61.

[23] *Clouet*, S. 62. — Vgl. München, Bayr. Staatsbibliothek, lat. 28.565 (eh. Gotha, ms. I, 61), aus Metz, f.22: MXLVII Virdunum succenditur a duce Godefrido barbaro.

[24] Wazo schickte 50 Pfund Silber; damit begann die Konfraternität mit dem Lütticher Stuhl. *Clouet*, S. 69. — »In hoc opus reaedificationis Wazo venerabilis Leondiensium episcopus quinquaginta libras argenti dedit«, *Laurentius*, in: *M.G.*, ss. X, S. 493.

[25] *Hallinger I*, S. 78 f.

[26] Ebd., S. 77 f.

[27] *Clouet*, S. 167–184; *Seppelt*, Bd. 3, S. 139.

[28] *Clouet*, S. 185–188. — Heinrich von Winchester wird mitunter (s. *Wetzler/Welte*, Bd. XII, Sp. 694) mit Heinrich von Blois verwechselt. — *Annales*, ad. a. 1120, in: *M.G.*, ss. X, S. 525–530 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2066): Civitas Vird. a Comite Raynaldo capitur, et maxima pars urbis cum monasteriis s. Salvatoris, s. Petri, sanctique Agerici incenditur ac spoliatur.

[29] Ebd., S. 204.

[30] Ebd., S. 219 f.

[31] Ebd., S. 224.

[32] Ebd., S. 226. — »Eugenius papa corpus beatissimi patris Vitoni in ipsius die festivitatis in novo feretro transposuit«, *Annales*, in: *M.G.*, ss. X, S. 525–530.

[33] *Schnitzler V*, S. 7; reiche Literatur: *Dreikönigenschrein*, S. 17 f.

[34] Dom Ruinart berichtet über seinen Besuch 1696 in der Kathedrale: »In sacrario praeter alia cimelia tres codices manuscriptos sacrorum Evangeliorum inspeximus, e quibus duo ab annis 800 exarati videntur, tertius est aliquanto recentior. E prioribus unus laminis aureis coopertus est atque multis lapidibus pretiosis exornatus, in cuius operculi meditullio in tabella eburnea sculpta cernitur Caroli-Calvi effigies.« — Martène und Durand berichten über ihren nicht gerade glücklichen Besuch im Anfang des 18. Jahrhunderts: »... on nous fist voir un méchant reste d'une bonne bibliothèque qu'ils ont vendue. Ils eurent portant la bonté de nous faire voir leur trésor dans lequel on conserve deux beaux textes des évangiles; l'un écrit en lettres majuscules il y a plus de 900 ans, dont tous les commencements des évangiles sont écrits en lettres d'or sur du velin pourpré; et l'autre d'environ 700 ans.« (*Ruinart*, S. 425; *Martène/Durand*, Bd. I, 2. Teil, S. 93; vgl. dazu *Buddensieg*, S. 148, Anm. 44).

[35] *Hallinger I*, S. 56, Anm. 15 u. S. 180.

[36] *Gesta Episc*, in: *M.G.*, ss. IV, S. 46: Ornamentis et signis optimis templum ornavit.

[37] Ebd., S. 46: Tabulam auream ante altare sanctae Mariae fecit, et ornamentis atque coronis aecclesiae faciem ornavit.

[38] *Ruinart*, S. 425: Altaris facies anterior aere inaurato vestita est, in qua apostolorum figurae exhibentur, cum inscriptionibus, quae sexcentos et eo amplius annos praeferre videntur.

[39] Ebd.: E chori fornice pendet corona deaurata, quae dicitur a Wigfrido episcopo data fuisse: hic labente saeculo decimo vixit, qui et a nonnullis laudatur quod, uti putant laminis aureis altare maius contexerit.

[40] *Gesta Episc*, in: *M.G.*, ss. IV, S. 48: Mathildis Saxoniae comitissa non parva erga hunc patrem et pro patre erga hunc locum exarsit benevolentia, ornamenta plura contulit, crucibus et tabulis aureis et textu cum filio comite Herimanno altare decoravit multa et redemptionis et salutis suae mutua negotia, quibus adhuc honoratur quibusque valde commendatur, aecclesiae praebuit.

[41] *Vita Richardi*, in: *M.G.*, ss. XI, S. 287. — (*Clouet*, S. 9, Anm. 3): ... Domnus Heimo ... coepit valde insistere aedificiis murorum civitatis ... unde factum est, ut istud coenobium includere deliberaret intra muros civitatis contra votum venerabilis patris Richardi.

[42] *Gesta Episc*, continuatio, c. 8, in: *M.G.*, ss. IV, S. 48 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2048): (Ricardus) Quam aecclesiam una cum imperatore Heinrico (II) Magno in hon. beatorum apostolorum Petri et Pauli et s. Vitoni aedificavit, et ad effectum usque perduxit. — *Vita Richardi*, c. 7, in: *M.G.*, ss. XI, S. 283 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2053): Dedit (Heinr. II. imp.) ei (Rich.) impensas, ut caementarios et necessarios artifices ad amplificandum monasterium et coenobium meliorandum munerare largiter posset. Acceptis ergo ab imperatore impensis ... — *Miracula*, c. 8 (nach *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2052): Henricus imperator augustus, huic patri (Rich.) fidelissimus amicus, quem multis impensis auri et argenti, vestium et ornamentorum, saepe numero muneraverat ...

[43] *Miracula*, c. 3, (nach *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2052): (Heinricus II) ... ad hanc civitatem asscendit, invisere et videre novas structuras claustri et officinarum.

[44] *Hugo*, Lib. II, in: *M.G.*, ss. VIII, S. 373: ... Turres enim ecclesiae ipsius domnus Fredericus ex suo fecit et cellarium et refectorium fratrum. Dormitorium vero cum deiectum restrueretur ... Fredericus vero monachus terrae fossor accessit, et quod effossum est onere facto exportavit. Quis iam similia facere erubesceret, cum videret Fredericum comitis filium, fratrum duorum ducum, imperatoris consanguinem, et fecisse et non erubuisse? — *Vita Richardi*, c. 10, in: *M.G.*, ss. XI, S. 285 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2046): Domnus Fredericus ... sua industria turres lapideas et domum refectorii cum suo ornatu construxit; sinistram crucem augmentavit, et in hon. sanctorum Vedasti et Remigii illic oratorium fecit.

[45] *Miracula*, c. 4 (nach *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2050): Procedente tempore, cum subterraneas cryptas in hon. Dei genetricis, et omnium martyrum construxisset et reliquias s. Nicasii Remorum archiepiscopi et martyris, in altario gloriosissimi protomartyris Stephani condidisset,... — *Vita Richardi*, c. 7 in: *M.G.*, ss. XI, S. 281 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2053): ... ad amplificandum monasterium et coenobium meliorandum ... ecclesiae culmen apposuit, ambitum amplificare studuit ... presbyterium quod dicitur sancta sanctorum, quodque a veteri opere cernitur hactenus discrepare, cum subterraneis cryptis, quas sua industria fecit, Deo se prosperante mira velocitate construxit. — *Hugo*, lib. II, c. 8, in: *M.G.*, ss. VIII, S. 373 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2056): Edificata igitur nova ecclesia maiori ambitu et elegantiori opere ...

[46] *Miracula*, c. 5, (nach *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2051): ... in capella sua, quam in hon. gloriosi pontificis nicolai aedificaverat et 15. Kal. Nov. consecrari fecerat.

[47] *Hugo*, c. 8 = *M.G.*, ss. VIII, S. 373 f (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2056). — *Vita Richardi*, c. 8, in: *M.G.*, ss. XI, S. 284 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2049).

[48] *Hallinger I*, S. 509; vgl. *Clouet*, S. 56.

[49] *Hugo*, lib. II, c. 8 = *M.G.*, ss. VIII, S. 374 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2551): Pulpitum autem aere crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto, et deaurato, factum esse constat satis accurate et eleganter, et per 12 tabulas 12 prophetarum imagines, 12 apostolorum subvehentium, sculptorio et polimito opere exarateae sunt. Et haec quidem ad occidentalem parten, ad dorsum scilicet stantium et canentium, positae sunt. At vero ad septemtrionalem 4 fluviorum species de paradiso emanantium, in 4 partibus eminent. In gyrum autem, quo evangelii recitator stans obumbratur, Abrahae offerentis filium, Abel agnum, Isaac benedicentis, et Jacob supplantantis et Tobie sepelientis, et David manufortis imagines agnoscuntur, simile opere compilatae. In facie autem dominus Jesus in throno meiestatis residens, et virgo mater, et baptista Johannes cum 4 evangelistis apparet. Porro dextra levaque Domini angeli et archangeli cum Cherubin et Seraphin Redemptori obsequium exibent. Instrumentum vero illud, quod paratum receptui textus evangelii, Johannes evangelista in similitudine aquilae adornat. In ora autem summitate operis versibus exametris auro digestis patris Richardi devotio summa notatur. — Vgl. die summarische Aufzählung bei *Calmet*, Bd. I, Sp. 1078 f. — *Clouet*, S. 18. — Vgl., auch zum Folgenden: *Gevaert IV*, S. 119–121.

[50] Ebd.: Propiciatorium sane sanctorum exornant corpora, quorum meritis floret ecclesia. Et in medio quidem alto satis et prominenti cyborio sanctus quiescit Vitonus redimitus frontem auro purissimo et gemmis pretiosissimis, quibus concluditur maiestas Dei incircumscripta et incomprehensibilis, habens ad dexteram beati Petri et ad levam eiusdem beati Vitoni auro prominentes imagnies opere factas caelatorio, quas ambiunt columnae ex electro purissimo cum basibus argenteis arte fusili et anaglifo productae. Ipsum quoque cyborium dominicae resurrectionis, apparitionis et admirabilis ascensionis opere caelatorio protensis adornatur insigniis, habens ante se altare sacratum in honore sancti Vitoni et omnium confessorum: ad levam autem altare sacratum in honore sancti Pulcronii et omnium martyrum, habens et ipsum suum cyborium, quo continetur corpus eiusdem beati Pulcronii, auro et argento decoratum: porro ad dexteram altare in honore sancti Possessoris habetur, et omnium virginum, cum cyborio, quo corpus eius continetur, simile opere adornatum. — Der Sprachgebrauch von Ciborium = Reliquienbehälter findet sich noch öfter; vgl. *Du Cange*, Bd. II, S. 324.

[51] *Buddensieg*, S. 133–192, besonders S. 148 f. — Zu den Verduner Quellen vgl. auch: *Gevaert IV*, S. 119–121; *Ljeune*, S. 53 f, 60.

[52] *Hugo*, lib. II, c. 8, in: *M.G.*, ss. VIII, S. 374 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2551): Altare vero maius in honore sancti Petri apostolorum principis sacratum est ob privilegium ecclesiae ipsius, quae priscis temporibus in honore ipsius apostoli et facta et consecrata est. Ante hoc tabula habetur aurea, auro mundo et purissimo et gemmis preciosissimis densissime conserta, opere mirifico et arte celatoria facta, praeferens imaginem Domini signum crucis tenentis et super aspidem et basiliscum ambulantis, et dextera levaque imagines apostolorum Petri et Pauli eiusdem operis et metalli. Ad quorum vestigia procumbentes cerneres imagines domni patris Richardi, et Mathildis digne memorabilis, supplices manus tendentes, et quasi ut grata hec eorum habeatur oblatio, alterius censu, alterius studio facta, supplicantes.

[53] Vgl. den im Jahre 1181 in Klosterneuburg durch Nikolaus von Verdun hergestellten Ambo. *Röhrig*, S. 19 f. — *Weisgerber*, S. 19 f. Weisgerber ist bei der Suche nach verwandten Lösungen die Nachricht über den Ambo von Saint-Vanne entgangen.

[54] *Hugo*, lib. II, c. 8 = *M.G.*, ss. VIII, S. 374 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2552): Factum est et altare gestatorium ex auro purissimo interius mire fabrefactum opere consimili, studio et largitione domni Herimanni comitis, in modum tabularum consertum et compactum, quod cum aperitur, et altare est, et tabulae aperiuntur, quibus si moram adhibeas, quod est instrumentum Moysi et Aaron imaginibus gloriosum, figuram dominicae crucis exprimit. Habet hoc a quattuor cardinibus quattuor evangelistarum, hominis, leonis, tauri, et aquilae species ex argento opere fusili, preaefatum altare portantium, et se invicem respicientium. — Vgl. *Braun II*, Bd. I., S. 470, Anm. 24.

[55] *Vita Richardi*, c. 9, in: *M.G.*, ss. XI, S. 285 (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2045): Comes Herimannus suis impensis crucem in parte dextra templi accrevit. Vgl. *Clouet*, Bd. II, S. 23 f. — *Hugo*, lib. II, c. 9, in: *M.G.*, ss. VIII, S. 375, (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2815): Fecit (com. Herimannus) et vestes sacratas in aecclesia preciosissimas. — Vgl. *Le Court*, S. 346 f.

[56] *Hugo*, lib. II, c. 8 = *M.G.*, ss. VIII, S. 374 (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2552 und *Calmet*, Bd. I, Sp. 1078 f.): Super ipsum vero altare brachium sancti Pantaleonis ponitur pallio serico involutum, et ligno inclusum, argento et auro decoratum, quod attulit cum corpore eiusdem a Nichomedia Colonisensis episcopus, optentum dono Constantinopolitani imperatoris, quando pro eius filia Ottoni II. in matrimonio iungenda . . . (s. 375) . . . et paratum argento et auro diebus festis super altare ponitur.

[57] Ebd. S. 375: Fecit et alia plura ornamenta, libros evangeliorum auro et argento paratos, cruces ex auro purissimo 3, ventilabra argentea 2, librum epistolarum 1 argento paratum, missale 1, collectarium 1 similiter argento paratos. — Fecit etiam memorabilis pater Richardus coronas 2 ex argento et auro, et tertiam parvulam, ubi dependerent signorum restes (?).

[58] Ebd.: Dedit et Heinricus imperator calicem 1 aureum premaximum cum gemmis preciosissimis et patena eiusdem metalli, et scutellam 1 de berillo, et pixidem de onichino, in qua servaretur corpus dominicum dependens super altare; praeterea innummera dona auri et argenti et praediorum sacrarumque vestium, et philacteria aurea et argentea et cristallina cum sanctorum reliquiis, capsam 1 auream insignitam reliquiis 12 apostolorum, et cornua 2 eburnea idemtidem reliquiis conferta.

[59] Ebd.: Adverada quoque comitissa dedit sancto Petro casulam viridem cum aurifrisio, et multi multa dederunt, quae enumerare longissimum est.

[60] Ebd. S. 405 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2058): Quattuor columpnae marmoreae cooperculo sepulchri cemento facto ex eodem marmore conectuntur, his desuper tabula marmorea praegrandis ipso eodem cemento adiungitur, et sic desuper cooperculo maceriae aliquantum construitur, et solido bituminis gluttine solidatur. Tabulae vero in altum porrectae linteum imponitur, et pallium superadditum est, ut cunctis cernentibus patenter detur intelligi, eum magni esse meriti, cuius corpus sic honoratur in terris. — (Vgl. *Clouet*, Bd. II, S. 58.)

[61] Ebd., S. 400: . . . non pepercit thesauris aecclesiae, immo quae in eis preciosiora erant in ornamentis et palliis vendidit Remensi aecclesiae, et precium eorum pauperibus distribuit. — Vgl. *Clouet*, Bd. II, S. 28.

[62] *Gesta Episc*, continuatio, c. 10, in: *M.G.*, ss. IV, S. 49 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2057): Ad aecclesiam etiam sanctissimo Agerico praesuli honeste aedificandam ardentissimus. Vix autem desideratum opus inceperat . . . desiderio sancti sepulchri peregrinationem est agressus; in qua mortuus . . .

[63] Ebd. (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2814): Hic sanctae Mariae duas cappas optimas et duo ventilabra aliaque honorifica ornamenta cum magna devotione contulit.

[64] Vgl. Anm. 21.

[65] Ebd. c. 11, = *M.G.*, ss. IV, S. 49 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2816): Hic autem aecclesiae sanctae Mariae, cui praeerat, cum magno studio contulit cruces duas de auro et lapidibus pretiosis factas, candelabra sex argentea, turibulum auri trium librarum, quod Heinricus, nondum Romani sceptri monarchiam tenens, pro nimio amore, quem erga illum habebat, honestissimo opere fieri iussit. Praedictus etiam Heinricus optimam acerram eidem episcopo cum gemma pretiosa dedit, casulas pontificales duas auro honorifice compositas, et alias septem sine auro dedit. Stolas autem auro decoratas et alias sine auro, albasque septem cum amictis aurifrisio paratas, hisdem episcopus acquisivit. Cappas multas dedit, auro tamen aptavit duas a Raimberto episcopo datas. Pallia multa dedit, dorsalia tamen 12 optima cum cortina una valde pretiosa contulit. Redemit pallium unum cum aurifrisio, quod antea aecclesiae fuerat. Vexilla dua, calicem unum de onichino, et alium cristallinum, quem omnino auro et lapidibus parari fecit. Aliud turibulum argenteum (S. 50) auro coopertum, dua minora argentea, et tria manutergia, unum aureum et duos urceos cristallinos. Huius tempore vir religiosus decanus Warmundus cappam unam, quam sibi rex dederat, huic aecclesiae contulit.

[66] Ebd., S. 49: Quod episcopi erat strenue gerebat, parietes aecclesiae decorans.

[67] *Hugo*, lib. II, in: *M.G.*, ss. VIII, S. 406 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2641): pallio pretiosissimo crocei coloris tumbam ipsam adornavit.

[68] *Laurentius* in: *M.G.*, ss. X, S. 492: Secundo anno episcopatus eius ipse dux et Balduinus comes Flandrorum cum manu valida hanc urbem irruperunt et in odio caesaris succenderunt . . . Plurimus thesaurus et litteralia monimenta rerum ecclesiae ibi combusta sunt. — Vgl. *Clouet*, S. 62 f.

[69] *Laurentius*, c. 3, in: *M.G.*, ss. X, S. 493 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2061): Tunc etiam Ermenfridus archidiaconus († 1071) . . . ecclesiam s. Mariae Magdalenae a se iam fundatam consummavit. — *Clouet*, S. 65.

[70] *Laurentius*, c. 9, in: *M.G.*, ss. X, S. 496 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2818): In his diebus Fulcradus abbas s. Pauli . . . hanc abbatiam cum quibusdam suorum invasit. Sub eo ista ecclesia amisit tria valde pretiosa pallia, duas magni pretii cappas, duo candelabra argentea sex marcarum . . .

[71] *Vita Richardi*, c. 9, in: *M.G.*, ss. VI, S. 285 (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2817): Emmehyldis . . . dalmaticam magnam cum aurifrisis, et tapete longum, quod in conventu ponitur, sua magnificentia donavit . . . Unde et Mathildis nobilissima Saxoniae comitissa, hanc ecclesiam . . . ditavit tabulis, crucibus et textu altare decoravit, et tribus palliis parietes ornavit . . .

[72] *Laurentius*, in: *M.G.*, ss. X, S. 494: Ipse erat Heinricus venerabilis Leodiensium praesul . . . nostro pontifici carus et fidelis . . . quia sub eo in Virdunensi ecclesia prima scolarum tirocinia transegerat . . . — Cantatorium, § 48, nach *Clouet*, S. 118: Quidam Virdunensis senex Eleutherius, vir equidem religiosus, et qui, ab ineunte aetate, instruxerat eum honestis et castis moribus.

[73] *Bandinius*, Tom. II, col. 40. — Vgl. *Wattenbach*, S. 128, A. 2; *Gottlieb*, S. 148 f, Nr. 412. — *Schatzverzeichnisse*, I. Teil, S. 100 f, Nr. 96.

[74] *Manuscrits a peintures*, Nr. 277. — *Pächt*, S. 74 ff. — *Albani-Psalter*, S. 165, Anm. 1 — Durch denselben Bischof wird auch der Elfenbeinkamm des Musée de la Princerie (*Goldschmidt I*, Bd. IV, Taf. LXIIIa–d Nr. 176, Lit.!) nach Verdun gekommen sein. Er ist eine englische Arbeit aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts und kann verglichen werden mit dem Elfenbeinkamm der Slg. Miss Olive Lloyd-Baker (*Arte Románico* Nr. 563 Lit.! — *Longhurst*, No. XXXII, Pl. 32). Die Gleichheit des Namens ließ die Legende entstehen, Kaiser Heinrich II. hätte ihn anläßlich seines Besuches der Abtei Saint-Vanne geschenkt. Der Kamm wurde 1857 unter Reliquienresten wiedergefunden. Goldschmidt äußerte schon 1926 Zweifel an der Legende, daß Heinrich II. ihn geschenkt haben könnte.

[75] Brief des Laurentius von Lüttich, in: *Mabillon*, Bd. V, nach *Clouet*, S. 177: . . . Torpinum pictorem misit ad accersendum me.

[76] Vgl. dazu: *Curtius*, S. 171–174.

[77] *Laurentius*, in: *M.G.*, ss. X, S. 507: Quis non solummodo suorum sed etiam aliorum, eo est studiosior in divinam paginam legendo, in optimos de quibuscumque locis libros exquirendo, in eos transcribendo? Jam illam nominabilem bibliothecam Ptolemei Philadelfi vel Eusebii Pamphili sibi congerere videtur, dampnans avaritiam, quae clerum nostri temporis occupavit. — Vgl. *Clouet*, S. 204 f.

[78] *Curtius*, S. 63 f, 121 ff. u.a. — *Gilson*, S. 23 f und Anm. 2 (Lit.!), S. 31–38.

[79] *Laurentius*, c. 34, in: *M.G.*, ss. X, S. 511 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2069): Iste cimiterium fratrum muro cinxit claustrumque melioravit.

[80] *Laurentius*, c. 34, in: *M.G.*, ss. X, S. 514 ... Laurentius (abbas) ... obiit. Hic genere et lingua Teuthonicus et magnae scientiae et industriae gratia praeditus ... Laurentio mortuo, aeque venerabilis Segardus, consanguineus eius et monachus, successor sedis. ... Abbas autem insigne ingens et pulchrum magni pretii scrinium ad recollenda ossa beati patroni sui Vitoni multo sumptu fabrefecit, maioraque meditabatur, cum ecce Deus nobis eum abstulit. Nam post duos annos ... requievit. (Vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2886.) — Relatio de translatione corporis beati Vitoni, Verdun, Bibl. Mun., ms. 2, f.43: Denique de venerandi patris sacro sancti corporis honorificentia coepit in dies animum sollicitare, coacervatisque prout potuit auri et argenti impensis decrevit omnimodis illud decore multo sublimare. Sed proh dolor, in brevi ultima sorte pulsatus, post triennium suscepti officii, defuncto aurifice, qui opus illud inchoaverat, et ipse haut multo post defungitur. Vgl. den fast gleichen Text in: *Laurentius*, continuatio, in: *M.G.*, ss. X, S. 516.

[81] *Annales*, in: *M.G.*, ss. X. S. 525–530, ad a. 1178: Obiit Cono abbas s. Vitoni, qui turres lapideas et locum thezauri dictum fieri iussit et feretrum s. Vitoni compleri. — Ebd., ad a. 1147: Eugenius papa corpus beatissimi patris Vitoni in ipsius die festivitatis in novo feretro transportavit. — Vgl. *Ruinart*, S. 430. — Relatio de translatione corporis beati Vitoni, Verdun, BM, ms. 2, f.43 und 43v: Sobrogatus autem ei in regimine domnus Cono multi animi ardore impulsus toto nisu coeptum opus deliberavit perficere. (Rasur: conducto? alio aurifice) deo se prosperante ut deliberaverat unguetenus illud studuit honorificenter complere. Procedente vero tempore Anno scilicet incarnationis dominicae MCXLVII quo ... Domnus papa Eugenius (f.44) ... (Bericht über die Translation).

[82] *Le Court*, S. 318–320, benützt in: *Souplet*, S. 85 f. — Vgl. *Clouet*, S. 226 f. — Eine genaue Darlegung der Problematik: *Ronig* II.

[83] Vgl. die Aufstellung eines Schreins auf Säulen als Bundeslade in der Verkündigungsszene des Livre d'Heures des Etienne Chevalier, um 1450; Chantilly, Musée Condé. (*Stephany*, Titelbild). — Sarkophage von Heiligen fanden öfter eine Aufstellung auf Säulen hinter dem Altar, aber in Längsrichtung. — Vgl. *Braun II*, S. 551 u. allg. S. 546–573; *Viollet*, 2. Bd., Abb. auf S. 25, 26, 37, 42.

[84] *Gevaert IV*, S. 154 ff. — *Romanische Kunst*, S. 87–88. — *Laurent*, S. 84. — *Deer*.

[85] Bei den für Stablo gefertigten Werken sind folgende Künstler zu unterscheiden: 1. der Meister des Tragaltars (Brüssel); 2. der Meister des sog. Koblenzer Retabels (Cluny-Museum); 3. der Meister des bis auf zwei Emailplatten (Basel, Frankfurt/M.) untergegangenen Retabels für Wibald. — Vgl. zu diesem Problem: *Deer*, S. 74–102.

[86] *Baum II*, S. 234–236. — Vgl. zuletzt zu diesem Problem: *Kötzsche*, S. 241.

[87] *Borchgrave II*, S. 25–42, Fig. 1–34. — *Kötzsche*, S. 241.

[88] *Laurentius*, Continuatio, c. 4, in: *M.G.*, ss. X, S. 518: Qui pre multis predecessoribus suis in huius cenobii innovatione et restauratione providens valde et sollicitus exstitit, diversisque operibus auri et argenti, palliorum, tapetium, librorum aliorumque ornamentorum ecclesiam istam admodum melioravit honestavit et decoravit. (Vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2819). — Ebd. S. 518: Et ut bonorum est semper in melius proficere, turres lapideas post opus librarii a fundamentis erexit ... (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2075).

[89] *Laurentius*, c. 32, in: *M.G.*, ss. X, S. 513 (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2073): De sua etiam ecclesia, id est sanctae Dei genetricis, dignum eiusdem praesulis praeconium non silebimus, quomodo scilicet eius presbyterium et omnem pene statum duabus turribus et ingenti aedificio, omnibus peregrinorum oblationibus ibi attitulatis, et de suo etiam multis additis. Quod opus ceteris huius temporibus incomparabile adhuc crescit inter manus artificum, quibus praesidet Guarinus ceteris doctior ...

[90] *Laurentius*, continuatio I, c. 1, in: *M.G.*, ss. X, S. 516 (vgl. *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2071): ... Domnus papa Eugenius in Franciam venit, et ad consecrandam beatae Virginis principalem ecclesiam a domino praesule Virdunensi Alberone nomine multa prece evocatus, ... urbem ingreditur. — Vgl. *Clouet*, S. 223 f.

[91] *Irsch I*, S. 153–156. — Vgl.: N. Müller-Dietrich, Dissertation über die romanische Skulptur in Lothringen, Saarbrücken 1966 (Maschine).

[92] Vgl. die zu dieser Fragestellung von *Grillmeyer*, S. 83 ff. zwar zu einem anderen Thema zusammengetragenen, aber hier verwendbaren Stellen zum Schlaf des Löwen mit offenen Augen. — *Clouet*, S. 558.

[93] *Clouet*, S. 236.

[94] *Laurentius*, continuatio c. 3, in: *M.G.*, ss. X, S. 517 (vgl. *Clouet*, S. 297, Anm. 1): Vir excellentis ingenii, litteraturae vernans studio.

[95] Wassebourg, nach *Clouet*, S. 330: Le corps duquel... ils... l'inhumèrent au Vieuil-Choeur de l'église, que lui-même avoit fait paver en ouvrage mosaique, où estoient empreintes et insculptées belles figures.... Son tombeau et image, en habit épiscopal, furent semblablement faits à la mosaique, comme on voit encore de présent ... — *Ruinart*, S. 425: In infima navis parte sacellum est paulum altius elevatum, cuius pavimentum lapillis minutissimis stratum varias repraesentat figuras; in medio effigies habetur episcopi iacentis, qui dicitur esse Arnulfus in obsidione s. Manechildis sagitta confossus.

[96] *Laurentius*, continuatio c. 6, in *M.G.*, ss. X, S. 519 (= *Lehmann-Brockhaus*, Nr. 2077 und 2682): Hic cappam nigram aurifrigatam comparavit, ruinas veteris refectorii fratrum decenter resarcivit, textum et celaturam renovavit.

[97] *Clouet*, S. 325.

[98] Ebd., S. 347.

[99] *Laurentius*, continuatio, in: *M.G.*, ss. X, S. 520: ... ecclesiam quoque nostram supellectilibus auri et argenti decoravit, tabulam argenteam ante maius altare decenter fieri fecit, claustrum a fundamentis erexit, et fere omnes officinas reparavit. — *Annales*, ad a. 1224, in: *M.G.*, ss. X, S. 525–530: Lodoicus abbas sancti Vitoni tabulam argenteam ante maius altare fieri iussit. — Wegen der neuen Silbertafel versteht es sich von selbst, daß die reisenden Benediktiner um 1700 (*Mabillon* und *Ruinart; Martène/Durand*) die Goldtafel Richards nicht mehr sehen konnten, die wahrscheinlich schon vor der Zeit Conos untergegangen war; sie beschrieben aber auch nicht die Tafel Conos. — Vgl. dazu die Stellungnahme *Buddensieg*, S. 148, Anm. 44.

[100] *Laurentius*, continuatio, c. 8, in: *M.G.*, ss. X, S. 521: ... item Hugo dictus Faber; qui, humeris oneri viriliter suppositis, Ludowicum venerabilem patrem nostrum in melioratione ecclesiae strenue consiliis et auxiliis, fide et affectu adiuverunt.

[101] Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. H. Schnitzler, Köln.

[102] Literatur zu Hugo d'Oignies: *Art Mosan Liége*, S. 56 f (Borchgrave d'Altena); *Gevaert IV*, S. 204–209; *Romanische Kunst*, S. 109–111, Text zu den Taf. 60–63.

[103] *Clouet*, S. 347. Er nennt die Quelle seines Wissens nicht. Der Künstler heißt bei ihm — wiederum ohne Quelle — Richard.

[104] Zum rechteckigen Nimbus: *Kraus*, Bd. 2, S. 498 f. — *Künstle I*, S. 28 f.

[105] Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangelium, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.35v (*Foto Marburg*, Nr. 193.168).

[106] *Metz*, Taf. 53.

[107] *Acta SS.*, S. 558 f: Die Herausgeber äußern sich zur Autorschaft des Stephanus sehr vorsichtig: ... vitae quarum prior, eadem antiquior et prolixior olim Stephano asserta est, qui saec. XI monasterium rexit Sancti Agerici. — E. Martin, in: *Dictionnaire*, Sp. 1223–1224, äußert sich nicht zu der Frage. — Die Benediktiner von Paris geben in *Vies*, S. 27–31, den Abt Stephan als Verfasser an.

[108] Paris, BN, lat. 9392; *Moe*, Taf. 120; *Manuscrits à peintures*, Nr. 261.

[109] Brüssel, BR, ms. II 2570, f.3 (*Gaspar et Lyna*, Pl. XI; *Romanische Kunst*, Taf. 13)

[110] Darmstadt, Hess. Landesbibl., Hs. 766, Gregorius Magnus u. a., f.13: Thronender Christus, um 1100 oder E. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 223; die Reproduktion ist viel zu groß).

[111] *Degenhart*

[112] *Usener I*, S. 86 f, Abb. 26, 27.

[113] Vgl. etwa: Trier, Stadtbibl., cod. 1709, Liber Aureus von Prüm, gravierte Deckplatte, Trier (?), c. 1101–1106 (*Schnitzler II*, Nr. 5, Taf. 15). — Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 46, Augustinus, Confessiones, c. 1125 (*Porcher III*, Pl. XXVII). — Frankfurt/M., Museum für Kunsthandwerk, Reliquienkasten aus Gruol, oberdeutsch, 1. H. 12. Jh. (*Ars Sacra*, Abb. 59).

[114] Wolfenbüttel, Herz. Aug. Bibl., Cod. Guelf. 16, I. Aug. fol., Evangeliar aus Corvey (?), 3. V. 10. Jh. (*Elbern I*, Nr. 407). — Hildesheim, Domschatz, Reliquienkasten in Silber und Niello, Hildesheim, c. 1000 (*Swarzenski IV*, Fig. 74). — Hannover, Niedersächs. Landesmuseum, gravierte Deckplatte von einem Reliquienkasten mit Kain und Abel, 2. V. 11. Jh. (*Ars Sacra*, Abb. 45; *Swarzenski IV*, Fig. 108) oder frühes 11. Jh. (*Elbern I*, Taf. 412).

[115] München, Schatzkammer der Residenz, sog. Portatile Heinrichs II., die vier Evangelisten und die gravierte Rückseite, A. 11. Jh. (*Messerer*, Taf. 58; *Buddensieg*, Abb. 107, 111). — Wien, Weltliche Schatzkammer, Reichskreuz, A. 11. Jh. (*Buddensieg*, Abb. 125, 128; *Fillitz*, Taf. 10, 11; *Swarzenski IV*, Pl. 32). — München, Bayerisches Nationalmuseum, Tragaltar aus Watterbach, A. 11. Jh. (*Buddensieg*, Abb. 99 f). — Paris, Musée Cluny, Tragaltar der eh. Slg. Spitzer, A. 11. Jh. (ebd., Abb. 109, 127). — Bamberg, Staatsbibl., lit. 1, gravierter Deckel, A. 11. Jh. (ebd., Abb. 97).

[116] Nancy, Tresor der Kathedrale, Deckel des Gauzelinus-Evangeliars, Gravuren, E. 10. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 52). — Oxford, Bibl. Bodl., cod. Douce 292, Gravuren vom Deckel, Lüttich, 2. H. 11. Jh. (ebd., Fig. 231). — Brüssel, BR, ms. 10.066–77, Psychomachie, Lothringen, 10. Jh. (ebd., Fig. 180). — Gent, UB, ms. 308, Vita des hl. Livinus, Gent (?), c. 1054 (ebd., Fig. 181). — Brüssel, BR, ms. 5573, Evangeliar aus Gembloux, c. 1025 (ebd., Fig. 183; *Boeckler III*, Taf. 57).

[117] Arras, BM, ms. 559 (435), Bibel, 2. V. 11. Jh., Saint-Vaast, 2. V. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 170). — Arras, BM, ms. 616 (548), Augustinus, Confessiones, Saint-Vaast, 1. H. 11. Jh. (*Porcher III*, Pl. VIII). — Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 20, Odbert-Psalter aus St. Bertin, c. 1000 (ebd., Fig. 13). — Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 107, Vitae aus St. Bertin, c. 1000 (ebd., Pl. VI). — Saint-Omer, BM, ms. 342 bis, Evangeliar und Kollektar aus St. Bertin, c. 1000 (ebd., Pl. VII). — Avranches, BM, ms. 50, Clemens, Recognitiones aus Le-Mont-Saint-Michel, A. 11. Jh. (ebd., Pl. IX). — London, Br. Mus., add. 11.662, Geschichte von Saint-Martin-des-Champs, c. 1067–1079 (ebd., Fig. 6).

[118] *Cat. Gen.*, Nr. 52.

[119] *Manuscrits à peintures*, Nr. 264; *Porcher III*, Anmerkung zu S. 21 auf S. 83.

[120] Paris, BN, lat. 9391, Evangeliar, Nordfrankreich, 11. Jh.; die Evangelisten Mt. u. Joh. (ff.14 u. 55) abgebildet bei *Lauer*, Pl. LXIIa, b. — *Manuscrits à peintures*, Nr. 119. — Das Motiv läßt sich noch weiter zurück verfolgen. Vgl. etwa: Einsiedeln, cod. 17 (*Merton*, Taf. 35, 2); Paris, BN, lat. 10.514, Poussay-Ev. (*Haseloff*, Taf. 53, 3 u. 4, Taf. 54, 1 u. 2).

[121] Die Evangelistenverse sind dem Carmen paschale des Sedulius entnommen (PL XIX, 591) 1,355 f. Vgl. *Beissel I*, S. 133 Anm. 3. — Die vier Symbole haben schon im frühchristlichen Verständnis die Deutung auf die vier Haupttaten der Erlösung: Menschwerdung, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt (vgl. *Künstle I*, S. 610 f. — *Kraus*, Bd. I, S. 456).

[122] *Köhler I*, Bd. II, S. 245.

[123] Ebd., S. 277. — Die Schule von Tours wird dabei schon auf spätantike Handschriften zurückgegriffen haben, etwa solche wie den Wiener cod. 847 aus dem 6. Jh. (*Braun III*, S. 62; *Morey*, Nr. 196/197; *Hermann I*, Taf. IX, 4).

[124] Ebd., Taf. 24a–25b, 21a–22b, 94a–95b.

[125] Paris, BN, lat. 9385, Dufay-Evangeliar, Tours, M. 9. Jh. (*Köhler I*, Taf. 110a–111b); lat. 261, Evangeliar von Le Mans, Tours, 2. H. 9. Jh. (ebd., Taf. 118a, 119a–120a); lat. 266, Lothar-Evangeliar, Tours, 849–851 (ebd., Taf. 99a–100b).

[126] Paris, BN, nouv. acq. lat. 1203, Godescalc-Evangeliar, Ada-Schule, 781–783, ff.1v, 2v; ferner: f.3 (*Köhler II*, Taf. 2a, 2b, 3b; *Boeckler III*, S. 25).

[127] Trier, Stadtbibl., cod. 24, Codex Egberti, Reichenau, c. 980: die Streifen mit den Namen der Evangelisten verlaufen in Höhe des Kopfes (ff.3v, 4, 5v, 6). — Bei den Kölner Evangelistenbildern gibt der malerische Streifenhintergrund keinen Inschriftstreifen als Trennungsleiste zwischen Himmel und Erde ab (*Ebl*, passim). — Paris, BN, lat. 275, ff.3v, 38v, 73v, 110v (*Schnitzler III*, Abb. 63–66; S. 125: evtl. Fulda, A. 11. Jh.

[128] *Nordenfalk II*, Abb. 3, 4. — *Foto Marburg*, Nr. 73.086–89.

[129] Paris, BN, lat. 9448, Tropar aus Prüm, c. 1000, ff.54v, 69v, 73 (*Werdendes Abendland*, Nr. 419; *Rh. Bildarchiv*, Nr. 542, 548, 552; *Goldschmidt II*, Taf. 68).

[130] *Schott*, Abb. 15 (f.17v) und 16 (f.61v).

[131] Wien, NB, cod. 652, Hrabanus Maurus, De laudibus s. crucis, Fulda, 831–840 (*Hermann I*, S. 88–98; *Goldschmidt II*, 55a; *Bloch II*, Abb. 1, 2; *Werdendes Abendland*, Nr. 301). — Rom, Vat., Reg. lat. 124, Hrabanus Maurus, De laudibus s. crucis, Fulda, c. 840 (*Goldschmidt II*, 55b; *Schramm/Mütherich*, Nr. 22).

[132] *Schnitzler I*, Nr. 22, 24, 25, 26. — *Bloch-Schnitzler VI*, passim.

[133] *Schnitzler III*, Abb. 72 (f.107v: Mt.) und S. 126–128. — *Foto Marburg*, Nr. 193.160.

[134] *Schnitzler III*, Abb. 63–66 und S. 124–125 (ff.3v, 38v, 73v, 110v). — *Foto Marburg*, LA 725/4, 163.498, 163.500, LA 725/11.

[135] Solothurn, St. Ursus, Sakramentar, E. 10. Jh. (*Bloch I*, Taf. 1–4).

[136] Paris, BN, lat. 9448, Tropar aus Prüm, c. 1000, ff.1v, 10v, 33, 62v, 66v, 68, 73, 76v (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 525, 529, 536, 545, 546, 547, 552, 553).

[137] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Codex aureus Epternacensis, Echternach, c. 1030, ff.19v–20v, 76v–77, 110v–112 (*Metz I*, Taf. 31–33, 67f, 83–86). — Brüssel, BR, ms. 9428, Evangeliar aus Echternach, M. 11. Jh., f.23 (*Delaisse*, Nr. 4).

[138] *Nordenfalk IV*, S. 185. — *Boeckler III*, Taf. 50. — *Swarzenski IV*, Fig. 178. — Die sehr ähnlichen Wellenlinien im Evangeliar der Dechanei zu Höxter, Niedersachsen, A. 11. Jh. (*Boeckler III*, Taf. 44), sind in der niedersächsischen Malerei des 11. Jhs. selten.

[139] Arras, BM, ms. 559 (435) Bibel, Saint-Vaast, 2. H. 11. Jh. *Swarzenski IV*, Fig. 171; *Schulten*, S. 79, Nr. 3). — Arras, BM, ms. 732 (684), Hieronymus, Saint-Vaast, 2. V. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 173; *Schulten*, S. 81, Nr. 5). — Paris, BN, lat. 9436, Missale aus Saint-Denis, Saint-Vaast, M. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 175; *Schulten*, S. 86, Nr. 17). — Vgl. auch das Lektionar aus Saint-André-du-Cateau, E. 11. Jh., Cambrai, BM, ms. 528 (*Manuscrits à peintures*, Nr. 176; *Porcher III*, Pl. IV).

[140] *Schnitzler I*, Nr. 22, 25, 26.

[141] London, Br. Mus., Cotton Tib. A II, Evangeliar des Aethelstan, Lobbes, 1. H. 10. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 12; *Schramm/Mütherich*, Nr. 64; *Francastel*, S. 64 f, Pl. VI, Fig. 15); — Chatsworth, Library of the Duke of Devonshire, Aethelwold-Benediktionale, Winchester, 970–980 (*Saunders*, Taf. 21).

[142] S. Anm. 131.

[143] *Schnitzler I*, Nr. 20; *Boeckler VI.*, Taf. 16.

[144] *Köhler I*, Taf. 21a–22b

[145] *Köhler I*, Bd. II, S. 227

[146] *Köhler I*, Bd. II, S. 276

[147] *Köhler I*, Taf. 99a–100b

[148] *Köhler I*, Bd. II, Abb. 13a–d

[149] *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 3246. — Vgl. ferner die in *Manuscrits à peintures*, Nr. 41–51, genannten Reimser Hss.

[150] Trier, Stadtbibl., cod. 24, Egbert-Kodex: alle vier Evangelisten mit »Sturzflug« des Symbols (*Codex Egberti*).

[151] Köln, Diözesanbibl., Hs. 1a, Evangeliar, ff.21v, 84v, 122, 177v (*Bloch-Schnitzler*, Taf. 272, 276, 281, 284). — New York, Pierp. Morg. Libr., cod. 651, Evangeliar, ff.8v, 50v, 78v, 126v (ebd., Taf. 296, 298, 300, 302). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 94, Evangeliar, ff.16, 64, 102, 156 (ebd., Taf. 315, 319, 323, 327). — Mit den Evangelisten der Kölner Diözesanbibliothek sollte man die vom Deckel des Lebuinus-Evangeliars vergleichen: Utrecht, Erzbisch. Diözesanmus. (*Elbern II*, Abb. 1 nach S. 560, S. 556, Anm. 4).

[152] Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar, 4./5. Jahrzehnt 11. Jh. (*Bange*, Abb. 27, 28; *Schnitzler III*, Abb. 69–72). — München, Schatzkammer der Residenz, sog. Heinrichsportatile (*Buddensieg*, S. 160 f, Anm. 73; S. 169–172; *Schatzkammer der Residenz*, Nr. 9).

[153] Baltimore, U.S.A., Walters Art Gallery, ms. W.8, Evangeliar aus Mondsee, Vorderdeckel, 11. u. 12. Jh. (*Elbern II*, Abb. 6 nach S. 504). — Wien, NB, cod. 1244, Liutold-Evangeliar, Mondsee, 3. V. 12. Jh. (*Hermann II*, S. 159–175; *Swarzenski II*, Taf. LXXIX, 262, 264 u. Taf. LXXX, 266, 267). — Vorau, Siftsbibl., cod. 346, Evangeliar, c. 1162 (ebd., Taf. CVII, 360–362). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 8272, Evangeliar aus Michaelbeuern, 1. V. 11. Jh. (ebd., Taf. XI, 34; XII, 36; XIII, 38, 40). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 15.904, Evangeliar aus Stift Nonnberg, Salzburg, c. 1000 (ebd., Taf. X, 29–31). — Darmstadt, Landesbibl., Nr. Kg. 54: 210a u. b (AE 681), Evangeliar, Salzburg, 1. H. 11. Jh., ff.34v, 92v, 130v, 192v (*Hüpsch*, Nr. 52, Abb. 64). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 2939, Evangeliar aus Altomünster, 12. Jh.: *Bange*, Abb. 156).

[154] Aix-en-Provence, BM, ms. 7, Evangeliar, Südfrankreich, 2. H. 11. Jh., f.169 (*Porcher III*, Fig. 8). — Baltimore, U.S.A., Walters Art Gallery, ms. W.17, Evangeliar, c. 1100, f.8v (*Arte Románico*, Nr. 77 u. Taf. 7). — Reims, BM, ms. 13, Evangeliar, Südfrankreich, 2. H. 11. Jh., ff.20v, 61v, 92v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 298; *Swarzenski IV*, Fig. 167; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5402, K. 5403, K. 5405, K. 5409).

[155] Kopenhagen, Königliche Sammlungen, Nr. 10, Evangeliar, angelsächsisch, E. 10. Jh., f.17v (*Swarzenski IV*, Fig. 129).

[156] a) Nancy, Tresor der Kathedrale, Deckel des Gauzelinus-Evangeliars, E. 10. Jh. (ebd., Fig. 52; *Gischia*, Pl. 53 u. 54; *Manuscrits à peintures*, Nr. 30).

b) Trier, Stadtbibl., cod. 24, Egbert-Kodex, Reichenau, 4. V. 10. Jh.; der Kodex liegt seit seiner Entstehung in Trier.

c) Stuttgart, Landesbibl., cod. H. B. II 46, Evangeliar, Saint-Omer, 11. Jh., f.10 (Mt.) und f.64v (Mk.) (*Boeckler III*, Taf. 53).

d) Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 11. Jh., f.13v: Gregor d. Große (*Schott*, Abb. 1).

e) Paris, BN, lat. 278, Evangeliar, Saint-Omer oder mosan, 11. Jh., ff.17v, 61v (ebd., Abb. 15, 16).

f) Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Nr. 750, Elfenbeindeckel des Lebuinus-Evangeliars, M. 12. Jh. (*Goldschmidt I*, Bd. III, Nr. 16, Taf. VI; *Art Mosan Liége*, Nr. 417, Taf. XXIV; *Elbern II*, Abb. nach S. 560).

g) Amiens, BM, ms. 24, Evangeliar aus Corbie, E. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 187–189; *Porcher III*, Pl. XXII).

h) Metz, BM, ms. 35, Evangeliar, 11. Jh. (Im letzten Krieg verbrannt), ff.132v, 208v; Abb. 247 f.

i) Paris, BN, lat. 10.514, Evangeliar aus Poussay (Diözese Toul), Reichenau, 4. V. 10. Jh. (*Haseloff*, Taf. 53, 54; *Steenbrock*, S. 556, Anm. 4).

k) Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar aus Fulda unter Kölner Einfluß, M. 11. Jh. (*Schnitzler III*, S. 126–128, Abb. 69–72).

l) Fulda, Landesbibl., Aa 21, Evangeliar der Judith von Flandern, Lüttich, 3. V. 11. Jh. (*Foto Marburg*, Nr. 193.166; 193.168; 193.170; 193.171).

m) Paris, BN, lat. 9391, Evangeliar, Umkreis Saint-Omer, 11. Jh., bis 1802 in Metz (s. Anm. 168).

[157] Etwa: Bamberg, Staatsbibl., bibl. 95, Perikopenbuch Heinrichs II., Seeon, vor 1014, f.8v: Traum des hl. Josef (*Nordenfalk IV*, S. 213). — Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., c. 1030, f.19: Traum der drei Weisen (*Metz I*, Taf. 30). — Avranches, BM, ms. 210, Cartularium, Mont-Saint-Michel, M. 12. Jh., f.25v: Offenbarung an Herzog Robert (*Swarzenski IV*, Fig. 295).

[158] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Cod. aur. Ept., f.55 (*Metz I*, Taf. 54). — Paris, BN, lat. 275, Evangeliar aus Fulda, A. 11. Jh., f.111 (*Foto Marburg*, Nr. LA 725/17).

[159] Chatsworth, Library of the Duke of Devonshire, Benediktionale des Aethelwold, Winchester, 970–980, f.81v (*Saunders*, Taf. 21). — Veste Coburg, karolingische Elfenbeinplatte mit Himmelfahrt Christi (*Goldschmidt I*, Bd. I, 87). — Wolfenbüttel, Herz. Aug. Bibl., cod. 84, 5 Aug., Evangelistar, Reichenau, A. 11. Jh., f.59 (*Lerche*, Taf. 12). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, 1007–1014, f.131v (*Leidinger II*, Taf. 23). — Paris, BN, lat. 18.005, Sakramentar aus Trier, Reichenau, A. 11. Jh. (*Gutherlet*, Abb. 17). — Essen, Münsterschatz, Elfenbeindeckel vom Evangeliar der Theophanou (*Schnitzler I*, Taf. 137) und das Parallelstück in Brüssel, Musée royal, Inv. 1483 (*Elbern I*, Taf. 341). — Chartres, Kathedrale, mittlerer Tympanonstreifen des linken Westportals (*Art Monumental*, Pl. 220).

[160] *Schott*, Abb. 15.

[161] Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, f.13v (ebd., Abb. 1). — Paris, BN, lat. 819, ff.8v u. 61v (ebd., Abb. 10; *Foto Marburg*, Nr. 163.541).

[162] Fulda, Landesbibl., Aa 21, Evangeliar der Judith von Flandern, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.57v (*Foto Marburg*, Nr. 193.171). — Metz, BM, ms. 35, Evangeliar, 11. Jh. (verbrannt), f.132v (Foto in der Bibl.). — Avranches, BM, ms. 72, Hieronymus, Mont-Saint-Michel, 2. H. 11. Jh., f.97 (*Porcher III*, Pl. X).

[163] Verdun, BM, ms. 43, Saint-Vanne, M. 12. Jh., f.28. — Metz, Priesterseminar, Evangeliar aus Saint-Mihiel, 1. V. 12. Jh., f.18. — Paris, BN, lat. 15.307, Moralia in Job, östliche Champagne, 1. H. 12. Jh., f.1v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 273). — Darmstadt, Landesbibl., cod. 530, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, 1130–1140, ff.14v, 22, 110v (*Schnitzler II*, Nr. 35, Taf. 134, 136; *Gladbacher Hss.*, Nr. 6 u. Abb.; *Hüpsch*, Nr. 58). — Darmstadt, Landesbibl., cod. 508, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, c. 1140, ff.24, 25v, 101, 151 (*Gladbacher Hss.*, Nr. 7 u. Abb.; *Hüpsch*, Nr. 50, Abb. 58 f). — Eh. Gmunden, Evangeliar Heinrichs des Löwen, Helmarshausen, ca. 1175, f.121v (Foto des Warburg-Instituts).

[164] Limburg a. d. Lahn, Domschatz, Staurothek aus Byzanz, c. 960, Emailplatte mit dem Apostel Andreas (*Rice*, Taf. 124 u. X; *Schnitzler I*, Taf. 43). — Paris, Cabinet des Médailles, Elfenbeintafel, Byzanz, 960, Christus krönt Romanus und Eudoxia (*Rice*, Taf. 97). — Berlin, Staatl. Museen, Skulpturenabteilung, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, Nr. 576, Elfenbein mit der Deesis, Byzanz, 10. Jh. (*Goldschmidt/Weitzmann*, Taf. II, Nr. 7; *Weitzmann I*, Pl. XVI, Fig. 23).

[165] Amiens, BM, ms. 24, Evangeliar aus Corbie, 2. H. 11. Jh., f.77v (*Swarzenski IV*, Fig. 188). — Arras, BM, ms. 559 (435), Bibel, Saint-Vaast, 2. H. 11. Jh., vol. 2, f.142 (ebd., Fig. 170). — Brüssel, BR, ms. 9369/70, Florus, Maas, M. 11. Jh., f.6 (*Schott*, Abb. 27). — Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar, Lüttich, 11. Jh., f.84v (*Swarzenski IV*, Fig. 186). — Fulda, Landesbibl., Aa 21, Evangeliar, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.35v (*Foto Marburg*, Nr. 193.168). — Köln, Schnütgenmuseum, Elfenbein mit der Majestas Domini, Inv. G. 121, nordfranzösisch-belgisch, E. 11. Jh. (*Schnütgen*, Nr. 10). — Metz, BM, ms. 35 (verloren), 11. Jh., f.208v (Abb. 247 f). — Nancy, Tresor der Kathedrale, Deckel des Gauzelin-Evangeliars, Lothringen, 10. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 52). — Paris, BN, lat. 278, Evangeliar, Saint-Omer oder mosan, 11. Jh., f.17v (*Schott*, Abb. 15). — Paris, BN, lat. 819, Sakramentar, Lüttich, 11. Jh., ff.8v, 61v (ebd., Abb. 10; *Foto Marburg*, Nr. 163.541). — Paris, BN, lat. 1991, Augustinus, Saint-Amand, E. 11. Jh. (*Albani-Psalter*, Pl. 154b). — Die nur sporadischen Beispiele aus anderen Kunstkreisen können hier ungenannt bleiben.

[166] Paris, BN, lat. 278 (s. o.), f.17v (*Schott*, Abb. 15); vgl. auch Brüssel, BR, ms. 18.383, f.84v, Lukas (*Gaspar et Lyna*, Taf. VIII).

[167] Paris, BN, lat. 278 (s. o.), f.61v (ebd., Abb. 16).

[168] Brüssel, BR, ms. 10.791, Augustinus, Lüttich (?), 11. Jh., f.2 (*Swarzenski IV*, Fig. 185; *Gaspar et Lyna*, Taf. XIIIa).

[169] Paris, Cabinet des Médailles, Elfenbeintafel, Byzanz, 960, Christus krönt Romanus und Eudoxia (*Rice*, Taf. 97). — Vgl. München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, A. 11. Jh., f.2, Krönungsbild (*Leidinger II*, Taf. 1). — Uppsala, UB, Evangeliar aus Goslar, Echternach, M. 11. Jh., f.3v (*Jantzen*, Taf. 87, Nr. 91).

[170] Stellvertretend: Paris, BN, lat. 819 (s. o.), ff.8v, 61v (*Schott*, Abb. 10; *Foto Marburg*, Nr. 163,541). — Vgl. *Buddensieg*, S. 133–192.

[171] Arras, BM, ms. 616 (548), Augustinus, Confessiones, Saint-Vaast, 1. H. 11. Jh., f.1v (*Porcher III*, Pl. VIII).

[172] *Schott*, S. 185–187, Abb. 15–20.

[173] *Boeckler III*, Taf. 53.

[174] *Swarzenski IV*, Fig. 185.

[175] *Boeckler III*, Taf. 57; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11. 130–35; *Gaspar et Lyna*, Taf. IX.

[176] *Schott*, Abb. 28 f; *Gaspar et Lyna*, Taf. VIII.

[177] Ebd., Abb. 27; vgl. zur kunsthistorischen Einstufung: *Usener I*, S. 85; *Gaspar et Lyna*, Taf. X b.

[178] Paris, BN, lat. 8850, Evangeliar aus St. Médard in Soissons, A. 9. Jh., ff.123v, 124, 180v, 181 (*Köhler II*, Taf. 85–88; *Nordenfalk III*, S. 138).

[179] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., c. 1030, ff.20v, 54v, 78v, 112v (*Metz I*, Taf. 30, 53, 71, 87).

[180] Mailand, Bibl. Ambrosiana, C. 53, Evangeliar aus Köln, 11. Jh., Widmungsbild (*Bloch-Schnitzler*, Taf. V u. 46).

[181] *Boeckler III*, S. 34.

[182] Bamberg, Staatsbibl., bibl. 1, Bibel, Tours, 834–843, f.339 (*Köhler I*, Taf. 56b).

[183] Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours, c. 846, f.326v (ebd., Taf. 82).

[184] Basel, UB, B II 11, Evangeliar, Tours, 834–843, p. 21 (ebd., Taf. 55a).

[185] Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, f.85v: Ranke am Suppedaneum (*Köhler II*, Taf. 96).

[186] *Boeckler VII*, S. 26–28, Taf. 18d, $18d_1$

[187] Manchester, John Rylands Library, ms. 98, Evangeliar, Trier, nach 996, passim.

[188] Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.16v (*Elbern I*, Taf. 326).

[189] Escorial, cod. vetr. 17, Evangeliar des Speyerer Domes, Echternach, 1045–1046, f.91v und vor allem f.162: Exiit (*Boeckler IV*, Abb. 106, 156).

[190] Epernay, BM, ms. 1, Ebo-Evangeliar, Reims, 1. H. 9. Jh., Rahmen der Evangelistenbilder (*Köhler I*, Bd. II, Abb. 13a–d).

[191] Paris, BN, lat. 1 (s. Anm. 231), f.326 (ebd., Taf. 81; *Boeckler III*, Taf. 23). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 1 (s. Anm. 182), ff.335v, 7v (*Köhler I*, Taf. 55d, 56a). — London, Br. Mus., add. 10.546, Grandval-Bibel, Tours, 834–843, f.351 (ebd., Taf. 47). — Autun, BM, ms. 19bis, Raganaldus- Sakramentar, Tours, 844–851, f.7v (ebd., Taf. 63a).

[192] Zum Beispiel: Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Cod. aur. Ept., c. 1030, f.3 (*Metz I*, Taf. 2), f.4 (Taf. 4), f.10 (Taf. 14), f.10v (Taf. 15), f.11 (Taf. 16), f.12v (Taf. 19), f.20v (Taf. 33), f.49v (Taf. 43), f.55 (Taf. 54). f.78 (Taf. 71), f.79v (Taf. 73), f.112v (Taf. 87). Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.43v (*Boeckler IV*, Abb. 167; *Jantzen*, Taf. 78, Nr. 80). — Manchester, J. Rylands Library, ms. 98, Evangeliar, Trier, nach 996, Zierseiten »Beatissimo« und »In Principio« (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.881 I und 11.877 II).

[193] Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 11. Jh., ff.13v, 15v (*Schott*, Abb. 1, 3). — Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar aus Lüttich, St. Lorenz, 11. Jh., f.124v (ebd., Abb. 28). — Paris, BN, lat. 278, Saint-Omer oder mosan, 11. Jh., f.18v (*Foto Marburg*, Nr. 163.503).

[194] Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., ff.74, 111 (*Foto Marburg*, Nr. LA 725/15, LA 725/17). — Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar, Fulda, M. 11. Jh., ff.43, 69v, 107v (*Foto Marburg*, Nr. 193.154; 193.158; 193.160; *Schnitzler III*, Abb. 71, 72).

[195] Nach *Boeckler* IV: London, Br. Mus., Egerton 608, f.22 (Abb. 217). — Paris, BN, lat. 10.438, f.24 (Abb. 213). — Paris, BN, lat. 11.961, f.17 (Abb. 219). — Escorial, Cod. Vetr. 17, f.23 (Abb. 41). — Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, f.9 (Abb. 192). — Uppsala, UB, Evangeliar aus Goslar, f.20 (Abb. 205). — London, Br. Mus., Harley 2821, f.23 (Abb. 209). — Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, f.22 (Abb.174).

[196] Die Beispiele der ottonisch-salischen Zeit siehe bei *Bloch-Schnitzler*, Taf. III, 4, 21, 61, 135, 170, 183, 207, 244, 274, 364, 475. — Für das Nachleben im 12. Jh.: Darmstadt, Landesbibl., cod. 530, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, 1130–1140, f.22v, und Darmstadt, cod. 508, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, ca. 1140, f.27.

[197] Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar, Lüttich, 11. Jh., f.12v (*Foto Marburg*, Nr. 74.512). — Brüssel, BR, ms. II 175, Evangeliar, Maas, 11. Jh., f.17 (*Schott*, Abb. 21). — Paris, BN, lat. 278, Evangeliar, Saint-Omer oder mosan, 11. Jh., f.18v (*Foto Marburg*, Nr. 163.503). — Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangeliar, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.4 (*Foto Marburg*, Nr. 193.167).

[198] Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar, Fulda, M. 11. Jh., f.43v (*Foto Marburg*, Nr. 193.154). — Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., f.5 (*Foto Marburg*, Nr. LA 725/13).

[199] *Bange*, Abb. 15, 38, 85, 123, 131, 139, 178.

[200] Manchester, J. Rylands Library, ms. 98, Evangeliar, Trier, nach 996 (*James*, S. 176 ff).

[201] F. 16: »Liber« (*Foto Marburg*, Nr. 235.017; *Nordenfalk III*, S. 202 f; *Hüpsch*, Nr. 54.

[202] *Schnitzler I*, Nr. 22; *Nordenfalk III*, S. 202.

[203] *Metz I*, S. 92, 95 f.

[204] *James*, Pl. 133.

[205] Paris, BN, lat. 10.438, Evangeliar, Echternach, 11. Jh., f.24; BN, lat. 11.961, f.17; Escorial, Cod. Vetr. 17, Evangeliar des Speyerer Domes, Echternach, 1045–1046, f.23 (*Boeckler IV*, Abb. 213, 219, 41).

[206] Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, Evangeliar-Fragment aus Luxeuil, Echternach, c. 1040, f.9. — Uppsala, UB, Evangeliar aus Goslar, Echternach, M. 11. Jh., f.20. — London, Br. Mus., Harley 2821, Evangeliar, Echternach, 11. Jh., f.23 (ebd., Abb. 192, 205, 209). — Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Cod. aur. Ept., c. 1030, ff.22, 73 (*Metz I*, Taf. 36, 62).

[207] London, Br. Mus., Egerton 608, Evangeliar, Echternach, 3. V. 11. Jh., f.22 (*Boeckler IV*, Abb. 217).

[208] Das kursive Ausschwingen des Buchstabens auf f.12v (*Foto Marburg*, Nr. 74.512) hängt gewiß mit der Kölner Abwandlung des Gregor-Meister-»L« zusammen, wie sie sich etwa in M. 651, f.9, der Pierpont Morgan Library zeigt (*Harrsen*, Nr. 8, Pl. 20; *Bloch-Schnitzler*, Taf. 297), einem Kölner Evangeliar aus dem 2. V. des 11. Jhs. Vgl. auch: Köln, Diözesanbibl., Hs. 1a, f.116 (ebd., Taf. 279). Hier könnte das seit seiner Entstehung in Köln liegende Hillinus-Evangeliar der Dombibl., cod. 12, A. 11. Jh. (*Schnitzler I*, Nr. 19) mit seinem »L« anregend gewirkt haben (*Schreyer II*, Taf. XIII). — Die vielen bayrischen Parallelen des »L« mit ausschwingendem Unterbalken bedürfen einer eigenen Untersuchung.

[209] *Mütherich I*, S. 55, Fig. 14.

[210] Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar aus Lüttich, St. Lorenz, 11. Jh., f.85v (*Boeckler III*, Taf. 56). — Brüssel, BR, ms. II 175, Evangeliar, Maas, 11. Jh., f.17 (*Schott*, Abb. 21). — Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangeliar, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.4: Drachenkopf in Funktion der Tülle (*Foto Marburg*, Nr. 193.167). — Paris, BN, lat. 278, Evangeliar, Saint-Omer oder Maas, 11. Jh., f.18v (*Foto Marburg*, Nr.163.503). — Die ottonische Kölner Buchmalerei kennt bereits dasselbe Motiv (*Bloch-Schnitzler*, Taf. 6, 90, 108, 193, 269, 270, 282, 301).

[211] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Cod. aur. Ept., c. 1030, f.73 (*Metz I*, Taf. 62). — Brüssel, BR, ms. II 175 (s. o.), f.17 (*Schott*, Abb. 21). — Paris, BN, lat. 278 (s. o.), f.18v: die Ranke geht nur in zwei Ecken (*Foto Marburg*, Nr. 163.503). — Fulda, Landesbibl., Aa 21 (s. o.), f.4 (*Foto Marburg*, Nr. 193.167).

[212] Brüssel, BR, ms. 18.383 (s. o.), ff.54v, 85v, 125v (*Foto Marburg*, Nr. LA 2021/32/36/46). — Vgl. dazu auch das Oudalrikus-Evangeliar des 11. Jhs., München, Bayr. Staatsbibl., lat. 23.630, Initialzierseiten »Si quis« und »In principio« (*Foto Marburg*, Nr. 102.255, 100.977).

[213] Darmstadt, Landesbibl., ms. 1946, Sakramentar aus Echternach, A. 11. Jh., ff.38 (Puer natus), 130 (Omnipotens). — Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Cod. aur. Ept., ca. 1030, ff.4, 5v, 6v, 8, 14v, 15v, 22, 56, 73, 114 (*Metz* I, Taf. 4, 5, 7, 10, 23, 25, 36, 56, 62, 90). — Uppsala, UB, Evangeliar aus Goslar, Echternach, M. 11. Jh., f.20 (*Boeckler IV*, Taf. 205). — Paris, BN, lat. 9393, Evangeliar aus Metz, ca. 980, f.16 (*Mütherich I*, Fig. 20).

[214] Paris, BN, lat. 817, Sakramentar aus St. Gereon, f.14v (*Bloch-Schnitzler*, Taf. 90). — Darmstadt, Landesbibl., cod. 1640, Hitda-Kodex, f.25 (ebd., Taf. 135). — Gießen, UB, cod. 660, Evangeliar, f.190 (ebd. Taf. 199). — Köln, Priesterseminar, Hs. 1a, Evangeliar, f.85v (ebd. Taf. 278). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 94, Evangeliar, f.65 (ebd. Taf. 321). — Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 21, Evangeliar ff.21, 69, 102, 157 (ebd. Taf. 351, 355, 359, 363). — Warschau, Bibl. Narodowa, BOZ 8, Sakramentar, ff.34, 51 (ebd. Taf. 382, 388). — Freiburg i. Br., UB, cod. 360a, Sakramentar, f.23 (ebd. Taf. 409). — London, Br. Mus., Harley 2820, Evangeliar, ff.15, 79, 121 (ebd. Taf. 421, 425, 429). — Berlin, Kupferstichkab., cod. 78 A 3, Evangeliar, f.207 (ebd. Taf. 461).

[215] Manchester, J. Rylands Library, ms. 98, Evangeliar, Trier, nach 996, passim (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.877 II, 11.880 I, 11.881 I u. II; *Goldschmidt III*, Taf. 16b). — Vgl. auch: Paris, BN, lat. 10.501, Sakramentar aus Trier, 4. V. 10. Jh., f.8: Te igitur (ebd. Taf. 15a).

[216] Köln, Dombibl., cod. 88, Sakramentar, Fulda, c. 975; Bamberg, Staatsbibl., lit. 1, Sakramentar, Fulda, c. 1000; Mainz, Priesterseminar, Sakramentar, teils Fulda, 4. V. 10. Jh. (*Bloch IV*, Abb. 66, 75, 79, 80). — Bamberg, Staatsbibl., lit. 1, f.14v (*Zimmermann*, Fig. 16). — Hildesheim, Domschatz, Nr. 19, Guntbald-Sakramentar = Bernward-Missale, 1014, Zierseite (*Jantzen*, Taf. 99, Nr. 103).

[217] Vgl. u. a.: Paris, BN, lat. 3, Rorigo-Bibel, Tours, c.835, f.68 (*Köhler I*, Taf. 32d). — London, Br. Mus., add. 10.546, Grandval-Bibel, Tours, 834–843, f.316v, 111v, 41 (ebd., Taf. 44b, d, e). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 1, Bibel, Tours, 834–843, f.223v (ebd., Taf. 58a). — Wien, NB, cod. 468, Gesta s. Martini, Tours, 844–851, f.21v (ebd., Taf. 59b). — Leningrad, Öffentl. Bibl., Q. v. I. Nr. 21, Evangeliar, Tours, 834–843, ff.101, 9 (ebd., Taf. 59d, e). — Für »Corbie«: Paris, BN, lat. 1141, Sakramentar-Fragment, c. 870, f.6v (*Nordenfalk III*, S. 155).

[218] Manchester, J. Rylands Library, ms. 98, Evangeliar, Trier, n. 996 (*James*, Pl. 133; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.878, 11.880 f; *Goldschmidt III*, Taf. 16b). — Baltimore, U.S.A., Walters Art Gallery, ms. W. 9, Epistolar, Trier, E. 10. Jh., f.152v (*Nordenfalk II*, Abb. 7). — Chantilly, Musée Condé, ms. 1447, Sakramentar aus Lorsch, Trier, E. 10. Jh. (ebd., Abb. 6; *Bloch IV*, Abb. 69). — Vgl. auch: Paris, BN, lat. 10.501, Sakramentar aus Trier, 4. V. 10. Jh., f.8v: Te igitur (*Goldschmidt III*, Taf. 15a). — In Fulda findet sich das Motiv ebenfalls, aber vereinzelt: Sakramentar im Mainzer Priesterseminar, 4. V. 10. Jh. (*Bloch IV*, Abb. 80).

[219] Darmstadt, Landesbibl., cod. 1946, Sakramentar aus Echternach, A. 11. Jh., ff.38 (Puer natus), 130 (Omnipotens), (*Hüpsch*, Nr. 55). — Für Köln: New York, Pierp. Morg. Libr., cod. 651, Evangeliar, f.127 (*Bloch-Schnitzler*, Taf. 303); Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 21, Evangeliar, ff.69, 102 (ebd. Taf. 355, 359); London, Br. Mus., Harley 2820, Evangeliar, f.79 (ebd. Taf. 425); Berlin, Kupferstichkab., cod. 78 A 3, Evangeliar, f.88 (ebd. Taf. 453).

[220] Nur auf f.22 (*Metz I*, Taf. 36).

[221] St. Gallen, Stiftsbibl., cod. 23, Folchard-Psalter, 3. V. 9. Jh., f.31 (*Boeckler III*, Taf. 29).

[222] London, Br. Mus., add. 10.546, Grandval-Bibel, Tours, 834–843, ff.285v, 26, 409 (*Köhler I*, Taf. 46a, c, 49b).

[223] Darmstadt, Landesbibl., cod. 1946 (s. 267), f.10 (*Hüpsch*, Nr. 55). — Paris, BN, lat. 10.438, Evangeliar, Echternach, 3. V. 11. Jh., f.24 (*Boeckler IV*, Abb. 213). — Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, Fragment aus Luxeuil, Echternach, c. 1040, f.9 (ebd., Abb. 192). — Bremen, Stadtbibl., b. 21, Perikopenbuch Heinrichs III., Echternach, 1039–1043, ff.7, 71 (ebd., Abb. 190, 187). — Brüssel, BR, ms. 9428, Evangeliar, Echternach, M. 11. Jh., f.19v (ebd., Abb. 182). — Trier, Bistumsarchiv, ms. 146, Lektionar, Echternach, 11. Jh., f.2v (ebd., Abb. 199).

[224] *Köhler I*, Tafelbd., passim.

[225] Paris, BN, lat. 11.514, Altes Testament, Tours, 807–834, f.5 (*Köhler I*, Taf. 12e). — Bern Stadtbibl., Nr. 4, Bibel, Tours, 1. V. 9. Jh., f.111v (ebd., Taf. 18e). — Stuttgart, Landesbibl., II 40, Evangeliar, Tours, 807–837, f.64v (ebd., Taf. 20).

[226] Paris, BN, lat. 2, sog. Zweite Bibel Karls des Kahlen, frankosächsisch, 871–877 (*Moe*, passim).

[227] Eh. London, Slg. Chester Beatty, ms. 9, Evangeliar, franko-sächsisch, c. M. 9. Jh., ff.58v, 59, 92v, 93 (*Millar*, Pl. XXII, XXIV). — Herrn Dr. Peter Bloch verdanke ich den freundlichen Hinweis auf diese Vergleichsmöglichkeiten.

[228] Köln, Dombibl., cod. 14, Evangeliar, frankosächsisch, M. 9. Jh., (*Elbern I*, Taf. 229).

[229] Prag, Metropolitan-Kapitel, Cim. 2, Evangeliar, frankosächsisch, 2. H. 9. Jh., f.83v (*Podlaha*, Fig. 10).

[230] Reims, BM, ms. 213, Sakramentar, frankosächsisch, 2. H. 9. Jh., f.11v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 67; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5638).

[231] New York, Pierpont Morgan Library, M. 755, Evangeliar aus Wernigerode, »Weserschule«, M. 10. Jh., f.16v (*Nordenfalk III*, S. 196; *Harrsen*, Nr. 6). — Baltimore, U.S.A., Walters Art Gallery, ms. 751, Evangeliar-Fragment, »Weserschule«, M. 10. Jh. (eh. London, Slg. Chester Beatty, ms. 10), f.1v (*Millar*, Pl. XXVI; *Bloch III*, Abb. 6, S. 534–548). — Vgl. auch die Bernward-Bibel, Hildesheim, Domschatz, Hs. 61, Hildesheim, A. 11. Jh. (*Goldschmidt III*, Taf. 102).

[232] Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, Echternach, c. 1040, f.21 (*Boeckler IV*, Abb. 193).

[233] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 13.067, f.18 (*Steger*, Taf. 12).

[234] Paris, BN, lat. 3, Rorigo-Bibel, Tours, c. 835, f.321v u. a. (*Köhler I*, Taf. 33d). — London, Br. Mus., add. 10.546, Grandval-Bibel, Tours, 834–843, f.111v (ebd., Taf. 44d).

[235] Wolfenbüttel, Herz. Aug. Bibl., 2186, Evangeliar, Tours, 834–843, f.131 (ebd., Taf. 41d).

[236] Paris, BN, lat. 250, Neues Testament, Tours, 807–843, f.4 (ebd., Taf. 28b). — London, Br. Mus., add. 11.848, Evangeliar, Tours, 807–834, f.167v (ebd., Taf. 27c).

[237] Reims, BM, ms. 7, Hincmar-Evangeliar, Reims, 1. H. 9. Jh., f.64: Initialseite zu Mk. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 3247).

[238] *LThK*, 2. Aufll., V, Sp. 465 f.

[239] *Manuscrits à peintures*, Nr. 266.

[240] *Heimann*, S. 269.

[241] Dijon, BM, ms. 132, Hieronymus, Explanatio in Prophetas et Ecclesiasten, A. 12. Jh., f.1: Hieronymus, Marcella und Principia; f.2: Majestas mit Propheten (*Oursel II*, Pl. XLVIIIa, XLV; *Oursel III*, Pl. XXXVIII; *Porcher IV*, Pl. 147; *Manuscrits à peintures*, Nr. 284).

[242] Dijon, BM, ms. 642, Lektionar aus Citeaux, A. 12. Jh., f.62 (*Oursel II*, Pl. XXXVIc; *Manuscrits à peintures*, Nr. 286).

[243] Dijon, BM, ms. 641, Lektionar aus Citeaux (zu ms. 642 gehörend), ff.31v, 40v (*Oursel II*, Pl. XXXIIIc, d).

[244] Dijon, BM, ms. 180, Episteln Gregors, A. 12. Jh., f.1: Gregor der Große (ebd., Pl. XLVIIIb).

[245] Ebd., Pl. XLVIIIa; *Porcher IV*, Pl. 147.

[246] Dijon, BM, ms. 129, Hieronymus, Explanatio in Isaiam, 1. H. 12. Jh., ff.4v, 5 (*Oursel III*, Pl. XL; *Porcher IV*, pag. 11; *Manuscrits à peintures*, Nr. 285).

[247] Dijon, BM, ms. 2, Bibel von St. Bénigne, A. 12. Jh. (*Oursel I*, Pl. XIII; *Porcher IV*, Pl. 144, 146).

[248] F.101v (*Oursel I*, Pl. XIIIa; *Manuscrits à peintures*, Nr. 287).

[249] a) Die perspektivischen Kästchen: vgl. dazu etwa: Verdun, BM, ms. 121, f.45. — Brüssel, BR, ms. II 175, Evangeliar, Maas, 11. Jh., f.17 (*Schott*, Abb. 21). — Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 1. V. 11. Jh., f.14v (ebd., Abb. 2). — Valenciennes, BM, ms. 186, Petrus Lombardus, Saint-Amand, 2. H. 12. Jh., f.2v (*Porcher III*, Fig. 37). Im süd- und südwestdeutschen Raum läßt sich dasselbe Motiv vom 10. bis zum 12. Jahrhundert reich belegen.

b) Die alternierende Palmette: vgl. dazu etwa: Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangeliar, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.3v (*Foto Marburg*, Nr. 193.166) Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar, Fulda (mit Kölner Einfluß), M. 11. Jh., ff.69v, 107v (*Schnitzler III*, Abb. 71, 72). — London, Br. Mus., add. 17.738, Bibel von Floreffe, c. 1160, f.4 (*Schwarzenski IV*, Fig. 389). — Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., ff.74, 111 (*Foto Marburg*, Nr. LA 725/15/17), Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.115v (*Goldschmidt III*, Taf. 11) Valenciennes, BM, ms. 502 (461), Vita s. Amandi, Saint-Amand, 2. H. 11. Jh. f.1 (*Boeckler III*, Taf. 51)

c) Zickzack-Blätter: vgl. dazu etwa: Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar, Lüttich, 11. Jh., f.11v (*Boeckler III*, Taf. 55), Darmstadt, Landesbibl., ms. 1946, Sakramentar, Echternach, A. 11. Jh., f.17 (*Hüpsch*, Abb. 72), Fulda, Landesbibl., Aa 21 (s. Anm. 249b), ff.4, 35v (*Foto Marburg*, Nr. 193.167, 193.168), Paris, BN, lat. 278, Evangeliar, Saint-Omer oder Maas, 11. Jh., ff.17v, 61v (*Schott*, Abb. 15, 16), Paris, BN, lat. 819, Sakramentar, Lüttich, 2. V. 11. Jh., f.13 (ebd., Abb. 11).

[250] *Manuscrits à peintures*, Nr. 266; *Arte Románico*, Nr. 49

[251] *Kraus*, Bd. II, S. 611 ff; *Künstle II*, S. 93, 498–500. Vgl. die Aposteltypen in: München, Bayr. Staatsbibl., lat. 13.074, f.15 (*Boeckler I*, Abb. 49). *Dinkler*.

[252] *Braun I*, S. 266

[253] Brüssel, BR, ms. 9107/10, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh. (Foto der BR)

[254] Ebd. ms. 9110

[255] *Walter I*, Pl. XXIIc, XXb

[256] *Volbach II*, Taf. 226

[257] Paris, BN, grec. 510, Homilien des Gregor v. Nazianz, Byzanz, 867–886, f.438v (*Rice*, Taf. I)

[258] Die Frage der Priorität von Legende oder Attribut ist diskutiert bei *Künstle II*, S. 300 f

[259] Foto der BR

[260] Ebd.

[261] *Heimann*, S. 269; *Manuscrits à peintures*, Nr. 266; *Porcher III*, S. 83; *Arte Románico*, Nr. 49

[262] Vgl. den Codex Egberti in Trier (Stadtbibl., cod. 24) und die Perikopenbücher Kaiser Heinrichs II. in Bamberg (Staatsbibl., bibl. 95) und vor allem in München (Bayr. Staatsbibl., lat. 4452)

[263] Vgl. *Millet*, S. 43–119; *Frauenfelder*; *Aust.* — Zum »Fressen an der Windel«: vgl. *Ronig* I, S. 408, Anm. 21.

[264] Für den sich stützenden Hirten (der den linken Fuß hinterhakt) ist die Tradition aus der bukolischen Kunst leicht nachzuweisen; vgl. etwa: Brooklyn, Museum, Inv. Nr. 44.143 B, Medaillon in Seide und Leinen von einer Tunika, aus Antinoe, 4./5. Jh. (*Koptische Kunst*, Nr. 256, Farbtaf. VI). — Rom, Vat., lat. 3867, Vergilius Romanus, 5. Jh., f.44v (*Nordenfalk III*, S. 96). — Rom Praetextatus-Katakombe, Sarkophag (*Weitzmann I*, Pl. XXIII no. 50, S. 39 Anm. 49). — Die Vermittlerrolle ins Mittelalter wird die mittelbyzantinische Kunst gespielt haben; vgl. etwa den hl. Hirten im Kosmas Indikopleustes aus dem 9. Jh., Rom, Vat., graec. 699, f.55 (*Boeckler VII*, Taf. 4c) und die Beispiele bei *Millet*, Fig. 38, 40, 71, 76, 77, die sich noch vermehren ließen. — Ein frühes Wiederauftauchen im Westen findet sich im touronischen Raganaldus-Sakramentar (844–851), Autun, BM, ms. 19 bis, f.8 und im ebenfalls touronischen Evangeliar aus Prüm (M. 9. Jh.), Berlin, Staatsbibl., theol. lat. fol. 733, f.23a (*Köhler I*, Taf. 63b, 96a).

[265] New York, Pierpont Morgan Library, M. 808, Evangeliar, Seitenstetten, 1247–1250, f.133 (*Harrsen*, Nr. 28, Pl. 90) und M. 855, Missale, Seitenstetten, 2. H. 13. Jh., f.206 (ebd., Nr. 31, Pl. 89).

[266] Apg. 7, 59 f. — *Künstle II*, S. 544 ff; *Reau II*, Bd. III, 1, S. 449, 452 f. — Vgl. u. a. das ikonographische Schema im Drogo-Sakramentar (Metz, 845–855), Paris, BN. lat. 9428, f.27 (*Köhler III*, Taf. 81 b) und im Sakramentar von Limoges (c. 1100), Paris, BN, lat. 9438, f.20v (*Porcher I*, Pl. II).

[267] »Quam speciosi pedes evangelizantium pacem, evangelizantium bona!« Rö. 10, 15.

[268] Metz, BM, ms. 35, f.19v (Foto in der Bibl.)

[269] Cambridge, Mass., Harvard Un. Libr., Coll. Ph. Hofer, Ms. Typ 202 H, Beda, Lukas-Kommentar, Mönchengladbach, c. 1140, f.1v (*Gladbacher Hss*, Nr. 8 u. Abb.; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 3827).

[270] Rom, Vat., graec, 699, Kosmas Indikopleustes, Byzanz (?), 9. Jh., f.63 (*Hauttmann*, Taf. 235).

[271] Vgl. das Evangelistar des Brandenburger Domes (A. 13. Jh.), f.13 (*Brandenburger Evangelistar*, Taf. 13). — Reims, BM, ms. 300, Homiliar, 12. Jh., f.44v (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 6040). — Paris, Bibl. Ste Geneviève, ms. 10, Manerius-Bibel, E. 12. Jh., f.127v (*Swarzenski IV*, Fig. 506)

[272] Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours c. 846, f.326 (*Köhler I*, Taf. 81).

[273] Brüssel, BR, ms. 9107/10, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh. (Foto der BR).

[274] Lüttich, Archäologisches Museum, Evangeliar des Bischofs Notker, 1. H. 10. Jh., f.71 (*Francastel*, Pl. V, 3; *Philippe*, Pl. 18).

[275] London, Br. Mus., Cotton Galba A. XVIII, Aethelstan-Psalter, Winchester, 1. Drittel 10. Jh., f.80 (ebd., Pl. 23).

[276] Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 12a, b, c, Psalter aus Echternach, 8. Jh., Initial zu Ps. 51 (*Echternach*, Nr. 165–167, Pl. XXI).

[277] London, Br. Mus., add. 28.107, Bibel von Stablo, c. 1097 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 5691).

[278] Tobias sen. und Gabael: Paris, BN, lat. 94, AT., Gegend von Albi, c. 1000 (*Manuscrits à peintures*, Nr. 306). — Der blinde Tobias sen. liegt unter dem Taubennest; Tobias jun. und Raphael: Reims, BM, ms. 23, AT., 12. Jh., f.58 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5843). — Tobiaszyklus: Erlangen, UB, ms. 1, Gumpertsbibel, Bayern, E. 12. Jh. (*Swarzenski II*, Taf. XXXIX). — Tobiaszyklus: Katalanische Bibeln (vgl. *Künstle I*, S. 303). — Raphael und der blinde Tobias: London, Br. Mus., Harley 2804, Bibel aus St. Marien in Worms, 1148 (?) (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.312). — Büste des blinden Tobias: Koblenz, Staatsarchiv, Nr. 701/110, Riesenbibel aus St. Kastor, 12. Jh., f.111 (*Bildarchiv Buchmalerei*,

Nr. K. 4459). — Vermählung des jüngeren, Heilung des älteren Tobias: Mailand, Bibl. Ambros., ms. B 48 inf., italienische Riesenbibel, 12. Jh. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 1769). — Tobias unter dem Taubenneste, Raphael bei der Familie des Tobias: Rom, Vat., lat. 12.958, Pantheon-Bibel, 1. Drittel 12. Jh., f.265 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 2403; *Albani-Psalter*, Pl. 141 b).

[279] Dijon, BM, ms. 14, Bibel des Stephan Harding, A. 12. Jh., f.165v (*Porcher IV*, Pl. 145).

[280] Reims, BM, ms. 294, Homiliar, Reims, E. 11. Jh., f.213v (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5599; *Manuscrits à peintures*, Nr. 253).

[281] London, Br. Mus., Harley 2802, Passionale aus Arnstein, Mittelrhein, 2. H. 12. Jh., Bd. III, f.190: ein Mann trägt einen Baumstamm = Initial »T« zur Passio des Gregor von Spoleto. (Die Kenntnis davon verdanke ich einem Foto im Besitz von Herrn D. Kötzsche, Aachen.)

[282] Escorial, cod. Vetr. 17, Evangeliar des Speyerer Domes, Echternach, 1045–1046, ff.12, 15v: Kanonbögen; vgl. auch die sehr häufigen ähnlichen Beispiele über den Evangelientexten (*Boeckler III*, Abb. 21, 18 u. passim).

[283] Trier, Stadtbibl., cod. 261/1140, Homiliar aus Springiersbach, 12. Jh., ff.128, 137v (*Foto Marburg*, Nr. 59.642, 59.644). — Vgl. *Buchtal*, Pl. 24a, c, d, g.

[284] Oxford, Bibl. Bodl., ms. Douce 292, Evangeliar aus Saint-Nicolas-aux-Bois (?) bei Laon, maasländisch, M. 11. Jh. bis A. 12. Jh.; Manuskript, gravierter Deckel und Elfenbein werden meist als Einheit betrachtet (*Art Mosan*, Pl. 46; *Gevaert IV*, S. 126 f; *Swarzenski IV*, Nr. 231; *Lejeune*, S. 67–71, Pl. 52 u. 55; *Philippe*, S. 62–66, Pl. 24; *Romanische Kunst*, Nr. 15).

[285] Brüssel, BR, ms. 9107, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh., f.1v (*Gaspar et Lyna*, Pl. XVII); ms. 9109 (dto.), f.151 (*Swarzenski IV*, Fig. 416); ms. 9110 (dto.), f.11 (ebd., Fig. 417), f.19v (Foto der BR).

[286] Brüssel, BR, ms. 9109 (s. o.), f.151 (*Swarzenski IV*, Fig. 416); ms. 9110, f.19v (Foto der BR).

[287] Vgl. etwa das Goldene Evangeliar von Echternach (c. 1030), Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142 (*Metz I*) und das Goldene Evangeliar Kaiser Heinrichs III. (1045–1046) im Escorial, Cod. Vetr. 17 (*Boeckler IV*).

[288] Vgl. für die Schule von Tours: Paris, BN. lat. 9385, Dufay-Evangeliar, Tours, M. 9. Jh., f.18v (*Köhler I*, Taf. 110a) und Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat..fol. 733, Prümer Evangeliar, Tours, M. 9. Jh., f.17v (ebd., Taf. 93c). — Bei diesem Vergleich dürfen die zahlreicheren Beispiele des 12. Jh. füglich unbeachtet bleiben.

[289] Stuttgart, Landesbibl., II 40, Evangeliar, Tours, 807–837, ff.1v, 63v, 146v (ebd., Taf. 20, 21b, 22b). — London, Br. Mus., add. 11.848, Evangeliar, Tours, 807–837, f.109v (ebd., Taf. 25a). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 733 (s. o.), ff.79, 178v (ebd., Taf. 94b, 95b). — London, Br. Mus., add. 10.546, Grandval-Bibel, Tours, 834–843, f.352v (ebd., Taf. 52).

[290] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Echternach, c. 1030, f.2v (*Metz I*, Taf. 1).

[291] Escorial, cod. vetr. 17, Echternach, 1045–1046, f.2v (*Goldschmidt III*, Taf. 57).

[292] Douai, BM, ms. 250, Augustinus, Marchiennes, M. 12. Jh., f.2 (*Porcher III*, Titelbild; *Manuscrits à peintures*, Nr. 148). — Vgl. auch den Mk. des Judith-Evangeliars, Fulda, Landesbibl., Aa 21, f.35v, der die beginnende Umsetzung schon für das 3. V. des 11. Jhs. zeigt (*Foto Marburg*, Nr. 193.168); der Buchschnitt ist jedoch noch durch eine unterschiedliche Farbtönung angedeutet.

[293] Etwa: Kairo, Kopt. Mus., Apsis-Fresko aus Bawit, Kapelle XVII, 6. Jh. (*Ihm*, Taf. XXIII, 1). — Monreale, Dom, Apsis-Mosaik, 2. H. 12. Jh. (*Schrade III*, S. 135). — Trier, Landesmus., Relief vom eh. Neutor, c. 1147 (*Schmoll*, Taf. 89).

[294] Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 18, Evangeliar, Fulda, c. 1023 (*Schnitzler III*, S. 118, Abb. 58).

[295] Cividale, Museo, cod. Gertrudianus, Egbert-Psalter, Reichenau, 977–993 (*Schrade I*, Taf. 50).

[296] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Echternach, c. 1030, f.78v (*Metz I*, Taf. 71).

[297] *Köhler I*, Bd. II, S. 275

[298] Fulda, Landesbibl., Aa 44, Evangeliar, Fulda, M. 11. Jh., f.44v: Mk. und f.69v: Lk. (*Schnitzler III*, Abb. 70, 71).

[299] Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., f.3v: Mt. und f.73v: Lk. (ebd., Abb. 63, 65).

[300] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 2938, Evangeliar aus Altomünster, 12. Jh., ff.1v, 17 (*Bange*, Abb. 175, 177); vgl. die Vorstufe in Clm. 22.044, Evangeliar aus Wessobrunn, c. 1140, ff.81v, 197v (ebd., Abb. 153, 155).

[301] London, Br. Mus., add. 17.737/8, Bibel von Floreffe, c. 1160, f.179v (*British Museum*, Pl. 10). — Vgl. dasselbe Motiv auf dem Buchdeckel mit mosanen Emails im Darmstädter Landesmuseum, Hs. 510, Kg. 54 : 212b (AE 682), M. 12. Jh. (*Hüpsch*, Nr. 51, Abb. 62).

[302] Lüttich, UB, ms. 363, Evangeliar von Averbode, M. 12. Jh., f.131, Joh. — Brüssel, BR, ms. 10.527, Evangeliar, Maas, E. 12. Jh., f.16, Mt. (*Delaisse*, Nr. 8).

[303] Douai, BM, ms. 339, Hrabanus Maurus, Anchin, 2. H. 12. Jh., f.2v (*Porcher III*, Pl. XXVIII; *Manuscrits à peintures*, Nr. 157).

[304] London, Br. Mus., Harley 2798/99, Bibel aus Arnstein, mittelrheinisch, 2. H. 12. Jh., f.185v, Evangelist Johannes (*Turner*, Pl. IV).

[305] Vgl. etwa den Mt. des Evangeliars aus Dinant: Manchester, John Ryland's Library, lat. 11 f.14v (*Boeckler III*, S. 97; *James*, Pl. 30 u. S. 31; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.885 II).

[306] Vgl. vor allem: Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.43v, Joh. (*Jantzen*, Abb. 78). — Vgl. auch den Joh. des Nürnberger Codex aureus (ebd., Abb. 79) und des Escorialensis (ebd., Abb. 80) und weiteres Material bei *Boeckler IV*, Abb. 188, 196, 201, 206, 214, 218. — Es fällt auf, daß das durch seine Evangelistensymbole wenigstens reflex mit dem Gregor-Meister verbundene Evangeliar von Susteren, c. M. 11. Jh., in seinem Mt.-Bild die gekreuzten Beine aufweist, wenn auch nicht mit Abwinklung des rechten Fußes (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 313). — An den Anfang der Trierer Hss. wäre die Schwester-Hs. des Codex Egberti, das Reichenauer Epistolar aus dem Ende des 10. Jhs. in Berlin (Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 34) zu stellen, welche auf f.170 den Grabesengel in dieser typischen Beinstellung zeigt (*Cook*, Fig. 41).

[307] Paris, BN, lat. 9395, Evangeliar, Metz, 1. H. 11. Jh., ff.15, 93 (*Lauer*, Pl. LXIV; *Schramm/Mütherich*, Nr. 142).

[308] *Schnitzler III*, Abb. 19

[309] Brüssel, BR, ms. 18.383, f.54 (*Schott*, Abb. 29).

[310] Eh. Gmunden, ff.75v, Mk; 113, Lk; 171 Grabesengel (Fotos des Warburg-Instituts; *Corvey*, Nr. 192).

[311] Cambridge, Corpus Christi College, ms. 2, Bury-Bibel, 1121–1148, f.324, Prophet Amos (*Rickert*, Pl. 69 A). — Cambridge, Corpus Christi College, ms. 4, Dover-Bibel, 3. V. 12. Jh., f.168v Mt. (ebd., Pl. 70). — Florenz, Bibl. Laur., cod. Plut. XII 17, Augustinus, Canterbury, frühes 12. Jh., f.3v, thronender Augustinus (ebd., Pl. 54).

[312] Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, ff.85v, 127v, Lk. u. Joh. (*Köhler II*, Taf. 96, 97). — Alba Julia, Batthyaneum, Lorscher Evangeliar, c. 800, ff.26, 148, Mt. u. Mk. (ebd., Taf. 104, 106).

[313] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4454, Evangeliar aus dem Bamberger Domschatz, A. 11. Jh., ff.127v, 194v, Lk. u. Joh. (*Leidinger III*, Taf. 18, 20).

[314] *Volbach II*, Taf. 160; *Bartl*, Taf. 16.

[315] Florenz, Bibl. Laur., cod. Plut. I 56, Rabulas-Evangeliar, Syrien, 586, f.9v (*Cecchelli*, Farbtaf. 11).

[316] Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 23, Psalter, Nordfrankreich, 1. V. 9. Jh., f.77, Christus zwischen den vier Symbolen, Illustration zu Ps. 67/68, 12 (*Wald*, f.77).

[317] Reims, BM, ms. 8, Evangeliar, 9. Jh., f.68v (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5742); die rohen Zeichnungen der vier Symbole mit Tabulae ansatae stellen teils mißverstandene antike Motive dar.

[318] *Schott*, S. 16, 21 f. — Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 1. V. 11. Jh., ff.21, 61v, 62 (ebd., Abb. 4, 6, 8).

[319] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 23.261, Sakramentar-Brevier, A. 12. Jh., f.69 (*Usener I*, Abb. 19).

[320] Manchester, John Ryland's Library, lat. 11 f.88 (*Boeckler III*, S. 97; *James*, S. 32; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.885/II).

[321] Ms. 1, ff.27, 37v, 104v; ms. 8, ff.1v (2x), 2; ms. 42, II, f.178v; ms. 62, ff.1v, 60; ms. 66, f.1; ms. 119, f.32.

[322] Vgl. etwa die Gemma Augustea, 10 v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum (*Kähler*, Taf. 119, Textband S. 186–188) oder das Probianus-diptychon, c. 400, Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 323 (*Volbach I*, Nr. 62, Taf. 18; *Elbern I*, Taf. 387).

[323] Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours, c. 846, f.330v, Profilfigur des Evangelisten oben links (*Köhler I*, Taf. 73; *Nordenfalk II*, Abb. 8). — Würzburg, UB, Mp. th. fol. 66, Evangeliar aus Fulda, 2./3. V. 9. Jh, Evangelist Mk. (*Schreyer I*, Nr. 3).

[324] *Nordenfalk II*, S. 68

[325] Vgl. etwa den thronenden Salomo des Buches Job, Byzanz, c. 1000, Kopenhagen, Königl. Bibl., ms. Gl. Kgl. S. 6, f.83v (*Albani-Psalter*, Pl. 142a; *Byzantine Art*, Nr. 288). — Sonst scheint das Motiv nicht typisch für Byzanz zu sein.

[326] Prag, Kloster Strahow, cod. D. F. III, 3, Evangeliar, Trier, 4. V. 10. Jh., Bild des Joh. (*Nordenfalk II*, Abb. 13). — Chantilly, Musée Condé, Nr. 15.654, Einzelblatt mit Kaiser Otto II., Trier, nach 983 (ebd., Abb. 10). — Chantilly, Musée Condé, ms. 1447, Sakramentar aus Lorsch, Trier, E. 10. Jh., ff.4v, 79 (ebd., Abb. 11, 12).

[327] Trier, Stadtbibl., cod. 24, Codex Egberti, Reichenau, c. 980, ff.17 (Drei Könige), 18 (Zwölfjähriger Jesus), 29 (Gastmahl bei Levi), 44v (Jesus am Jakobsbrunnen), 46v (Christus und die Ehebrecherin), 47v (Brotvermehrung), 86v (Engel am Grabe), 91 (Noli me tangere), 100v (Christus und die elf Apostel), 101 (Himmelfahrt Christi), 103 (Pfingsten) (*Codex Egberti*, Folio = Tafelnummer).

[328] Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.52v, Mk. (*Elbern I*, Taf. 327).

[329] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. von Echternach, c. 1030, ff.54v, 78v, 110v, 112 (*Metz I*, Taf. 53, 71, 83, 86).

[330] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4454, Evangeliar aus dem Bamberger Dom, Reichenau, A. 11. Jh., f.127v (*Leidinger III*, Taf. 18).

[331] Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 1. V. 11. Jh., ff.15v, 24, 61, 68v (*Schott*, Abb. 3, 5, 6, 9).

[332] Bamberg, Staatsbibl., lit. 1, Sakramentar, Fulda, c. 1000, f.70 (*Schnitzler III*, Abb. 49 u. S. 118).

[333] Man könnte an die Majestas des Aethelwold-Benediktionales (Chatsworth, Library of the Duke of Devonshire) von 970–980, f.70, denken (*Swarzenski IV*, Fig. 140), welche in der Auffächerung des Schürzenmotivs eine Vorstufe zur Brüsseler Gregor-Hs. (s. u.) zu sein scheint, und das Elfenbeinrelief eines apokalyptischen Greises, das zum kontinentalen Zweig der »Kanalkunst« gehört (Saint-Bertin, c. 1050) und eine zweite Möglichkeit zeigt, London, Br. Mus., Deckel zu add. 37.768 (ebd., Fig. 154).

[334] New York, Pierpont Morgan Library, Elfenbeindeckel zu M. 319, Niederlothringen, E. 10. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 122). — Als prominentestes Beispiel: Lüttich, Musée Curtius, Elfenbein des Notker-Evangeliars, in der Datierung zwischen c. 1000 und A. 12. Jh. hin- und hergeschoben, aber doch wohl um 1000 (*Elbern I*, Taf. 340; *Romanische Kunst*, Nr. 14; *Philippe*, Pl. 1). — Die Elfenbein-Majestas des Kölner Schnütgen-Museums, Inv. Nr. G 121, nordfranzösisch-belgisch, E. 11. Jh. (*Schnütgen*, Nr. 10) bringt diese Formulierung am klarsten, während die Gereons- und Victor-Tafel, Köln, c. 1000, derselben Sammlung, Inv. Nr. B 98, ein vollkommen anderes Schürzenmotiv bietet (ebd., Nr. 8). — Nahe dem Motiv des Notker-Elfenbeins steht eine mosane Elfenbeinplatte in Rouen, 11. Jh. (*Lejeune*, Pl. 50).

[335] Brüssel, BR, ms. II 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), 11. Jh., f.3 (*Gaspar et Lyna*, Pl. XI; *Romanische Kunst*, Taf. 13).

[336] Metz, BM, ms. 35, Evangeliar, im letzten Krieg verbrannt, ff.132v, 208v (Fotos in der Bibliothek).

[337] Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangeliar, Lüttich, 3. V. 11. Jh., f.35v, Mk. (*Foto Marburg*, Nr. 193.168). — Manchester, J. Rylands Libr., ms. 108, Psalter, Weingarten, 11. Jh., f.1v, Majestas (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.872 II; *Boeckler V*, S. 35–37; *James*, Pl. 141).

[338] Brüssel, BR, ms. 2034/35, Sakramentar, Stablo, 1. H. 12. Jh., f.29 (*Boeckler II*, Abb. 2). — Brüssel, BR, ms. 10.527, Evangeliar, Maas, E. 12. Jh., f.15v (*Delaisse*, Nr. 8). — Eine eigene Formulierung hat die Evangelienkonkordanz des Zacharias von Besançon in Saint-Omer, BM, ms. 30, St. Bertin, 12. Jh. (*Schnitzler IV*, S. 48). — Fulda, Landesbibl., Aa 21, Judith-Evangeliar (s. o.) (*Foto Marburg*, Nr. 193.168).

[339] Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar, Lüttich, 11. Jh., f.11v, Mt. (*Boeckler III*, Taf. 55).

[340] *Irsch I* S. 154 — Vgl. die entsprechenden Stellen der im Erscheinen begriffenen Dissertation von N. Müller-Dietrich über die romanische Skulptur in Lothringen.

[341] Die »auftauchenden« oder in Halbfigur dargestellten Symbole gehen — unbeschadet der Einzelformulierungen — auf spätantike Vorbilder zurück. *F. Wormald* hat in seiner Untersuchung zum Augustinus-Evangeliar in Cambridge (Corpus Christi College, ms. 286) eine Reihe antiker Beispiele zusammengestellt, die sich noch in Richtung auf das Mittelalter fortsetzen ließe (*Wormald II*, S. 8).

[342] Abbeville, BM, ms. 4, Evangeliar aus St. Riquier, Ada-Schule, c. 800, ff.17v, 101v, Mt. u. Lk. (*Köhler II*, Taf. 38a, 40a). — Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, ff.15, 59v, Mt. u. Mk. (ebd., Taf. 94, 95). — Alba Julia, Evangeliar aus Lorsch, Ada-Schule, c. 800, p. 26, Mt. (ebd., Taf. 104a). — Rom, Bibl. Vat., pal. lat. 50, Evangeliar aus Lorsch, Ada-Schule, c. 800, f.Av, Lk. (ebd., Taf. 108).

[343] Prag, Kloster Strahow, D. F. III. 3, Evangeliar, Trier, 4. V. 10. Jh., alle vier Evangelisten (*Foto Marburg*, Nr. 73.086–89; *Nordenfalk II*, Abb. 3, 13). — St. Peter im Schwarzwald, Bibl., Einzelblatt mit Evangelist Mk., Trier, 4. V. 10. Jh.; das Symbol bleibt noch mit dem Rücken untergetaucht (ebd., Abb. 4). — Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, Nähe zum Gregor-Meister, ff.15v, 52v, 75v, 115v (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 273, 277, 278, 280; *Elbern I*, Taf. 327, Mk.).

[344] Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 283, Evangeliar aus St. Maximin in Trier, 1. V. 11. Jh., ff.19v, 59v, 88v, 33v (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 305, 307, 308, 309; *Goldschmidt III*, Taf. 13b). — Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., Echternach, c. 1030, ff.20v, 54v, 78v, 112v (*Metz I*, Taf. 33, 53, 71, 87). — Die anderen Echternacher Hss. variieren den Gregor-Meister-Typus mehr oder weniger oder folgen teils anderen Vorbildern, wie man bei *Boeckler IV* sehen kann.

[345] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, 1007–1014, ff.3v, 4, 5v, 6 (*Leidinger II*, Taf. 2, 3, 4, 5). — Vgl. auch das Evangeliar aus dem Bamberger Domschatz, München lat. 4454, Reichenau, A. 11. Jh., ff.25v, 127v, 194v (*Leidinger III*, Taf. 14, 18, 20).

[346] Susteren, Kath. Pfarrkirche, Evangeliar, M. 11. Jh., alle vier Symbole spiegeln den Typ des Gregor-Meisters, wobei aber noch andere unverkennbare Einflüsse auftreten (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 313, 315, 317, 319; *Elbern I*, Taf. 444).

[347] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 23.630, 11. Jh., alle vier Symbole folgen demselben Urbild (*Schnitzler III*, Abb. 74–77). — London, Br. Mus., Harley 2970, 11. Jh. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 10.697 I, II).

[348] Vgl. die bei *Swarzenski IV*, Fig. 385–86, 391–99 abgebildeten Gestalten.

[349] *Falke II*, Nr. 20, Taf. 43; c. 1160/70.

[350] Paris, BN, lat. 9388, Evangeliar, Metz, 845–855, f.17v (*Köhler III*, Taf. 70a).

[351] Bamberg, Staatsbibl., bibl. 1, Bibel, Tours, 834–843, f.339v (*Köhler I*, Taf. 56b).

[352] Rom, St. Paul vor den Mauern, Bibel aus der Palast-Schule Karls des Kahlen, 870–875, Mt.-Symbol (*Schreyer I*, Taf. 2).

[353] Trier, Stadtbibl., cod. 171/1626, Einzelblatt, nach 983 (*Schnitzler I*, Nr. 7, Taf. 29).

[354] Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.52v, Mk. (*Elbern I*, Taf. 327), f.75v, Lk. (*Goldschmidt III*, Taf. 10).

[355] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., Echternach, c. 1030, ff.78v, 112v, Lk. u. Joh. (*Metz I*, Taf. 71, 87). — Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, Fragment aus Luxeuil, Echternach, c. 1040, Mk. (*Goldschmidt III*, Taf. 50). — Escorial, cod. vetr. 17, Evangeliar aus Speyer, Echternach, 1045–1046, ff.11v-17, Kanontafeln (*Boeckler IV*, Abb. 20–31), f.91v, Lk., Säulen sind »falsch« halbiert (ebd., Abb. 106), f.94, Verkündigung an Zacharias und Maria (ebd., Abb. 110), f.95, Geburt Christi (ebd., Abb. 112), f.97, Darstellung im Tempel (ebd., Abb. 113), f.104, Gastmahl bei Simon (ebd., Abb. 117).

[356] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, 1007–1014, f.4, Mk. (*Leidinger II*, Taf. 3). — Die eingestellte und teils abgedeckte Dreierarkatur ist fast identisch mit derselben Lösung im Parisinus lat. 8851, f.75v (s. Anm. 354) und im Norimbergensis, f.78v (s. Anm. 355); sieht man das zusammen mit der Beobachtung über die Evangelistensymbole des Perikopenbuches und des Bamberger Evangeliars, so verdichten sich die Gründe für einen, wie auch immer stattgehabten Einfluß des Gregor-Meisters auf die Reichenau (vgl. *Nordenfalk III*, S. 203, 205), wenn auch mehr in motivlicher Hinsicht. Hinzu kommt die Beobachtung, daß Clm. 4454 auch das Buchpult des Gregor-Meisters kennt und verwandte Evangelistentypen bringt.

[357] Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., ff.3v, 38v, 73v, 110v (*Schnitzler III*, Abb. 63–66).

[358] Susteren, Kath. Pfarrkirche, Evangeliar, M. 11. Jh., ff.2, 16, 92, 140, 224 (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 310, 313, 315, 317, 319 = *Elbern I*, Taf. 444; *Prochno*, Nr. 69).

[359] Amiens, BM, ms. 24, Evangeliar aus Corbie, 2. H. 11. Jh., ff.15, 53, 77v (*Swarzenski IV*, Fig. 187–189). — Avranches, BM, ms. 72, Werke des Hieronymus, Augustinus und Ambrosius, Le-Mont-Saint-Michel, 2. H. 11. Jh., f.97 *Porcher III*, Pl. X).

[360] Brüssel, BR, ms. 9916/17, Gregor der Große, Dialoge, Lüttich, 2. H. 12. Jh., f.1: Gregor und sein Sekretär (*Delaisse*, Nr. 6).

[361] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., Echternach, c. 1030, ff.10, 11v, 13v, 54v u. a. (*Metz I*, Taf. 14, 17, 21, 53). — Escorial, cod. vetr. 17, Evangeliar aus dem Speyerer Dom, Echternach, 1045–1046, ff.11v, 91v u. a. (*Boeckler IV*, Abb. 20, 106).

[362] Norimbergensis, ff.11v, 13v, u. a. (*Metz I*, Taf. 17, 21). — Ecorialensis, ff.11v, 17, 91v (*Boeckler IV*, Abb. 20, 31, 106).

[363] Paris, BN, lat. 8851. Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, ff.15v, 52v und Kapitelle der Kanontafeln (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 273; *Elbern I*, Taf. 327, 324).

[364] London, Br. Mus., Harley 2788, Evangeliar, Ada-Schule, c. 800, f.161v (*Köhler II*, Taf. 60).

[365] F.12v (*Metz I*, Taf. 19).

[366] Vgl. etwa: Caen, Ste Trinité, 2. H. 11. Jh. (*Baum*, Taf. 206a). — Manéglise, 11. Jh. (ebd., Taf. 142). — Saint-Benoit-sur-Loire, Chorumgang, 2. H. 11. Jh. (ebd., Taf. 118).

[367] F.11v (*Boeckler IV*, Abb. 20).

[368] F.112v (*Metz I*, Taf. 87).

[369] *Schnitzler II*, Taf. 25.

[370] Ff.12v, 13 (*Boeckler IV*, Abb. 22, 23).

[371] F.10 (*Metz I*, Taf. 14).

[372] Ff.9v, 10v (ebd., Taf. 13, 15).

[373] Ff.92v, 12, 58 (*Boeckler IV*, Abb. 108, 21, 69).

[374] Vgl. als Vorstufe in der touronischen Malerei der 2. H. des 9. Jhs.: Paris, BN, nouv. acq. lat. 1589, Sakramentar, f.12v (*Köhler I*, Taf. 124 f). — Die Reichenau kennt ebenfalls ein so geartetes Ornament: München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III, E. 10. Jh., f.11v *Leidinger I*, Taf. 1). — Paris, BN, lat. 275, Evangeliar, Fulda (?), A. 11. Jh., f.74v (*Foto Marburg*, Nr. LA 725/10).

[375] Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, f.15v (*Köhler II*, Taf. 94). — London, Br. Mus., Harley 2788, Evangeliar, Ada-Schule, c. 800, f.161v, turmartiger Ständer für das Tintenfaß (ebd. II, Taf. 60).

[376] London, Br. Mus., add. 11.848, Evangeliar, Tours, 807–834, f.17v (*Köhler I*, Taf. 24a). — Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours, c. 846, f.330v, Majestas Domini, Evangelist unten links mit Ständer für das Tintenfaß (ebd., Taf. 73).

[377] Paris, BN, fr. 10.440, Nachzeichnung des 17. Jhs., Mk. u. Lk. (*Elbern I*, Taf. 290).

[378] Trier, Stadtbibl., cod. 171/1626, Einzelblatt mit hl. Gregor, Trier, nach 983 (*Schnitzler I*, Taf. 29). — Prag, Kloster Strahow, D. F. III. 3, Evangeliar, Trier, 4. V. 10. Jh., Lk. u. Joh. (*Goldschmidt III*, Taf. 13a; *Nordenfalk II*, Abb. 13). — Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, ff.52v, 75v, 115 (*Elbern I*, Taf. 327; *Goldschmidt III*, Taf. 10, 11).

[379] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4454, Evangeliar aus dem Bamberger Dom, Reichenau, A. 11. Jh., f.86v (*Leidinger III*, Taf. 16).

[380] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., Hs. 2° 156 142, Cod. aur. Ept., Echternach, c. 1030, ff.54v, 78v (*Metz I*, Taf. 53, 71). — Paris, BN, nouv. acq. lat. 2196, Fragment aus Luxeuil, Echternach, c. 1040, Mk. (*Goldschmidt III*, Taf. 50). — Uppsala, UB, Evangeliar aus Goslar, Echternach, 1050–1056 (ebd. II, Taf. 65). — Paris, BN, lat. 10.438, Evangeliar, Echternach, 3. V. 11. Jh., Lk. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 2780). — London, Br. Mus., Harley 2821, Evangeliar, Echternach, 3. V. 11. Jh., f.151v, zweifelhafter Buchpfeiler (*Boeckler IV*, Abb. 206).

[381] Vgl. Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. .at. fol. 283, Evangeliar aus St. Maximin in Trier, 1. V. 11. Jh., ff.19v, 59v, Mt. u. Mk. (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 305, 307).

[382] Namur, Priesterseminar, ms. 43 (13), Evangeliar von St. Gérard de Brogne, Köln, nach 1020, f.55v (*Bloch-Schnitzler*, Taf. 208). — New York, Pierp. Morg. Libr., cod. 651, Evangeliar, Köln, 2. V. 11. Jh., ff.8v, 78v (*Harrsen*, Nr. 8, Pl. 19; *Bloch-Schnitzler*, Taf. 296, 300). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 94, Evangeliar, Köln, M. 11. Jh., f.102 (ebd. Taf. 323). — Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 21, Evangeliar aus St. Gereon, Köln, ca. 1050–1067, f.101 (ebd. Taf. 357). — London, Br. Mus., Harley 2820, Köln, ca. 1070–1080, f.120 (ebd. Taf. 427). — Berlin, Kupferstichkab., cod. 78A3, Evangeliar aus Abdinghof, Köln, ca. 1080, f.130 (ebd. Taf. 455). — Köln, Schnütgen-Mus., Inv. Nr. B 61, Evangeliar aus St. Maria Lyskirchen, Köln, 1100–1120, f.113 (ebd. Taf. 487).

[383] Nur ein englisches Beispiel: London, Br. Mus., add. 34.890, Grimbald-Evangeliar, Winchester, frühes 11. Jh. (*Rickert*, Pl. 36A). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 18, Evangeliar, Fulda, c. 1023, Lk. (*Schnitzler III*, Abb. 59). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 9476, Evangeliar aus Niederaltaich, 11. Jh., f.165 (*Bange*, Abb. 25). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 15.713, Perikopenbuch aus Salzburg, M. 11. Jh., f.5v *Swarzenski I*, Nr. 59, Taf. XXIII).

[384] Klosterneuburg, »Altar« des Nikolaus von Verdun, 1181, Emailtafel mit der Verkündigung (*Röhrig*, Taf. 3). — Vgl. damit die mosanen Emails mit Evangelisten auf dem Darmstädter Cod. 510, Kg. 54 : 212b (AE 682), 2. H. 12. Jh., *Hüpsch*, Nr. 51, Abb. 62). — A. Boeckler vertrat für die Berliner Hs., lat. fol. 252, einen Cicero aus Corvey, M. 12. Jh., mosanen Einfluß durch Wibald von Stablo. Unabhängig davon sei festgestellt, daß das Buchpult f.1v ein Modell des Gregor-Meisters spiegelt (*Boeckler II*, Abb. 1; *Corvey*, Nr. 187, Taf. 182).

[385] London, Br. Mus., Stowe 3, Evangeliar, »belgisch«, 2. V. 11. Jh., f.2v (*Swarzenski IV*, Fig. 190).

[386] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., Reichenau, E. 10. Jh., f.206v (*Leidinger I*, Taf. 43). — Die seit der karolingischen Buchmalerei häufigen Beispiele der Rautenmandorla (für Christus) brauchen hier nicht aufgezählt zu werden.

[387] Dieser Symbolik ist ein reich dokumentierter Aufsatz von *H. B. Meyer* gewidmet. — Vgl. dazu ferner *Juraschek*, S. 68 ff.

[388] Vgl. etwa Cyprian von Karthago, Epist. LXXIII, 10: Has arbores rigat quattuor fluminibus idest evangeliis quattuor . . . (*PL*, III, Sp. 1116)

[389] Vgl. etwa: Köln, Dombibl., cod. 13, Hiltfred-Evangeliar, westfränkisch, 9. Jh., ff.91, 152 (*Schnitzler I*, Taf. 53, 54). — Köln, Dombibl., cod. 14, frankosächsisches Evangeliar, M. 9. Jh., Joh. (*Beissel I*, Abb. 43; *Elbern I*, Nr. 229 f). — Hildesheim, Domschatz, Nr. 34, Evangeliar des Hezilo, Hildesheim, 1. H. 11. Jh., f.163v (*Goldschmidt III*, Taf. 105). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., Reichenau, E. 10. Jh., ff.25v, 94v, 139v, 206v (*Leidinger I*, Taf. 15, 24, 33, 43). — Ehemals Brüssel, Evangeliar des Herzogs von Aremberg, 11. Jh., Joh. (*Beissel I*, Abb. 36).

[390] Metz, Priesterseminar, Evangeliar aus Saint-Mihiel, 1. V. 12. Jh., ff.8, 9v, Mt. u. Joh.

[391] Hildesheim, Domschatz, Nr. 34, Evangeliar des Hezilo (s. o.), f.163v (*Goldschmidt III*, Taf. 105).

[392] So wird auch eine eventuelle Ableitung von solchen Vorbildern unmöglich wie etwa dem Dreiecksreliquiar (»A de Charlemagne«) im Kirchenschatz zu Conques (*Sainte-Foy*, Pl. 6 u. 7; *Tresors*, Nr. 541, Pl. 41).

[393] Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours, c. 846, f.330v (*Köhler I*, Taf. 73).

[394] Rom, St. Paul vor den Mauern, Bibel, »Corbie«, 870–875 (*Schade*, Abb. 14). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 14.000, Cod. aur. von St. Emmeram, Evangeliar, »Corbie«, 870 (*Ars Sacra*, Abb. 11, *Schrade I*, Taf. 39).

[395] Aachen, Münsterschatz, ottonisches Evangeliar, Liuthar-Bild (*Schrade I*, Taf. 40); München, Bayr. Staatsbibl., lat. 13.601, Uta-Kodex, f.5v, Mt. (*Swarzenski I*, Abb. 32); Rom, Bibl. Vat., ottoboni. lat..74, Evangeliar Heinrichs II, f.83v, Mk. (*Jantzen*, Abb. 837; Bamberg, Staatsbibl., lit. 142, Regelbuch, f.58, Uta (*Swarzenski I*, Taf. III).

[396] Brüssel, BR, ms. II 1179, Flavius Josephus, vor 1105, f.1v, Flavius Josephus als Autor (*Romanische Kunst*, Nr. 12). — Brüssel, BR, ms. 9916/17, Gregor-Dialoge, Lüttich (?), 2. H. 12. Jh., f.1 (*Delaisse*, Nr. 6).

[397] Vgl. etwa: Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar aus St. Laurentius in Lüttich, 11. Jh., f.84v, Lk. (*Delaisse*, Nr. 5). — Brüssel, BR, ms. II 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), 11. Jh., f.3 (*Gaspar et Lyna*, Pl. XI).

[398] Paderborn, Tragaltar des Roger von Helmarshausen, c. 1100, (*Falke I*, Taf. 9, 10). — Braunschweig, Welfenschatz, Walpurgiskasten, Eilbertus-Gruppe, Hildesheim, 1160–70 (*Falke II*, Nr. 20, Taf. 43).

[399] Douai, ms. 340, Hrabanus, Maurus, aus Anchin, 2. H. 12. Jh., f.11 (*Boeckler III*, Taf. 94). — Saint-Omer, BM, ms. 30, Evangelien-Konkordanz, St. Bertin, 12. Jh. (*Schnitzler IV*, S. 48).

[400] Trier, Diözesan-Mus., Schranken vom Westchor des Domes, 2. H. 12. Jh. (*Irsch II*, Fig. 125). — Trier, Dom, Tympanon im südlichen Seitenschiff, c. 1170 (ebd., Taf. XI). — Trier, Landes-Mus., Neutor-Relief, c. 1147 (*Schmoll*, Taf. 89).

[401] Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, ff.1, 52v (*Elbern I*, Taf. 325, 327). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 283, Evangeliar aus St. Maximin in Trier, 1. V. 11. Jh., f.11 (ebd., Taf. 321). — Trier, Stadtbibl., cod. 23, Evangeliar des 9. Jhs., f.22v, Majestas Domini des 11. Jhs. (*Ars Liturgica*, Nr. 5813).

[402] Trier, Stadtbibl., cod. 261/1140, Homiliar aus Springiersbach, 12. Jh., ff.2, 109v, 161 (*Foto Marburg*, Nr. 59.632, 59.640, 59.647).

[403] London, Br. Mus., add. 11.848, Evangeliar, Tours, 807–834, f.166v (*Köhler I*, Taf. 25b). — London, Br. Mus., add. 10.546, Bibel von Grandval, Tours, 834–843, f.352v (ebd., Taf. 52). — Paris, BN, lat. 1, Vivian-Bibel, Tours, c. 846, f.330v (ebd., Taf. 73). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 733, Evangeliar aus Prüm, Tours, M. 9. Jh., ff.17v, 22v (ebd., Taf. 93, 94a). — Paris, BN, lat. 266, Lothar-Evangeliar, Tours, 849–851, f.2v (ebd., Taf. 98). — Paris, BN, lat. 9385, Dufay-Evangeliar, Tours, M. 9. Jh., f.179v (ebd., Taf. 109a)

[404] *Nordenfalk II*, S. 69–72; *Nordenfalk III*, S. 201–203.

[405] *Manuscrits à peintures*, Nr. 268: On retrouve dans les initials le type franco-insulair à l'état pur.

[406] Vgl. etwa: Abbeville, BM, ms. 4, Evangeliar aus St. Riquier, Ada-Schule, c. 800, ff.17v/18, 66v/67, 101v/102, 153v/154, (*Köhler II*, Taf. 38–41). — London, Br. Mus., Harley 2788, Evangeliar, Ada-Schule, c. 800 ff.13v/14, 71v/72, 108v/109, 161v/162 (ebd., Taf. 54–61). — Paris, BN, lat. 8850, Evangeliar aus Soissons, Ada-Schule, A. 9. Jh., ff.17v/18, 81v/82, 123v/124, 180v/181 (ebd., Taf. 81–88). — Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, ff.15v/16 (ebd., Taf. 94, 28).

[407] Reims, BM, ms. 7, Hincmar-Evangeliar, 1. H. 9. Jh., ff.21v/22 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 5446, K. 5447, K. 5448). — Paris, BN, lat. 265, Evangeliar von Blois, Reims, 9. Jh., ff.11v/12, 73v/74, 176v/177 (*Foto Marburg*, Nr. 163.487–93). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 260, Evangeliar aus Kleve, »Reims«, 2. V. 9. Jh., ff.15v/17, 75v/76, 120v/122, 184v/185 (*Foto Marburg*, Nr. 250.018–026; *Elbern I*, Taf. 218 f).

[408] Stuttgart, Landesbibl., II 40, Evangeliar, Tours, 807–837, ff.16v/17, 63v/64, 95v/96, 146v/149 (*Köhler I*, Taf. 20–22). — London, Br. Mus., add. 11.848, Evangeliar, Tours, 807–837, ff.17v/18v, 74v/75, 109v/110v, 166v/167 (ebd., Taf. 24–27). — Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 733, Evangeliar aus Prüm, Tours, M. 9. Jh., ff.22v/23v, 79/80v (ebd., Taf. 94, 96).

[409] Paris, BN, lat. 11.956, Evangeliar, frankosächsisch, nach M. 9. Jh. (*Nordenfalk I*, Pl. XIIIc; *Manuscrits à peintures*, Nr. 64).

[410] Paris, BN, lat. 2, sog. Zweite Bibel Karls des Kahlen, frankosächsisch, 871–877, ff.219, 306 (*Moe*, Pl. 57; *Manuscrits à peintures*, Nr. 58).

[411] Eh. London, Slg. Chester Beatty, ms. 9, Evangeliar, frankosächsisch, M. 9. Jh., f.92v (*Millar*, Pl. XXIV). — Paris, BN, lat. 2 (s. o.), f.375v (*Moe*, Pl. 91). — Köln, Dombibl., cod. 14, Evangeliar, frankosächsisch, M. 9. Jh., f.105v (*Dembowski*, Taf. 10).

[412] Vgl. etwa die sog. Zweite Bibel Karls des Kahlen, 871–877, Paris, BN, lat. 2, passim (*Moe*, Pl. 23, 26, 39, 41, 43, 45, 67, 69, 81, 85, 97, 106) und das Sakramentar aus Echternach, 895–900, Paris, BN, lat. 9433, ff.249, 110, 68 (*Nordenfalk I*, Abb. 1, 3, 4).

[413] *Nordenfalk I*

[414] Paris, BN, lat. 9433, ff.22v, 249 (ebd., Abb.2, 1).

[415] *Degenhart*

[416] Bamberg, Staatsbibl., lit. 3, Sakramentar, Lüttich, 1. V. 11. Jh., (*Schott*, Abb. 1–9).

[417] Ff.21, 61v, 62 (ebd., Abb. 4, 6, 8), besonders der hl. Joseph auf f.21

[418] Ms. 1, ff.14v, 72v; ms. 119, ff.34, 87v

[419] Etwa ms. 119, f.10.

[420] *Usener I*, *S.* 91, Anm. 16

[421] Brüssel, BR, ms. 9916/17, Gregor-Dialoge, Lüttich, 2. H. 12. Jh., ff.23v/27 (*Boeckler III*, Taf. 98; *Usener I*, Abb. 25, 26).

[422] Köln, St. Pantaleon, Schrein des hl. Maurinus, ca. 1170, die entsprechenden Reliefs jedoch erst um 1200 (*Schnitzler II*, Nr. 27, Taf. 98, 99; *Dreikönigenschrein*, Nr. 14).

[423] *Manuscrits à peintures*, Nr. 270: 1. H. 12. Jh. — Die Schrift ist nach dem Urteil von Herrn Prof. Bischoff Mitte 12. Jh.

[424] Ff.1v, 79, 85v, 109v.

[425] *Cat. Gén.*, Nr. 42.

[426] *Köhler I*, Bd. II, S. 118–128.

[427] *Schadendorf*, Taf. 16.

[428] *Esche*, Abb. I, V, 6, 11, 23. — Zum mit offenen Augen schlafenden Adam siehe *Schade*.

[429] Brüssel, BR, ms. 9107/10, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh. (vgl. *Gaspar et Lyna*, Nr. 26: ca. 1200).

[430] Ms. 1, f.52v; ms. 119, f.101v.

[431] Z. B. ms. 1, f.11.

[432] Z. B. ms. 1, f.27.

[433] Ff.32, 69, 86v, 98.

[434] Brüssel, BR, ms. 9110 (s. Anm. 429), f.45 (Foto der Bibliothek).

[435] Vgl. ms. 119, f.136v und das dort dazu Gesagte (S. 119).

[436] *Clouet*, S. 4; *Wetzer/Welte*, Bd. I, Sp. 901.

[437] Jussu domini Heimonis, venerandi praesulis ecclesiae virdunensis, accepi ego Rodulphus, obedienter ac gratanter, hunc librum ad scribendum, finivique anno Inc. dom. millesimo IX, indict. VII, X kalendas aprilis, regnante Heinrico rege in regno Hlotharii. Obsecro autem, quicumque hic legeris, ut mei jam dicti Rodulfi peccatoris indigni monachi memineris, pro commissis debitas ne recipiam poenas, sed oramine tuo vel omnium hic legum, jura pertractantium aliquantisper aeterni capiam refrigerii (*Delisle I*, Bd. 2, S. 423; Bd. 3, S. 275; Bd. 4, Pl. XXXII, 1, 2. — Vgl. *Clouet*, S. 4, Anm. 3).

[438] *Manuscrits à peintures*, Nr. 263.

[439] Zu dieser Gestalt des Nimbus vgl. *Bischoff*, S. 19–34.

[440] Paris, BN, lat. 15.176 (*Gevaert III*, S. 15–38).

[441] *Porcher II*, pp. 93–94.

[442] *Gevaert III*, Fig. 7, 11.

[443] Paris, BN, lat. 8 (*Moe*, Taf. 54; *Manuscrits à peintures*, Nr. 325).

[444] Paris, BN, lat. 776 (*Moe*, Taf. 49; *Manuscrits à peintures*, Nr. 307).

[445] Paris, BN, lat. 2293 (*Moe*, Taf. 105; *Manuscrits à peintures*, Nr. 316; *Boeckler III*, Taf. 59).

[446] Paris, BN, lat. 889 (*Moe*, Taf. 101; *Manuscrits à peintures*, Nr. 299).

[447] Parma, Bibl. Pal., cod. 386, Bibel, S. Valentino bei Amelia, 2. H. 11. Jh. (*Boeckler III*, Taf. 68b, S. 68 f).

[448] Rom, Bibl. Vat., lat. 12.958 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 2407; *Nordenfalk IV*, S. 137; *Boeckler III*, S. 68, 70).

[449] *PL*. 171, Sp. 1283 (XXXII, vgl. XLIII) und Sp. 1426. Statt »signat« in ms. 95 steht bei Hildebert »figurat«. — Zu Hildebert: *LThK*, 2. A., Bd. V, Sp. 340; Der »Libellus« wird erwähnt in: *LThK*, 1. A., Bd. V, Sp. 29.

[450] *PL* 171, Sp. 1284 (XXXVII); bei Hildebert steht »redi« statt »veni«.

[451] *Manuscrits à peintures*, Nr. 265: 2. H. 11. Jh.

[452] Etwa ff. 1, 32.

[453] Etwa ff. 49v, 53v, 63, 75, 80.

[454] Etwa ff. 11, 27, 35v, 72v.

[455] Etwa ff. 80, 84, 143.

[456] Etwa f. 14v.

[457] Etwa ff. 94v, 81.

[458] Reims, BM, ms. 21, Bibel, Reims, c. 1100, f. 161; ebd., ms. 295, Homiliar, Reims, 12. Jh., ff. 5, 128, 136, 175; ebd., ms. 294, Homiliar, Reims, E. 11. Jh., ff. 165, 192v; ebd., ms. 300, Homiliar, Reims, 12. Jh., ff. 4v, 44v, 60v, 141v (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 5481 f; K 5906, K 5936, K 5938, K 5941; K 6030, K 6040, K 6047, K 6057).

[459] Koblenz, Staatsarchiv, 701/110, Riesenbibel von St., Kastor, 12. Jh., f. 154 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 4435).

[460] *Baum I*, S. 195.

[461] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4453, sog. Evangeliar Ottos III., Reichenau, E. 10. Jh., ff. 16, 44, 155v (*Leidinger I*, Taf. 16, 22, 36).

[462] *Füglister*, S. 151 ff und Abb. 11–16; ferner: *Sommer*, S. 74 und Anm. 185, Taf. B 4, B 66, Abb. 68, 74–76.

[463] Koblenz, Staatsarchiv, Hs. 701/110, Riesenbibel von St. Kastor, Mittelrhein, 12. Jh., f. 111 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 4459).

[464] *Panofsky III*, S. 95–128.

[465] Rom, Bibl. Vat., lat. 3225, Vergilius Vaticanus 4./5. Jh., f. 18v (erwähnt in *RAC II*, Sp. 764).

[466] Cambridge, St. John's College, ms. A 8, Flavius Josephus, Canterbury, M. 12. Jh., f. 91 (*Swarzenski IV*, Fig. 278). — Vgl. im allgemeinen: *Ladendorf*, *Weitzmann II*, *Hamann*.

[467] Modena, Galeria Estense, Relief mit einer Darstellung des Phanes im Zodiakus, 2. V. 2. Jh. n. Chr. (*Kähler*, Taf. 192, Text S. 291 f).

[468] Vgl. etwa Madrid, Bibl. Nac., cod. 3307, Komputistisch-astronomisches Lehrbuch, Metz, nach 820 (*Köhler III*, Taf. 54b).

[469] Rom, Bibl. Vat., lat. 2761, Vergil, Italien, 14. Jh. (*Panofsky III*, S. 19, Anm. 8; dort Hinweis auf *Panofsky I*, Abb. auf S. 259).

[470] Nürnberg, Germ. Nat. Mus., cod. 2° 150 142, Cod. aur. Ept., Echternach, c. 1030, f. 14 (*Metz I*, Taf. 22). — Für die ottonische Epoche: Kassel, Landesbibl., ms. phys. fol. 10, Pseudo-Epulejus, Fulda (?), 10. Jh., (*Elbern I*, Taf. 261). — Für die Karolinger-Zeit vgl.: Paris, BN, lat. 266, Lothar-Evangeliar, Tours, 849–851, ff. 16v, 17 (*Köhler I*, Taf. 102b u. e), Madrid, Bibl. Nac., cod. 3307, Komputistisch-astronomisches Lehrbuch, Metz, nach 820, f. 62 (*Köhler III*, Taf. 59b) und London, Br. Mus., Harley 647, Aratea, 9. Jh., f. 12 (*Nordenfalk III*, S. 91). — Als Beispiel einer byzantinischen Hs.: Jerusalem, Patriarchalbibl., cod. Taphou 14, Homilien des Gregor von Nazianz, Byzanz, 2. H. 11. Jh., f. 308, Chiron und Achilles (*Weitzmann II*, Pl. 12).

[471] Madrid, Bibl. Nac., cod. 3307, Komputistisch-astronomisches Lehrbuch, Metz, nach 820, f. 60 (*Köhler III*, Taf. 57c). — Vgl. *RDK*, III, Sp. 1239.

[472] Reims, BM, ms. 294 (*Manuscrits à peintures*, Nr. 253; *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 5561–K 5623).

[473] Reims, BM, ms. 23, Altes Testament, Reims, 12. Jh. (ebd., Nr. K 5835 – K 5850).

[474] Die touronische Ornamentik hat bereits das Filialblatt der Idee nach entwickelt; jedoch ist die konkrete Ausformung ganz anders geworden und hier nicht heranzuziehen (Vgl. etwa: *Köhler I*, Taf. 4e, 32c, 33g, 38c, 103a, 106c).

[475] London, Br. Mus., Harley 2904, Psalter aus Ramsey-Abbey, 974–986, f. 4 (*Rickert*, Pl. 21B).

[476] London, Br. Mus., add. 37.517, Bosworth-Psalter, Canterbury (?), spätes 10. Jh., (ebd., Pl. 21A).

[477] Cambridge, Trinity College, B. 10.4, Evangeliar, Canterbury (?), spätes 10. Jh., f. 16v (ebd., Pl. 28A).

[478] Vgl. dennoch etwa den Psalter des Heinrich von Blois, London, Br. Mus., Cotton Nero C. IV, Winchester, 1160–1170, f. 7 (*Swarzenski IV*, Fig. 323).

[479] Etwa: Paris, BN, lat. 9436, Missale aus Saint-Denis, Saint-Vaast, M. 11. Jh., ff. 20, 56v (*Schulten*, Abb. 35, 37). — Arras, BM, ms. 734, Liber miraculorum, Saint-Vaast, 3. V. 11. Jh., ff. 6, 7, 13, 23 (ebd., Abb. 41–44). — Arras, BM, ms. 559 II, Bibel aus Saint-Vaast, 2. V. 11. Jh., f. 110v (ebd., Abb. 46). — Dijon, BM, ms. 30, Psalter, Arras, 4. V. 11. Jh., f. 73v (ebd., Abb. 48).

[480] Cambrai, BM, ms. 559, Augustinus, Nordfrankreich, 1. H. 12. Jh., f. 57v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 178; Foto der BN, Paris, Nr. A 49/294).

[481] Douai, BM, ms. 301, Gregor, Moralia, Marchiennes, 1. H. 12. Jh., f. 107v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 147; Foto der BN, Paris, Nr. micr. 6873)

[482] Paris, BN, lat. 116, Manerius-Bibel, Saint-Denis (?), 2. H. 12. Jh., f. 65 (*Porcher III*, Pl. XXXIX).

[483] *Nordenfalk IV*, S. 141.

[484] Reims, BM, ms. 672, Liber pontificalis, Reims (?), 2. H. 12. Jh., ff. 14v, 20 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 5549, K 5551).

[485] *Porcher III*, S. 83 f.

[486] Vgl. etwa: München, Bayr. Staatsbibl., lat. 23.261, Sakramentar-Breviar, Lüttich (?), A. 12. Jh., f. 126 und Brüssel, Bibl. roy., ms. 9916/17, Gregor-Dialoge, Lüttich (?), 2. H. 12. Jh., f. 2v (*Usener I*, Abb. 3, 4).

[487] Reims, BM, ms. 461, Petrus Lombardus, Sentenzen, 2. H. 12. Jh., f. 1 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 6158).

[488] Vgl. etwa: Goslar, Kaiserthron, 4. V. 11. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 214).

[489] *Usener I*, Abb. 19, 20, S. 83 f.

[490] Darmstadt, Landesbibl., Hs. 530, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, c. 1130–1140, f. 14v (*Hüpsch*, Nr. 58, Abb. 79). — Darmstadt, Landesmuseum, Kg 54 : 211a (AE 680), cod. 508, Evangeliar aus Mönchengladbach, Köln, c. 1140, f. 24 (ebd., Nr. 50, Abb. 58).

[491] Valenciennes, BM, ms. 502, Vita des hl. Amandus, 2. H. 11. Jh., f. 119 (*Nordenfalk IV*, S. 185). — Valenciennes, BM, ms. 501, Vita des hl. Amandus, c. 1140, f. 31 (ebd., S. 187). — Stilvergleich: ebd., S. 183 ff.

[492] Mönchengladbach, St. Vitus, Tragaltar, Köln, c. 1160, Synagoge (*Schnitzler II*, Taf. 141). — Brüssel, Musées royaux, Tragaltar aus Stablo, c. 1160, Inv. 1590 (*Romanische Kunst*, Taf. 32). — Chalons-sur-Marne, Fenster der Kathedrale, 1150–1160 (ebd., Taf. 35). — Darmstadt, Landesmuseum, Kg 54 : 212b (AE 682), cod. 510, Sibyllen-codex, Email vom Deckel mit der Fortitudo, mosan, M. 12. Jh. (*Hübsch*, Nr. 51, Abb. 62). — Kemexhe, Emailkreuz, mosan, 1150–1160 (*Borchgrave I*, Fig. 2). — Paris, Louvre, mosanes Email, 1150–1170 (ebd., Fig. 9). — London, Br. Mus., mosanes Email, M. 12. Jh. (ebd., Fig. 8). — Bonn, Landesmuseum, Chorschranken aus Gustorf, M. 12. Jh., Frauen am Grabe (*Weigert*, Taf. 116). — Köln-Deutz, St. Heribert, Schrein des hl. Heribert, c. 1170, Medaillon mit einer Tugend (*Schnitzler II*, Taf. 92a). — Koblenz, Staatsarchiv, Hs. 701/110, Riesenbibel aus St. Kastor, Mittelrhein, 12. Jh., f. 111, Tobias (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 4459). — Trier, Dom-'schatz, Email des Buchdeckels von cod. 141/126, Köln/Hildesheim, c. 1160, Synagoge (*Schnitzler II*, Taf. 9).

[493] Vgl. etwa: *Laurent*, *Grabar I*, *Usener I*, *Usener II*.

[494] Heiligenkreuz, Klosterbibl., Hs. 24, Augustinus, Heiligenkreuz, 4. V. 12. Jh., f. 142v (*Winkler*, Abb. 7; *Rom. Kunst in Ö*, Nr. 44).

[495] Rom, Palazzo Venezia, Elfenbein-Triptychon, Byzanz, 10. Jh., Hand des Petrus (*Rice*, Taf. 99). — Liverpool, Arch. Mus., Elfenbein-Tafel, Byzanz, 11. Jh., Hand Johannes d. T. (ebd., Taf. 144). — London, Victoria and Albert Museum, Elfenbein-Tafel, Hand Johannes d. T. und des Andreas, Byzanz, 11. Jh. (ebd., Taf. 145). — Florenz, Bargello, Rosettenkästchen, Byzanz, 12. Jh., Hand des Andreas (ebd., Taf. 160). — Berlin, Staatl. Museen, Kleinmosaik, Byzanz, c. 1100, Hand Christi (ebd., Taf. 168).

[496] *Nordenfalk IV*, S. 193–196.

[497] *Goldschmidt II*, Taf. 67; *Goldschmidt III*, Taf. 111; *Bayr. Staatsbibl.*, Nr. 20. Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Bischoff stammen die Verduner Eintragungen in Clm. 10.077 bereits aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

[498] Paris, BN, lat. 18.005, Sakramentar. Die vielen Trierer Heiligen, ein Kalender und besonders der doppelte Eintrag für den hl. Maximin (III Kal. Jun. Maximini epi. et conf. Trevir — II Id. Sept. Deposit. sci. Maximini epi. cf.) weisen in die gleichnamige Abtei. Für das Datum III Id. Nov. ist in dicker Schrift des 11. Jahrhunderts nachgetragen: Dedic (atio) eccle (siae) s (anctae) Marie vird (unensis). — *Delisle II*, S. 205 ff, 250–253; *Haseloff*, S. 156; *Leroquais*, Bd. 1, S. 114; *Dodwell/Turner*, S. 29, Anm. 277.

[499] Paris, BN, lat. 15.392

[500] *Nordenfalk I*, S. 231–232.

[501] Brüssel, BR, ms. II 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), 11. Jh., f. 3 (*Gaspar et Lyna*, Nr. 16; *Romanische Kunst*, Nr. 13).

[502] London, Br. Mus., add. 28.106/07, Bibel von Stablo, c. 1097 (*Swarzenski IV*, Fig. 414).

[503] Paris, BN, lat. 819, Sakramentar, Lüttich, 2. V. 11. Jh. (*Manuscrits à peintures*, Nr. 121; *Schott*, S. 25–38, Abb. 10–14; *Huyghebaert*; *Moreau*, Bd. II, S. 67, Anm. 3; *Boutemy I*, S. 330).

[504] Paris, BN, lat. 11.550, Psalter und Hymnar, Saint-Germain-des-Prés, M. 11. Jh., f. 169 (*Moe*, Pl. 37; *Manuscrits à peintures*, Nr. 246).

[505] Brüssel, BR, ms. 9107/10, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh. (*Gaspar et Lyna*, Pl. XVII).

[506] Brüssel, BR, ms. II 2524, Bibel von Bonne-Espérance, 2. V. 12. Jh., t. II, f. 166 (*Boutemy I*, S. 339, Pl. VII, 1).

[507] Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 677, Albertus Aquensis, Mönchengladbach, c. 1140 (*Monumenta Judaica Kat.*, A 73, Taf. 26).

[508] Tournai, Priesterseminar, ms. 1, Bibel von Lobbes, Stablo, 1084 (Vgl. *Boutemy* I, Pl. IV, 2; *Monumenta Judaica Kat.*, A 70).

[509] Trier, Stadtbibl., cod. 1378/103, Liber floridus, Echternach, E. 11. Jh.; die Ornamentik ist noch nicht veröffentlicht. — Luxemburg, Bibl. Nat., ms. 264, Bibel, Echternach, 1051–1081 (*Leclercq*, S. 219–225, Pl. 17–24; *Echternach*, Pl. XXIII, 2).

[510] Vgl. etwa Dijon, BM, ms. 132, Hieronymus, Citeaux, A. 12. Jh., f. 2 (*Oursel III*, Pl. XXXVIII). — Paris, BN, nouv. acq. lat. 2246, Lektionar aus Cluny, E. 11. Jh., f. 79v (*Porcher III*, Fig. 20). — Bamberg, Staatsbibl., bibl. 84, Ezechiel-Kommentar, süddeutsch, 1014–1024, f. 1 (*Schramm/Mütherich*, Nr. 122). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4456, Silberplatte vom Sakramentar Heinrichs II., Bamberg (?), A. 11. Jh. (*Buddensieg*, S. 165–168; *Schramm/Mütherich*, Nr. 111). — Merkwürdig viele Beispiele in der Regensburg-Prüfeninger Malerei (*Boeckler I*, passim).

[511] Brüssel, BR, ms. II 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), 11. Jh., f. 3 (*Gaspar et Lyna*, Nr. 16).

[512] London, Br. Mus., add. 28.106/07, Bibel von Stablo, c. 1097, Initialen zum 1. und 2. Buch Samuel (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.658, 11.654).

[513] London, Br. Mus., add. 17.737/8, Bibel von Floreffe, c. 1160, (*Hauttmann*, Taf. 651; *Romanische Kunst*, Nr. 34). — Lüttich, UB, cod. 363, Evangeliar von Averbode, M. 12. Jh. (*Nordenfalk IV*, S. 165).

[514] Brüssel, BR, ms. 9107, Bibel, Mecheln oder Nordfrankreich, E. 12. Jh., f. 1v (*Gaspar et Lyna*, Pl. XVII).

[515] Epinal, BM, ms. 73, Texte zu St. Martin, Metz, 1. H. 12. Jh. (*Porcher III*, Pl. XIII).

[516] Reims, BM, ms. 672, Liber pontificalis, Saint-Bertin (?), E. 12. Jh., f. 1v (*Swarzenski IV*, Fig. 492).

[517] Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 36, Ambrosius, Saint-Bertin, 2. H. 12. Jh., f. 94 (*Boutemy I*, Pl. VII, 4).

[518] Vgl. etwa: Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A 6, sog. Musterbuch, Maas, E. 12. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 259). — Aachen, Münster, gravierte Platten vom Barbarossa-Leuchter (*Schnitzler II*, Taf. 22, 23, 25).

[519] Vgl. dazu etwa das Antependium aus St. Ursula in Köln, c. 1170, Schnütgen-Museum, Inv. Nr. G 564 (*Schnütgen*, Nr. 26).

[520] *Schnitzler I*, Nr. 12, Taf. 38, 46.

[521] Rom, Bibl. Vat., graec. 699, Kosmas Indikopleustes, Byzanz (?), 9. Jh., f.89 (*Schreyer III*, Taf. 2).

[522] Oxford, Bibl. Bodl., ms. Laud. misc. 469, Augustinus, England, c. 1140, f.1 (*Swarzenski IV*, Fig. 291). — London, Br. Mus., add. 14.790, Bibel von Park Abbey, 1148, f.120 (ebd., Fig. 357).

[523] Es ist unmöglich, die Fülle der Beispiele hier anzuführen; darum folgende Auswahl: London, Br. Mus., add. 28.106, Bibel von Stablo, c. 1097, Initialen zum 1. und 2. Buch Samuel (*Francastel*, Pl. XV, 2 = *Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.658, 11.654). — New York, Pierpont Morgan Library, Kreuzreliquiar aus Stablo, c. 1150 (*Swarzenski IV*, Fig. 364 f). — London, Br. Mus., add. 17.737/8, Bibel von Floreffe, c. 1160, ff. 4, 179 (ebd., Fig. 389, 384). — Brüssel, BR, ms. 9916/17, Gregor-Dialoge, Lüttich (?), nach 1150, f.31 (ebd., Fig. 352). — Plock, Kathedrale, cod. 140, Brevier, Maas, c. 1160 (*Francastel*, Pl. XXXI).

[524] Etwa: Köln, Schnütgen-Museum, Buchdeckel eines karolingischen Evangeliars, Inv. G 531, c. 1170 (*Schnütgen*, Nr. 39). — Köln-Deutz, St. Heribert, Heribert-Schrein, c. 1170 (*Schnitzler IV*, passim).

[525] Aachen, Münster, gravierte Platten vom Barbarossa-Leuchter (*Swarzenski IV*, Fig. 427).

[526] Arras, BM, ms. 616 (548), Augustinus, Saint-Vaast, 11. Jh. (*Porcher III*, Pl. VIII). — Paris, BN, lat. 15.307, Job, östliche Champagne, M. 12. Jh. (*Swarzenski IV*, Fig. 353). — Saint-Omer, BM, ms. 12, Moralia in Job, Bd. II, St. Bertin, E. 12. Jh., f.92v ebd., Fig. 494) und f.84v (*Porcher III*, Fig. 34).

[527] Epinal, BM, ms. 73, Texte zu St. Martin, Metz, 1. H. 12. Jh., f.5v (*Porcher III*, Fig. 19).

[528] Chalons-sur-Marne, Kathedrale, Fensterfragmente, c. 1160 *Francastel*, Pl. XXVII, 2, 3).

[529] Saint-Denis, eh. Abteikirche, Porte des Valois, Archivolten-Figur (nach 1175); Mantes, Stiftskirche, Marienkrönungsportal, Apostel vom Türsturz (c. 1180), nördliches Seitenportal (c. 1175), Engel (*Sauerländer*, Abb. 97, 87, 82).

[530] Das Urteil von J. Porcher in *Manuscrits à peintures*, Nr. 267, ist jedoch zu summarisch: »Lettrines peintes de la même main qu'au no. précédent (no. 266 = ms. 1).

[531] London, Br. Mus., add. 28.106/7, Bibel von Stablo, c. 1097, ff. 84, 97 (*Francastel*, Pl. XV, 1, 2).

[532] Trier, Stadtbibl., cod. 261/1140, Homiliar aus Springiersbach, 12. Jh. (*Foto Marburg*, Nr. 59.632/648).

[533] F.109v (*Foto Marburg*, Nr. 59.640).

[534] Vgl. *Usener I*, S. 86.

[535] Vgl. Brüssel, BR, außer ms. 9107/10 (Bibel, E. 12. Jh.) auch noch ms. 10.752 (Paulus-Briefe, 11./12. Jh.), f.6, Szenen aus der Paulus-Vita (*Gaspar et Lyna*, Pl. XVIIIa) und Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A 6 sog. Musterbuch, E. 12. Jh. (*Schnitzler IV*, S. 51).

[536] Vgl. etwa: Douai, BM, ms. 339, Hrabanus Maurus, Anchin, 2. H. 12. Jh., f.2v (*Porcher III*, Pl. XXVIII). — Valenciennes, BM, ms. 500, Vita S. Amandi, 2. H. 12. Jh., f.60v (*Boeckler III*, Taf. 93; *Manuscrits à peintures*, Nr. 167).

[537] Trier, Stadtbibl., cod. 24, Codex Egberti, Reichenau, c. 980, etwa ff.5v, 15v, 17 (*Codex Egberti*). — Vgl. dazu das Epistolar aus Trier, Reichenau, 4. V. 10. Jh., Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 34, f.170 (*Cook*, Fig. 41).

[538] *Nordenfalk II*, S. 68, Abb. 3, 10.

[539] Escorial, cod. vetr. 17, Goldenes Evangelienbuch aus Speyer, Echternach, 1045–1046 (*Boeckler IV*, passim).

[540] Es kann hier keine Vollständigkeit in der Aufzählung erstrebt werden; daher werden einige typische Beispiele genannt. — Für das 11. Jh.: Brüssel, BR, ms. II 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), f.3 (*Gaspar et Lyna*, Nr. 16); London, Br. Mus., add. 28.106/7, Bibel von Stablo, c. 1097, Initial mit Job (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 5694). — Für das 12. Jh. steht die Gruppe der Bibel von Floreffe: London, Br. Mus., add. 17.737/8, Bibel von Floreffe, c. 1160 (*Gevaert I*, Fig. 2, 5, 7; *Gevaert II*, Fig. 2, 3); Lüttich, UB, cod. 363, Evangeliar von Averbode, M. 12. Jh. (*Gevaert I*, Fig. 1, 3, 4, 6, 8); Brüssel, BR, ms. 10.527, Evangeliar, E. 12. Jh. (*Delaisse*, Nr. 8); außerdem sind die Brüsseler Gregor-Dialoge typisch: BR, ms. 9916/17, Lüttich, 2. H. 12. Jh., ff.23v, 27 (*Usener I*, Abb. 26, 25). — Von Werken der Goldschmiedetechnik: Visé, Kirche, Hadelinus-Schrein, c. 1140 (*Swarzenski IV*, Fig. 349–351); Darmstadt, Landesmuseum, Buchdeckel mit Emails zu Hs. 510, Kg. 54 : 212b (AE 682), M. 12. Jh. (*Hüpsch*, Nr. 51b, Abb. 62).

[541] Köln-Deutz, St. Heribert, Schrein des hl. Heribert, c. 1170, getriebene Apostelfiguren (*Schnitzler IV*, S. 22, 24). — London, Br. Mus., Harley 2798/99, Bibel von Arnstein, Initial mit Salomo, 2. H. 12. Jh. (*Swarzenski III*, Taf. 56).

[542] Vgl. Trier, Stadtbibl., cod. 171/1626, Einzelblatt mit dem hl. Gregor, Trier, nach 983 (*Schnitzler I*, Taf. 29). — Paris, BN, lat. 8851, Evangeliar der Ste Chapelle, Trier, nach 983, f.52v (*Elbern I*, Taf. 327). — Escorial, cod. vetr. 17, Goldenes Evangeliar aus Speyer, Echternach, 1045–1046, ff.21v, 24 (*Boeckler IV*, Abb. 38, 42). — Der Gregor-Meister konnte auf Anregungen der Ada-Schule zurückgreifen: Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, ff.15v, 59v, 85v, 127v (*Köhler II*, Taf. 94–97; vgl. *Schott*, S. 43); Paris, BN, lat. 8850, Evangeliar aus Soissons, A. 9. Jh., ff.1v, 180v (*Köhler II*, Taf. 67, 87); Alba Julia, Evangeliarfragment aus Lorsch, c. 800, p. 26 (ebd., Taf. 104). — Vgl. auch ein Beispiel aus Tours, London, Br. Mus., add. 10.546, Bibel aus Grandval, 834–843, f.351 u. a. (*Köhler I*, Taf. 47–49).

[543] *Irsch I*, S. 153–156; *Irsch II*, S. 263–265, Fig. 171–173.

[544] *Usener I*, S. 85–87; *Grabar I*; *Usener II*, S. 105, 109–111. — Ein sehr interessantes Beispiel für das Wiederaufgreifen antiker Themen und Motive in Nordfrankreich ist das großartige Titelblatt des Reimser Liber pontificalis (ms. 672) aus dem späten 12. Jahrhundert. Es zeigt den Aer mit den vier Winden, die neun Musen und die drei antiken Großen der Musik, Orpheus, Pythagoras und Arion, letzteren — für unser ms. 121 wichtig! — auf einem Delphin reitend (*Swarzenski IV*, Fig. 492).

[545] Reims, BM, ms. 90, Augustinus, Enarrationes, wohl um 1200, f.99v (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 5866). — In der gesamten Hs. erscheint das Initial rückständig.

[546] Köln, Schnütgen-Museum, Elfenbein-Majestas, nordfr.-belgisch, E. 11. Jh., Inv. Nr. G 121 (*Schnütgen* Nr. 10).

[547] Manchester, John Ryl. Libr., lat. 110, Evangeliar der Svenhilda, Niedersachsen/Westfalen, 11. Jh. (*James*, S. 190–193; *Boeckler V; Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.873 I).

[548] Paris, BN, lat. 15.675, Gregor, Moralia, Köln (?), M. 12. Jh., ff. 3, 5, 7v (*Gevaert III*, Fig. 20, 24, 27; *Schnitzler II*, Nr. 22).

[549] Paris, BN, lat. 819, Sakramentar, Lüttich, 2. V. 11. Jh. f. 61v (*Foto Marburg*, Nr. 163.541).

[550] Vgl. dazu: *Buddensieg*.

[551] Amiens, BM, ms. 24, Evangeliar, Corbie, 2. H. 11. Jh. *Manuscrits à peintures*, Nr. 131, s. auch Nr. 262; *Swarzenski IV*, Pl. 81; *Porcher III*, Pl. XXII).

[552] Vgl. zu der oben genannten Hs.: Arras, BM, ms. 559 I, Bibel aus Saint-Vaast, 2. V. 11. Jh., f. 128v (*Porcher III*, Fig. 14). — Avranches, BM, ms. 210, Cartularium, Mont-Saint-Michel, M. 12. Jh., ff. 19v, 25v (*Swazenski IV*, Fig. 294 f).

[553] Vgl. die etwas zaghaften Beispiele bei *Wormald*, Fig. 2, 4, 5, 9, aber auch das treffende in Oxford, Bibl. Bodl, ms. bodl. 155, Evangeliar aus Barking Abbey, frühes 11. Jh., f. 93v (*Wormald I*, Fig. 7).

[554] Brüssel, BR, ms. II 1639, Bibel von St. Hubert, um 1100, ff. 193, 216v, 217, 249, 305v (Fotos der Bibl.). — Brüssel, BR, ms. 10.791, Augustinus, 11. Jh., f. 2 (*Swarzenski IV*, Fig. 185). — Brüssel, BR, ms. 18.383, Evangeliar aus Lüttich, 11. Jh., f. 84v (*Delaisse*, Nr. 5). — Darmstadt, Landesbibl., Hs. 766, Evangeliar (?), Lüttich (?), c. 1100, f. 13 (*Swarzenski IV*, Fig. 223).

[555] Reims, BM, ms. 13, Evangeliar, Südfrankreich, 2. H. 11. Jh. (*Manuscrits à peintures*, Nr. 298; *Swarzenski IV*, Fig. 167).

[556] Koblenz, Staatsarchiv, ms. 701/81, Evangeliar aus Trier St. Maria ad Martyres, um 1000, f. 84v, Lk. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K 4355).

[557] Paris, BN, lat. 265, Evangeliar von Blois, Reims, 9. Jh., f. 73v (*Foto Marburg*, Nr. 163.489).

[558] Epernay, BM, ms. 1, Ebo-Evangeliar, 1. H. 9. Jh., Joh. (*Köhler I*, Bd. II, Abb. 13d).

[559] Wien, Schatzkammer, Krönungs-Evangeliar, Aachen (?), 795–810, f. 76v (*Köhler III*, Taf. 20).

[560] Der jetzige Aufenthaltsort ist unbekannt (*Corvey*, Nr. 192).

[561] Vgl. Trier, Stadtbibl., cod. 22, Ada-Evangeliar, c. 800, f. 11v u. a. (*Köhler II*, Taf. 26–30) und andere Beispiele bei *Köhler II*, Taf. 62–65, 89–92, 99, 106, 107, 109, 112–116.

[562] Vgl. Autun, BM, ms. 19 bis, Raganaldus-Sakramentar, Tours, 844–851, (*Köhler I*, Taf. 95–96) und Paris, BN, lat. 266, Lothar-Evangeliar, Tours, 849–851 (ebd., Taf. 104g-i, 105a-i).

[563] Trier, Stadtbibl., cod. 1378/103, Liber floridus, Echternach, E. 11. Jh.

[564] *Heimann*. — Vgl. weiterhin: *Beer*, *Palol*, *von Einem*, *Baltruisaitis*.

[565] *Heimann*, S. 270, erklärt die Figur als einen Cherub und muß sich so Mühe geben, mit komplizierten theologischen Gründen seine Berechtigung in diesem Zyklus zu erweisen. Das bringt nicht nur dessen Ordnung durcheinander, sondern bringt auch in die Interpretation eine Klippe, die immer wieder beim Vergleich mit anderen Denkmälern auftaucht. Die Kenntnis des Originals bewahrt vor diesem Irrtum.

[566] Die Deutung des knienden Mannes als Adam ist abwegig, auch wenn man versucht, sie mit Gründen der Theologie und der Ikonographie zu stützen (*Heimann*, S. 270, 275). Heimann erwägt zwar die Deutung auf den siebten Tag in Anlehnung an die Darstellung des siebten Tages in Venedig, San Marco, Vorhallenmosaik, läßt aber den Gedanken wieder fallen, der sich in seiner Einfachheit und wegen der genauen Übereinstimmung mit dem Bibeltext (Benedixit Deus diei septimo) wie auch durch die ikonographische Parallele in San Marco empfiehlt. — Die ikonographische Formalableitung der Mittelgruppe ist eine Sache für sich. Wegen der stilistischen Nähe zur Bibel von Saint-Bénigne, A. 12. Jh. (Dijon, BM, ms. 2), beachte man das formalikonographisch gut vergleichbare Thema der Salbung Davids auf f. 101v (*Oursel I*, Pl. XIIIa).

[567] Im Gegensatz zur griechischen Allegorie, bei welcher der Tag weiblich ist (= hemera) und auch als Frau dargestellt wird. Jedoch ist die griechische Ikonographie in diesem Punkt nicht konsequent. Die Deutung bei *Heimann*, S. 269, als »Lux« und »Tenebrae« paßt zwar im weiteren Sinne, trifft aber nicht die präzise Bezeichnung; vor allem läßt sie das Geschlecht unbeachtet. — Zum Thema der Tage vgl. auch *Alverny*.

[568] Vgl. zur Gestalt der sich verhüllenden Nox: *Panofsky II*, S. 111, Fig. 77; *RAC II* 765, Nr. 88.

[569] Siehe bei *Hanfmann*. — *RAC II* 765, Nr. 85.

[570] *Webster*

[571] Winter und Frühling stünden bei der »Tenebrae«, weil die längste Nacht den Übergang vom Winter zum Frühling »markiere«. Das tut jedoch nicht die Wintersonnenwende, sondern das Frühjahrs-Äquinoktium, während die Sonnenwende im Winter liegt. — Mit einem ähnlichen Argument könnte man das Beisammensein von Herbst und Winter erklären: der Herbst führt zum Winter, und damit zur »Tenebrae«.

[572] S. hierzu reiches Material bei *Beer* und *von Einem*; *RAC II* 770, Nr. 143 ff.

[573] *Heimann*, Titel.

[574] »Quia enim septem diebus omne tempus comprehenditur«, Gregor d. Gr., Homilia 33 in Evangelium, Matutin vom Donnerstag der Passionswoche, *Breviarium*.

[575] *Meyer*; *Jurascheck*, S. 68–69.

[576] Zum Thema des »I« siehe: *Beer-Schmitt* S. 30 f; *Simson*, S. 214 f, Anm. 33, 35 mit weiterer Literatur.

[577] Stuttgart, Landesbibl., bibl. fol. 21, f. 3v, vorgebundenes Einzelblatt mit hl. Gregor, M. 9. Jh. (*Millenarius*, S. 149 f, Abb. 49; *Schnitzler I*, Nr. 16, Taf. 52; *Elbern I*, Taf. 233; *Bloch-Schnitzler*, Taf. 342, S. 94). Die Frage nach den Mondseer Stilelementen darf hier unberührt bleiben.

[578] Wien, NB, cod. 1007, Homilien des Johannes Chrysostomus, Salzburg, A. 9. Jh., f. 1v (*Goldschmidt II*, Taf. 12; *Millenarius*, Abb. 59).

[579] Holter, in *Millenarius*, S. 149, Anm. 42: lit.; *Croquison* befaßt sich mit einem anderen Gregor-Typ.

[580] Vercelli, Bibl. Cap., cod. n. CXLVIII, Gregor der Große, Homiliae in evangelia, Norditalien, A. 9. Jh., f. 9v (*Millenarius*, Abb. 48, S. 149, Anm. 43; *Mostra Storica*, Nr. 49).

[581] Florenz, Bibl. Laur., Plut. I 56, Evangeliar, syrisch, 586, f. 10 (*Cecchelli*, Taf. 10).

[582] Paris, BN, syr. 341, Altes Testament, Syrien, 7./8. Jh. vgl. *Cecchelli*, Taf. 6,4; 6,2; 6,5; 7,2; 7,5; 8,1; 8,2; 8,3).

[583] Sinai, Katharinenkloster, Ikone mit Petrus, Paulus, Nikolaus und Chrysostomus, 7.–9. Jh. (*Sotiriou*, Bd. I, Taf. 21; vgl. auch Taf. 22, 23).

584 Vgl. etwa: Rom, Bibl. Vat., graec. 699, Kosmas Indikopleustes, Byzanz(?), 9. Jh., f.80v, Johannes (*Ebersolt*, Pl. XI). — Paris, BN, grec. 510, Gregor von Nazianz, Byzanz, 880–886, f.71v (?), die drei Kappadozier (*Buchthal II*, Fig. 4; *Byzance/France*, Nr. 9). — Buchdeckel mit stehendem Salvator, Athos, 963–969 (*Schnitzler III*, Abb. 55). — Paris, BN, grec. 70, Evangeliar aus Byzanz, 2. H. 10. Jh., f.113v, Markus (*Ebersolt*, Pl. XXX; *Byzance/France*, Nr. 11). — Paris, Louvre, Harbaville-Triptychon, Byzanz, spätes 10. Jh. (*Rice*, Taf. 100). — Rom Palazzo Venezia, Elfenbein-Triptychon, Byzanz, 10. Jh. (ebd., Taf. 98). — Bamberg, Staatsbibl., lit. 8, Elfenbein-Diptychon aus Byzanz vom sog. Kunigunden-Gebetbuch, c. 1000 (*Messerer*, Taf. 31).

585 Florenz, Bibl. Laur., Amiat. I, Bibel aus Jarrow und Wearmouth, 678–716 (*Boeckler III*, Taf. 12; *Mostra Storica*, Nr. 31).

586 Dublin, Trinity College, ms. 58, Book of Kells, A. 8. Jh., f.32v, Evangelist (*Boeckler III*, Taf. 9).

587 Autun, BM, ms. 3, Gundohinus-Evangeliar, Fleury, M. 8. Jh., f.186, Matthäus (ebd., Taf. 6).

588 Rom, Bibl. Vat., Elfenbeindeckel aus Lorsch, Ada-Richtung, frühes 9. Jh. (*Elbern I*, Taf. 213).

589 Wien, NB, cod. 1332, Sammelhandschrift aus Salzburg, 1. H. 9. Jh., hl. Hieronymus (*Millenarius*, Abb. 59). — Montpellier, Faculté de Médecine, ms. 409, Psalter aus Mondsee, E. 8. Jh., f.2v, Christus (*Manuscrits à peintures*, Nr. 20; *Millenarius*, Abb. 35). — St. Gallen, Stiftsbibl., cod. 22, Goldener Psalter, 2. H. 9. Jh., pag. 14 (*Goldschmidt II*, Taf. 67).

590 Mals, Wandgemälde, 9. Jh. (*Schrade I*, S. 26). — Mailand, San Ambrogio, Altarziborium, 2. V. 9. Jh. (*Hauttmann*, Taf. 325).

591 Keine oder kaum Hinweise bei *Künstle I*, *Reau II*, *Aurenhammer*, *RDK*. — Vgl. *Kraus*, Bd. II, S. 550–555 und *RDK III*, Sp. 1377–1382 (Diakon).

592 Paris, BN, grec. 510, Gregor von Nazianz, Byzanz, 867–886, ff.67v, 452 (*Omont*, Pl. XXV, LX).

593 Eh. Smyrna, evangelische Schule, cod. B8, Physiologus, 11. Jh. (*Strzygowski*, S. 114, Taf. XX).

594 Venedig, Bibl. der Mekhitaristen-Väter, Hs. Nr. 1657, Liber Ordinationum,1248 geschrieben im Kloster Zarnuk (*Nersessian*, Album, Pl. XL).

595 *Salmi I*, Bd. I, Fig. 293.

596 Paris, BN, lat. 9428, Drogo-Sakramentar, Elfenbeindeckel, M. 9. Jh. (*Goldschmidt I*, Bd. I, Taf. XXX).

597 Rom, Bibl. Casanat., ms. 724, Pontifikale, Campagna, 957–984 (*Avery*, Bd. II, Pl. CVII; *RDK III*, Sp. 1381/2; *Mostra Storica*, Nr. 63).

598 Ivrea, Bibl. Cap., cod. LXXXVI, Sakramentar des Warmundus, 1001 oder 1002, f.8 (*Magnani*, Tav. I; *Ebner*, S. 54).

599 Malereien der Südapsis, c. 1150–1170.

600 Wien, NB, cod. 444, Passionale und Viten aus Mondsee, M. 12. Jh., f. 2v (*Hermann II*, Nr. 92, Fig. 93).

601 Köln-Deutz, St. Heribert, Schrein des hl. Heribert, c. 1170 (*Schnitzler IV*, S. 29, 32).

602 Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 323, Vita des hl. Liutger, Werden, E. 11. Jh., f.11 (*Schrade III*, Abb. 7).

603 *Aurenhammer*, S. 320. — *RDK I*, Sp. 1309–1314.

604 *Aurenhammer*, S. 319. — Vgl. weiter zur Ikonographie des Benedikt-Bildes: *Künstle II*, S. 122–125. — *Reau II*, Bd. III, S. 196–203. — *Aurenhammer*, S. 316–326. — *Hallinger I*, S. 661–734, erwähnt eine Reihe von Benedikt-Bildern. — *LThK II*, 1. Aufl., Sp. 145 ff, und 2. Aufl., Sp. 181 ff. — Die umfangreichste neuere Monographie ist die von *Dubler*.

605 Montecassino, Archiv der Abtei, cod. 99, Homiliar, 1072, f.3, Benedikt und zwei Schreibermönche (*Hallinger I*, S. 694, Anm. 78d; *Ancona*, Pl.IV).

606 Stuttgart, Landesbibl., theol. qu. 141, Benediktiner-Regel, im Chorbuch für die Prim, Zwiefalten, c. 1115 (*Löffler*, Taf. 15). — Stuttgart, Landesbibl., hist. fol. 415, Chronicon Zwifaltense Minus, Zwiefalten, c. 1140 (*RDK I*, Sp. 696; *Dubler*, Abb. 24).

607 a) Montecassino, Archiv der Abtei, cod. 175, Paulus Diaconus, Regelkommentar, Montecassino, 915–934, f.2, die Richtung, in der das Buch überreicht wird, ist nicht klar (*Hallinger I*, S. 678, Anm. 53; *Avery*, Pl. CXCVIa; *Mostra Storica*, Nr. 61; *Dubler*, Abb. 10).
b) Paris, BN, lat. 9448, Tropar aus Prüm, c. 1000, f.66v, (*Rh. Bildarchiv*, Nr. 546; *Werdendes Abendland*, Nr. 419 mit ält. Lit.).
c) London, Br. Mus., Arundel 155, Psalter, 1012–1023, f.133 (*Rickert*, Pl. 41; *Wormald I*, Pl. 22; *Dubler*, Abb. 39).
d) Montecassino, Archiv der Abtei, cod. 99, Homiliar, Montecassino, 1072, f.3 (*Ancona*, Pl. IV).
e) Rom, Bibl. Vat., lat. 1202, Gregor-Dialoge, Montecassino, 2. H. 11. Jh. (*Schrade III*, Taf. 257,3; *Bamm*, S. 342).
f) London, Br. Mus., Cotton Tib. A III, Regel-Konkordanz, Canterbury, 2. H. 11. Jh., f.117v (*Dodwell*, Pl. 2b).

608 Bamberg, Staatsbibl., lit. 142, Regelbuch von Niedermünster, Regensburg, c. 990, f.5v (*Swarzenski I*, Taf. 2, Nr. 5; *Hallinger I*, S. 692, Anm. 73; *Dubler*, Abb. 21).

609 Brüssel, BR, ms. 10.849/54, Martyrologium und Regel, Maas, 11. Jh., f.70v (*Art Mosan Liége*, Nr. 392; Foto der Bibliothek).

610 *Quercy Roman*, Abb. 5 nach S. 260.

611 *Salmi II*, Fig. 7.

612 *Hallinger I*, S. 661–724, untersucht die Gewandfrage als Reformpunkt eingehend und zieht dazu auch die Werke der Kunst heran.

613 Darmstadt, Landesbibl., ms. 1946, Missale und Antiphonar aus Echternach, Anfang 11. Jahrhundert, f.18v: Stehende Christusfigur mit kniendem Stifter. — *Buddensieg*, Abb. 87. — *Echternach*, Pl. XXIV. — *Hüpsch*, Nr. 55, Abb. 73. — *Hallinger I*, S. 496, Anm. 12, S. 684.

614 *Hallinger I*, S. 496, Anm. 12, S. 717, Bild 11.

615 Ebd., S. 306.

616 Ebd., S. 496, 707.

617 Zur Frage des Dedibationsbildes: *RDK III*, Sp. 1189–1197; *Prochno*; *Bloch II*; ders. II, S. 52–68.

618 Zur Deesis: *RDK III*, Sp. 1197–1206; *LThK*, 1. Aufl., IV, Sp. 424–425; *Künstle I*, S. 527.

619 London, Br. Mus., Cotton Vesp. A VIII, Charta von Newminster, 966, f.2v, König Edgar widmet seine Charta (*Rickert*, Pl. 25). — London, Br. Mus., Stowe 944, Liber Vitae aus Newminster, 1020–1030, f.6, König Knut und Alfgyfu stiften ein Kreuz (*Wormald I*, Pl. 15; *Rickert*, Pl. 37 A).

[620] Bamberg, Staatsbibl., lit. 2, Sakramentar aus Freising, 2. H. 11. Jh., f.2v (*Bange*, Abb. 62; *Aere Perennius*, Nr. 56). — Wien, NB, cod. ser. nov. 2700, Antiphonar aus Salzburg St. Peter, ca. 1160, p. 166 (*Hauttmann*, Taf. 646; *Rom. Kunst in Ö.*, Nr. 8). — München, Bayr. Staatsbibl., lat. 8271, Breviar aus Michaelbeuren, 1161–1190, abgekürzte Zweizonen-Dedicatio (*RDK II*, Sp. 1467). — Krakau, Dombibl., Cod. 208, Evangeliar Heinrichs IV. (V.), Regensburg, um 1100 (*Swarzenski I*, Nr. 94; *Schramm/Mütherich*, Nr. 165).

[621] Eh. Gmunden, Evangeliar Heinrichs des Löwen, f.19, ein abgewandelter Typ (*Boeckler VI*, Taf. 55).

[622] Einsiedeln, Hs. 17, Evangeliar, St. Gallen, c. 900, f.2 (*Prochno*, Nr. 19). — St. Gallen, Stiftsbibl., ms. 343, Sakramentar, vor 1100, f.16v (ebd., Nr. 22).

[623] Mailand, Domschatz, Buchdeckel des Aribert von Intimiano, 1018–1048 (*Bloch II*, Abb. 15).

[624] Avranches, BM, ms. 210, Cartularium vom Mont-Saint-Michel, M. 12. Jh., f.19v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 195, Pl. XXI).

[625] Paris, BN, lat. 11.751, Lektionar, Saint-Germain-des-Prés, M. 11. Jh., f.59v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 245; Foto der BN, Nr. D 50/59).

[626] Lüttich, Musée Curtis, Elfenbeintafel des Notger (*Elbern I*, Taf. 340). — Brüssel, BR, ms. 1813, Kollektar von Stablo, 11. Jh., f.14 (*Prochno*, Nr. 73, *Gaspar et Lyna*, Pl. Xa; *Art Mosan Liége*, Nr. 381). — Brüssel, BR, ms. 2570, Gregor von Nazianz, Stablo (?), 11. Jh., f.3 (*Gaspar et Lyna*, Pl. XI). — Vgl. auch in etwa Paris, BN, lat. 9395, Evangeliar aus Metz, 1. H. 11. Jh., f.15 (*Schramm/Mütherich*, Nr. 142).

[627] *Dictionnaire*, Sp. 1223–1224.

[628] Vgl. *Ihm*, S. 35–112.

[629] Vgl. bei *Ihm*, Taf. VI, 1; XV, 2; XX, 2; XXII, 1; XXIII, 1 – XXV, 2; XXVI, 3; XXVIII, 1, 2.

[630] Vgl. Florenz, Bibl. Laur., Plut. I 56, Evangeliar des Rabulas, Syrien, 586, f.13v, Himmelfahrt Christi (*Ihm*, Taf. XXII, 1). — Kairo, Kopt. Mus., Fresken aus Bawit (ebd., Taf. XXIII, 1; XXIV, 1; XXV, 1, 2). — Rom, San Venanzio in Laterano, Apsismosaik (ebd., Taf. XXIII, 2).

[631] Ravenna, San Apollinare in Classe, Apsismosaik (ebd., Taf. XX, 2). — Rom Oratorium der hl. Felicitas in den Titus-Thermen, Nachzeichnung Ruspis (ebd., Taf. XXVI, 3).

[632] Vgl. neben den zweizonigen Bildern vor allem Paris, BN, lat. 11.751, Lektionar, Saint-Germain-des-Prés, M. 11. Jh., f.59v (s. Anm. 625). — Florenz, Bibl. Laur., Plut. XII 17, Augustinus, Civitas Dei, Canterbury, E. 11. Jh., f.2v (*Mostra Storica*, Nr. 146, Taf. XVIII).

[633] *Wilpert II*, Testo *I*, S. 107; *Dinkler*, S. 709.

[634] *Klauser II*,

[635] *Belting*, S. 92, 96, Lit.!

[636] Bonifatius I., pp. Ep. V, c. 1, *PL* XX, Sp. 762: »Pastor dominicarum ovium perpetuus est constitutus.« — Vgl. *Belting*, S. 99; jedoch als Innozenz I, zitiert.

[637] Augustinus, Tractatus in Johannis Evangelium. *PL* XXXV, Sp. 1733. »Ideo Petro quem facere volebat pastorem bonum, non in ipso Petro, sed corpore suo ait: Petre, amas me? pasce oves meas. Hoc semel, hoc iterum, hoc tertio usque ad ejus tristitiam. ... (Sp. 1734) Ad hoc ergo pertinet, pasce oves meas: ut ponas animam tuam pro ovibus meis.« — Vgl. *PL* XXXV, Sp. 1967: über die für das Hirtenamt notwendige Liebe. — Augustinus, Brief an gewisse Klosterfrauen. *PL* XXXIII, Sp. 960. »Nec habeatis paenitentiam Judae traditoris, sed potius lacrymas Petri pastoris.«

[638] Petrus Chrysologus, Sermo VI, in psalmum 99. *PL* LII, Sp. 202. »Sicut militem tuba terribilis producit ad bellum, sic oves ad pascua dulcedo jubilationis invitat. Bellandi ergo fremitum pastorali lenitate mitigare convenit, ut gentes tam mitis gratia salvaret, quas diu peremerat feritas naturalis. Quod autem pastoris bonus esset reditus cum ad terras veniret Christus clamavit ipse hodie: Ego sum pastor bonus; pastor bonus animan suam ponit pro ovibus suis. Hinc est quod adjutores, quod socios ad curam totius orbis ipse magister inquirit, dicendo, Jubilate Deo omnis terra. Hinc est quod oves suas Petro vice sua, ut pasceret, ad coelum remeaturus, commendat. Petre, inquit, amas me? Pasce oves meas. Et ut tenuia redditus (Sp. 203) primordia non cogeret potestate, sed pietate portaret, repetit: Petre, amas me? pasce oves meas. Commendat oves, ovium commendat germina, quia fecunditatem gregis sui pastor praescius noverat jam futuram, Petre amas me? pasce oves meas.«

[639] Leo, Sermo IV, c. 4, *PL* LIV, Sp. 152. »Et cui post resurrectionem suam Dominus ad trinam aeterni amoris professionem, mystica insinuatione ter dixit: Pasce oves meas. Quod nunc quoque proculdubio facit, et mandatum Domini pius pastor exsequitur, confirmans nos cohortationibus suis, et pro nobis orare non cessans, ut nulla tentatione superemur.«

[640] Leo, Sermo LXXXII in natale ss. Petri et Pauli, c. 1 *PL* LIV, Sp. 422. »Isti sunt sancti patres tui verique pastores ... c. 4 (Sp. 425) ... quando professione tui amoris in Dominum trinae interrogationis est solidata mysterio. Nec aliud ab hac mentis tuae intentione quaesitum est, quam ut pascendis ejus quem diligeres ovibus, cibum quo ipse eras opimatus, impenderes.«

[641] Epiphanius von Salamis, Ancoratus, c. 9. *PG* XLIII, Sp. 31. »A quo (Chr.) Petrus audivit: Petre, pasce agnos meos, cui gregis est commissa custodia.«

[642] Theodoret von Cyrus, Oratio de divina et sancta charitate. *PG* LXXXII, Sp. 1507. »Simon Petre, inquit, diligis me plus his? Ille autem ipsum testem amoris sui appellavit. Domine enim, ait, tu scis quod amem te. ... (Sp. 1510) Pasce oves meas. Ego enim, ait, nullius sum indigens: maximum vero beneficium duco curam ovium mearum, sollicitudinemque erga illas adhibitam in meipsum recipio. Oportet igitur te providentiam eam qua frueris conservis tuis impertiri, eosque pascere, sicuti pasceris, et ut regeris, regere, et quod mihi acceptum debes beneficium, per illos rependere. Haec iterum interrogavit Dominus, et bis magnus respondit Petrus, et bis pastoris ordinationem suscepit.«

[643] *Bandmann*, S. 380, Anm. 44.

[644] Solothurn, St. Ursus, Sakramentar, E. 10. Jh., f.10, Zierseite mit Widmungsvers zum 3. Bild: »Janitor aethereae commissis clavibus aulae. Pastor et ecclesiae dictus de nomine Petrae.« (*Bloch I*, S. 26).

[645] *Hugo*, in: *M. G.* ss. VIII, S. 390, 45.

[646] *M. G.* poet. lat. I, S. 106. Vgl. *Kampers*, S. 501. — Diesen und die folgenden Hinweise verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. Karl Pellenz, Mainz. — Alkuin schreibt an Leo III.: »Du Hirte der Schafe Jesu Christi, weide diejenigen, welche dir übergeben sind, mit dem Brote des Lebens« (*Kampers*, S. 498).

[647] *Gregor VII.*, ep. III, 6. In: *M. G.* ep. sel., S. 254: »Gregorius espiscopus servus servorum Dei omnibus, qui cupiunt se annumerari inter oves quas Christus beato Petro commisit, salutem et apostolicam benedictionem.«

[648] *Gregor VII.*, ep. VIII, 21. In: *M.G.* ep. sel., S. 548: »Numquid sunt hic reges excepti, aut non sunt de ovibus, quas filius Dei beato Petro commisit«.

[649] *Bruno*, c. 108, S. 80. — Humbert von Silva Candida, wendet in seinen Büchern Adversus Simoniacos das Gleichnis von der Herde, des Guten Hirten und den Dieben und Räubern auf die Polemik des Investiturstreites an, ohne aber präzise von Petrus Pastor zu reden. Vgl. Liber III, c. 34, De mercede mercennariorum et promotione eorum — und — Liber III, c. 40 f. In: *M. G.*, Libelli de lite, tom. I, S. 244 f, 247 ff.

[650] Verdun, BM, ms. 70, Meditationes Sancti Anselmi, aus St. Albans, A. 12. Jh. (*Manuscrits à peintures*, Nr. 277), f. 69: »Sancte et benissime Petre fidelis Pastor ovium Dei . . . respice benigne Pastor commissi tibi gregis ovem . . . ante fidelem Pastorem jacet et gemit morbida ovis . . . pio et medico Pastori . . . coram misericordem Pastorem . . . Pastor bone Petre . . . Pastor fidelis . . . ter confitenti dixit (Christus): pasce oves meas.« Vgl. *Pächt*.

[651] *Adam von Sankt Viktor*, Sequenz XXXI, de s. Petro, V. 1: »Gaude, Roma, caput mundi, Primus pastor in secundi Laudetur victoria . . .« V. 9: »Petro sunt oves creditae Clavesque regni traditae . . .« V. 10: »Pastoris nostri meritis Ac prece salutifera, Nos a peccati debitis, Aeterne pastor, libera.« Sequenz XLIX, de ss. Apostolis, V. 2: ». . . Petro tradit claves caeli, Petro credit ut fideli Curam Christus ovium.«

[652] Ms. 1, f. 22.

[653] Trier, Domschatz (*Schnitzler II*, Nr. 2).

[654] Köln, Maria im Kapitol, Tragaltar, nach 1150 (*Falke I*, Taf. 31). — Xanten, Dom, Tragaltar des Fredericus, c. 1160 (*Falke I*, Taf. 29). — Wichtig ist, daß die Figuren das Lamm nicht, wie so oft, im Opfergestus hochhalten, sondern vor der Brust tragen. Mehr im Sinne des Opfergestus ist der Abel auf dem Tragaltar des Bamberger Domschatzes dargestellt, Köln/Hildesheim, 12. Jh. *Messerer*, Taf. 78).

[655] Ms. 70, f. 68v (*Pächt*, Taf. 18a).

[656] Oxford, Bibl. Bodl., ms. Auct. D. 2. 6, Meditationes s. Anselmi, England, M. 12. Jh., f. 169 (*Pächt*, Taf. 18b).

[657] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 15.903, Perikopenbuch von St. Erentrud, Salzburg, 2. V. 12. Jh., f. 51 (*Legner*, Taf. 16, S. 22 f).

[658] Cambrai, BM, ms. 559, Werke des hl. Augustinus, Nordfrankreich, 1. H. 12. Jh., f. 57v (*Manuscrits à peintures*, Nr. 178; Photo der BN, Nr. A 49/294).

[659] München, Schatzkammer der Residenz (*Swarzenski IV*, Fig. 15; *Pächt*, Taf. 18d; *Schatzkammer*, Nr. 5).

[660] Cimitile, Basilica dei ss. Martiri, Fresken, A. 10. Jh., Christus geleitet Petrus zur Kathedra (*Belting*, Fig. 44, 45).

[661] Antwerpen, Plantin-Moretus-Museum, cod. 176 (17.4), Sedulius, Lüttich, nach 814, f. 38 (*Belting*, Fig. 47; *Karl d. Gr.*, Nr. 442).

[662] *Belting*, S. 98–101.

[663] Trier, Stadtbibl., cod. 31, Apokalypse, Nordfrankreich, 9. Jh., f. 3v (*Van der Meer*, Fig. 42; *Elbern I*, zu Taf. 240/41; *Hammerstein*, S. 206, Abb. 21.

[664] Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Frede, Vetus-Latina-Institut, Beuron.

[665] Vgl. die im letzten Krieg untergegangene Apokalypse (13. Jh.) der BM zu Metz, ms. 1184 (Salis 38) (fotographische Reproduktion in der Bibliothek). — Paris, BN, fr. 403, Apokalypse, St. Albans, vor M. 13. Jh., f. 35v (*Jurascheck*, Abb. 99). — Paris, BN, lat. 10.474, Apokalypse, England, spätes 13. Jh. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 2) und fr. 13.096, spätes 13. Jh. (ebd., Nr. 192, 193).

[666] Köln, Stadtarchiv, Kölner Bibel von 1480 (*Juraschek*, Abb. 24). — Staßburger Bibel von 1485 (ebd., Abb. 21).

[667] Tertullian, Liber de praescriptionibus adversus haereticos, c. 36. PL II, Sp. 59. ». . . Romam . . . ubi apostolus Joannes, posteaquam, in oleum igneum demersus, nihil passus est, in insulam relegatur«. — Vgl. auch: *Legenda Aurea*, S. 66; *Male*, S. 169–171.

[668] *Künstle II*. S. 344, Anm. 3; *Kraus*, Bd. II, S. 66.

[669] Ivrea, Bibl. Cap., cod. LXXXVI, Sakramentar des Warmundus, 1001–1002, f. 22: Die Folterknechte schüren das Feuer unter dem Kessel, in dem Johannes steht und gießen ihm heißes Öl über (*Ebner*, S. 52; *Magnani*, Taf. VII).

[670] New York, Pierpont Morgan Library, M. 808, Evangeliar aus Seitenstetten, 1247–1250, f. 194 (*Millar*, Bd. II, Pl. CXII; *Harrsen*, Nr. 28).

[671] *Aurenhammer*, S. 197. — Vgl. etwa: Paris, BN, fr. 13.096, f. 1 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 191) und fr. 403 (*Male*, S. 175), beide 13. Jh.

[672] *Juraschek*, Abb. 1, 21, 24.

[673] Fulda, Landesbibl., Aa 35, Kollektar, Weingarten, vor 1120, f. 82v (*Boeckler III*, Taf. 75a).

[674] *Swarzenski IV*, Taf. 58.

[675] Chantilly, Musée Condé, ms. 1695, Ingeborg-Psalter, A. 13. Jh., f. 28v, Frauen am Grabe (*Porcher III*, Pl. XLI).

[676] München, Bayr. Staatsbibl., lat. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, 1007–1014, f. 116v–117 (*Metz II*, Taf. 15–16). — Wolfenbüttel, Herz. Aug. Bibl., cod. 84,5 Aug., Lektionar, Reichenau, A. 11. Jh., f. 42v (*Lerche*, Taf. 10). — Vielleicht auch im Trierer Lektionar zu Berlin, Reichenau, 4. V. 10. Jh., Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 34, f. 170 (*Cook*, Fig. 41).

[677] St. Gallen, Stiftsbibl., cod. 340 u. 341, Sakramentar, 11. Jh. *Merton*, Taf. 78, 1 u. 2; *Duft*, Taf. auf S. 53).

[678] Paris, BN, lat. 9448, Tropar aus Prüm, c. 1000, f. 33 (*Cook*, Fig. 31).

[679] Berlin, Pr. Staatsbibl., theol. lat. fol. 2, Sakramentar für Bischof Siegebert von Minden, 11. Jh., Frauen am Grabe.

[680] Escorial, cod. vetr. 17, Evangeliar des Speyerer Domes, Echternach, 1045–1046, f. 84 (*Boeckler IV*, Abb. 93 und Taf. III).

[681] Lorenzo Monaco, Die Frauen am Grabe. (Urspr.) Teil eines Triptchons, 1408. Paris, Louvre (*Bellosi*, Taf. V).

[682] Florenz, Bibl. Laur., Plut. I 56, Rabulas-Evangeliar, Syrien, 586, f. 13 (*Cecchelli*, Taf. 4; *Nyssen*, Taf. 15).

[683] *Grabar II*, S. 37; *Wilpert I*, Taf. 10, 53–55, 57 f, 63–65, 66–68.

[684] *Wilpert I*, Taf. 99,2.

[685] *Kirschbaum I*, S. 210–248. — *Kirschbaum II*, S. 745f. — *RAC V*, Sp. 118.

[686] *Ronig III*.

[687] Die ikonographischen Handbücher kennen eine solche Gerichtsdarstellung nicht; ebensowenig *Cocagnac*.

[688] Aachen, Münsterschatz, ottonisches Evangeliar, Reichenau, 4. V. 10. Jh. (*RDK I*, Sp. 98, Abb. 15). — Zu Abrahams Schoß: *RDK I*, Sp. 96–102; *Aurenhammer*, S. 27 f. — Zur Datierung: *Mütherich II*.

[689] Escorial, cod. vetr. 17, Evangeliar des Speyerer Domes, Echternach, 1045–1046, f. 117v (*Boeckler IV*, Abb. 123).

[690] Kopenhagen, Nat. Mus. (*Goldschmidt I*, Bd. III, Taf. XLIII f, Nr. 124a.

[691] Im oberen senkrechten Balken: »Fili, recordare quia recepisti bona in vita tua;« im unteren: »Pater Abraham miserere mihi, mitte Lazarum, ut tingat extremum digitis sui aqua ut refrig.« — Im linken Querbalken: »Venite benedicti Patris mei;« im rechten: »Discedite a me, maledicti in ignem.«

[692] Den Haag, UB, ms. 69, E. 12. Jh. (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. 11.101).

[693] *Röhrig*, Taf. 50, 52.

[694] Trier, Stadtbibl., cod. 261/1140, Homiliar aus Springiersbach, 12. Jh., f. 175v, Lektion zum 1. So. n. Pf. (*Ronig III*, Abb. 2).

[695] Valenciennes, BM, ms. 108, Sakramentar, Saint-Amand, 2. H. 12. Jh., f. 46 (*Manuscrits à peintures*, Nr. 171; Foto der BN, Paris).

[696] *Panofsky II*, Note 216,2.

[697] *Lehmann* kennt keine Illustration zu den beiden Parabeln. — Die im Homiliar zugehörigen Sermones tragen zur Deutung nichts bei.

[698] »Plus aquilis vexilla crucis, plus Caesare Petrus.« Incriptionum christianorum Libellus. *PL* CLXXI, Sp. 1409 f; *Rahner*, S. 93, 144.

[699] Gent, UB, ms. 16, Liber floridus, 1. H. 12. Jh. (*RDK I*, Sp. 1270).

[700] *Adam von Sankt Viktor*, Sequentia XXXI, de s. Petro, V. 8a: »Nero frendet furibundus, Nero plangit impium; Nero, cujus aegre mundus, Ferebat imperium.« — Ders., Sequentia XXXIII, de ss. Petro et Paulo, V. 10 »Facta Christi mentione Simon magus cum Nerone Conturbantur hoc sermone, Nec cedunt apostolis. Languor cedit, mors oboedit, Magus cepat, Roma credit Et ad vitam mundus redit, Reprobatis idolis.«

[701] Bamberg, Staatsbibl., bibl. 94, Evangeliar, Köln, M. 11. Jh., f. 154v (*Messerer*, Taf. 68; *Bloch-Schnitzler*, Taf. 328).

[702] *Reau II*, Bd. III, S. 1084: 13. Jh.

[703] Die letzten wichtigen Abhandlungen zum Thema Ekklesia und Synagoge kennen unsere Darstellung noch nicht: *RDK IV*, Sp. 1189–1215; *Mayer*; *Bloch V; Seiferth*; *Blumenkranz I* und *II*.

[704] Ambrosius, Expositio evangelii secundum Lucam, lib. VIII, c. 48 *PL* XV, Sp. 1179: »Duae molentes in pistrino. Sensus quidem est quod hi significari videantur, qui ex occultis alimenta quaerant, et in apertum ex interioribus proferant. ... In hoc ergo pistrino vel Synagoga, vel anima obnoxia delictis, triticum molendo madefactum, et gravi humore corruptum, non potest interiora ab exterioribus separare; et ideo relinquitur, quia ejus similago displicuit. At vero s. Ecclesia vel anima nullis maculata contagiis delictorum, quae tale triticum molet, quod solis aeterni calore sit torridum, quod Deus quemadmodum voluit, sic vestivit, et angeli ab omni purgamentorum labe mundarunt, bonam similaginem de penetralibus hominum Deo offerens, sacrificii sui libamenta commendat.«

[705] Maximus von Turin, Homilie 111. *PL* LVII, Sp. 514: »Erunt duae molentes, una assumetur, et una relinquetur. Molit enim s. Ecclesia per legem, per apostolos, per prophetas ... Et quia duas Evangelium describit molentes, atque unam Ecclesiam diximus salubriter molere; alteram quam nonnisi Synagogam accipere debemus? Molit enim et ipsa per Moysen et prophetas, sed inutiliter molit ... Assumetur enim in requiem aeternam s. Ecclesia, quae Domino cibum sanctitatis emoluit; relinquetur ad molas perfida Synagoga, gyrum semper passura suae perfidiae.« — Vgl. *Rahner*, Nr. XIII, S. 61 u. 142.

[706] *Thomas Aqu.*, zu Matth. cap. 24: »Duae erunt molentes in mola: una assumetur, et alia relinquetur. Mola enim opus legis est: sed quia pars Judaeorum, ut Apostolos credidit, ita per Eliam est creditura, et justificanda per fidem; ideo una per eandem fidem boni operis apprehendetur, alia vero infructuosa legis opere relinquetur, molens incassum, et non factura coelestis cibi panem. In duabus etiam qui pariter molunt, et Ecclesiam et Synagogam, quod simul molere videantur inlege, et de eisdem Scripturis sanctis farinam terere praeceptorum Dei; vel ceteras haereses, quae aut de utroque testamento, aut de altero videntur molere farinam doctrinarum suarum.« *Thomas Aqu.*, zu Luk. cap. 17: »Sequitur: Duae erunt molentes in unum: una assumetur, et altera relinquetur. ... Per molentes significari videntur qui ex occultis alimenta quaerunt, et in apertum ex inferioribus proferunt. Et fortasse mundus iste pistrinum est; anima autem nostra velut quodam carcere includitur corporali. In hoc ergo pistrino vel synagoga, vel anima obnoxia delictis, triticum molendo made factum et gravi humore corruptum, non potest interiora ab exterioribus separare; et ideo relinquitur quia eius similago displicuit. At vero sancta Ecclesia vel anima nullis maculata contagiis delictorum, quae tale triticum molit quod solis aeterni calore torridum fit, bonam similaginem de penetralibus hominum Deo offert.«

[707] Eh. Straßburg, 1870 verbrannt. — *Walter I*, S. 82, Nr. 60, Textfigur S. 83. Walter gibt keine theologische Erklärung.

[708] *RDK II*, Sp. 969. Jedoch müssen die dort angeführten Beispiele auf den Inhalt hin genauer differenziert werden.

[709] Vgl. etwa die Anbringung dieser Szene in Zusammenhängen, die eindeutig für eine Deutung der Ehernen Schlange im Sinne des rettenden Todes Christi sprechen:
a) Brüssel, Musée Royal, Tragaltar von Stablo, c. 1160, Inv. 1590 (*Musées*, Nr. 21; *Romanische Kunst*, Taf. 32).
b) Mönchengladbach, St. Vitus, Tragaltar, Köln, Eilbertus-Gruppe, um 1160 (*Schnitzler II*, Taf. 141).
c) Kreuz von Kemexhe, Maas, 1150–1170 (*Borchgrave I*, Fig. 1).
d) Saint-Omer, Musée, Kreuzfuß aus Saint-Bertin, c. 1130 (*Swarzenski IV*, Fig. 397).
e) Brüssel, Musée Royal, Prozessionskreuz, Inv. Nr. 2293, Maas, 1160–1180 (*Musées*, Nr. 23; *Romanische Kunst*, Taf. 38).
f) Tongern, Notre Dame, Kreuzreliquiar, Maas, c. 1170 (*Swarzenski IV*, Fig. 424).
g) London, Victoria and Albert Museum, Altarkreuz, Maas, 1160–1170, Inv. Nr. 7234–60 (*Romanische Kunst*, Nr. 37).
Vgl. außerdem die folgenden anderen Darstellungen, über deren genauen typologischen Zusammenhang nichts gesagt werden kann.
h) New York, Pierpont Morgan Library, Ziborium aus Malmesbury, England, c. 1175 (*Swarzenski IV*, Fig. 453).
i) London, Br. Mus., mosanes Email, 1150–1170 (*Borchgrave I*, Fig. 7).
k) Luzern, Slg. Kofler-Truninger, mosanes Email, c. 1170 (*Große Kunst*, Nr. 80, Taf. 70).
l) Troyes, Kathedralschatz, mosanes Email, c. 1160 (*Monumenta Judaica Kat.*, A 24, Abb. 13).
m) Fenster von Saint-Denis, 12. Jh. (*Francastel*, Pl. XXIV, 2).
n) Lüttich, UB, ms. 363, Evangeliar von Averbode, M. 12. Jh., Bildseite zum Lk.-Evangelium.

[710] *Lubac I und II*; *RAC I*, Sp. 283–293.

[711] Vgl. die Hildesheimer Bronzetür.

[712] Zum Thema der Typologie s. u. a. *Künstle I*, S. 82–91. — *Reau I*; *Bloch V*; *Röhrig II*, Lit.!; *Lubac I* und *II*.

[713] *RDK IV*, Sp. 817–837, Lit.!

[714] *Röhrig I*, Taf. 40.

[715] Niedersachsen, spätes 12. Jh. (*Romanische Kunst in Ö.*, Nr. 130); der Text »Confringes postem samson sic obruit hostem« beruht auf einer Vermengung mit der letzten Tat das Samson.

[716] Vgl. etwa stellvertretend: Torcello, Dom, Mosaik der inneren Westwand, 12. Jh. (*Künstle I*, Bild 307).

[717] Fußbodenmosaik in der Krypta. Die Figur des Samson ist zum größten Teil eine Ergänzung des 19. Jhs., wobei offensichtlich der Typ vom Stabloer Tragaltar in Seitenverkehrung als Vorlage benutzt wurde (*Clemen*, S. 140, Fig. 107).

[718] Straßburg, Priesterseminar, Hs. Nr. (L 99) 35, Homiliar, c. 1154 (*Manuscrits à peintures*, Nr. 274); *Walter II*, Abb. 25).

[719] *Wentzel*, Abb. 498.

[720] *Röhrig I*, Taf. 34.

[721] Zuletzt: *RDK IV*, Sp. 1189–1215; *Mayer*; *Bloch V*; *Seiferth Blumenkranz I* und *II*; *Ronig III*.

[722] Die Bildgeschichte der Psychomachie braucht hier nicht neu entwickelt zu werden; vgl. *Clemen*, S. 312–318, vor allem aber *Katzenellenbogen*. Zur triumphalen Psychomachie: ebd., S. 14–21. — Zur antiken Wurzel siehe *Schweitzer*.

[723] *Bloch V*, S. 760, hat wohl als erster auf die Darstellung aufmerksam gemacht. — Vgl. *Katzenellenbogen*, S. 20.

[724] Zum Problem der Datierung: *Bunjes*, S. 318–319.

[725] *Bloch V*, Abb. 91; *Bunjes*, Abb. 218; *Ronig III*, Abb. 4; beste Abbildung bei *Clemen*, Fig. 233.

[726] »Apostoli suos quique tyrannos subigentes« (*Clemen*, S. 316, Anm. 156), womit wohl die überwundenen Länder gemeint sind.

[727] In der Psychomachie der Berner Burger-Bibliothek, ms. 264, 4. V. 9. Jh., steht die »Fides« auf der »falsa deorum Cultura« (*Boeckler VI*, Taf. 18; *Homburger*, Taf. 9. — Eh. Gmunden, Evangeliar Heinrichs des Löwen, f. 15: Der Apostel Matthäus hält ein Spruchband mit dem Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnisses: »Sanctam ecclesiam catholicam. »Links oberhalb von ihm steht die Fides in Psychomachie (durch Inschrift bezeichnet) auf der »Veterum cultura deorum«.

[728] Montalcino, Bibl. Comm., ms. s. s., Bd. II, f. 56 (*Bildarchiv Buchmalerei*, Nr. K. 2995; *Mostra Storica*, Nr. 122; *Ronig III*, Abb. 5).

[729] Saint-Gilles-du-Gard, ehemalige Abteikirche, Südportal Tympanon, 1. H. 12. Jh. (*Baum*, Taf. 227, 1); die Problematik um die Früh- oder Spätdatierung darf hier unbeachtet bleiben.

[730] Berlin-Dahlem, Staatl. Museen, Elfenbeintafel aus Unteritalien mit der Kreuzigung, 11. Jh. (*Seiferth*, Abb. 11, S. 26; *RDK IV*, Sp. 1191).

[731] Vgl. Merseburg, Dom, Taufbecken, c. 1180 (*Bloch V*, Abb. 55). — Bamberg, Dom, Fürstenportal, 1. H. 13. Jh. (ebd., Abb. 56, S. 751).

[732] Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 2, Bibel aus Saint-André-au-Bois, 2. H. 12. Jh., Bd. II, f. 231 (*Boutemy II*, Taf. 18; *Manuscrits à peintures*, Nr. 183). Durch die geknickte Haltung der Synagoge ist die Überwindung mitausgesagt.

[733] *Seiferth*, S. 57.

[734] *Adam von Sankt Viktor*, XI, 4, S. 84.

[735] *Bloch V*, S. 742, Anm. 33 u. 34 mit Lit. — *Katzenellenbogen*, S. 65–67. — *Von Einem*, Abb. 30 f.

[736] Gent, UB, ms. 16, Liber floridus des Lambert von Saint-Omer, c. 1120, ff. 231v, 232 (*Katzenellenbogen*, S. 64 f, Fig. 64 f; *Nordenfalk IV*, S. 156 ff).

[737] Amiens, Kathedrale, Hauptportal, Türrahmen mit den klugen und törichten Jungfrauen, dem guten und schlechten Baum. Vgl. *Medding*, S. 29.

HANDSCHRIFTENVERZEICHNIS

(Kursive Zahlen bezeichnen die Anmerkungen)

AACHEN Münsterschatz ottonisches Evangeliar: 156 *395 688*

ABBEVILLE BM ms. 4: *342 406*

AIX-EN-PROVENCE BM ms. 7: *154*

ALBA JULIA Battyaneum Lorscher Evangeliar: *312 342 542*

AMIENS BM ms. 24: 143 *156g 165 359 551*

ANTWERPEN Plantin-Moretus-Mus. cod. 176: 154 *661*

ARRAS BM ms. 559 (435): *117 139 165 479 552*

– – ms. 616 (548): 46 *117 171 526*

– – ms. 732 (684): *139*

– – ms. 734: *479*

AUTUN BM ms. 3: 149 *587*
-- ms. 19 bis: *191 562*
AVRANCHES BM ms. 50: *117*
-- ms. 72: *162 359*
-- ms. 210: *157 552 624*
BALTIMORE Walters Art Gallery ms. W. 8: *153*
-- ms. W 9: *218*
-- ms. W. 17: *154*
-- ms. 751: 85 *231*
BAMBERG Staatsbibl. bibl. 1: 46 90 *182 191 217 351*
-- bibl. 84: *510*
-- bibl. 94: 157 *151 214 382 701*
-- bibl. 95: *157 262*
-- lit. 1: *115 216 332*
-- lit. 2: *620*
-- lit. 3: 45 88 89 99 132 *156d 161 193 249a 318 331 416 417*
-- lit. 8: *584*
-- lit. 142: 151 *395 608*
BASEL UB B II 11: 46 *184*
BERLIN Pr. Staatsbibl. theol. lat. fol. 2: 155 *679*
-- theol. lat. fol. 18: 87 *294 383*
-- theol. lat. fol. 34: *306 537 676*
-- theol. lat. fol. 252: *384*
-- theol. lat. fol. 260: *407*
-- theol. lat. fol. 283: 89 *344 381 401*
-- theol. lat. fol. 323: *322 602*
-- theol. lat. fol. 677: 137 *507*
-- theol. lat. fol. 733: 43 44 *264 288 289 403 408*
BERLIN Kupferstichkab. cod. 78 A 3: *214 219 382*
-- cod. 78 A 6: *518*
BERN Stadtbibl. ms. 4: 50 *225*
-- ms. 264: *727*
BOULOGNE-SUR-MER BM ms. 2: *732*
-- ms. 20: *117*
-- ms. 36: 138 *517*
-- ms. 46: *113*
-- ms. 107: *117*
BRANDENBURG Dom Evangelistar: *271*
BREMEN Stadtbibl. b. 21: *223*
BRÜSSEL BR ms. 1813: *626*
-- ms. 2034/35: *338*
-- ms. 5573: 46 *116*
-- ms. 9107–10: 59 64 69 79 107 137 138 139 *253 273 285 286 429 434 505 514 535*
-- ms. 9369/70: 46 51 *165*
-- ms. 9428: 43 *137 223*
-- ms. 9916/17: 101 *360 396 421 486 523 540*
-- ms. 10.066–77: *116*
-- ms. 10.527: 87 *302 338 540*
-- ms. 10.752: *535*
-- ms. 10.791: 46 51 *168 554*
-- ms. 10.849–54: 151 *609*
-- ms. 18.383: 46 47 88 89 *165 193 197 210 212 249c 309 339*
-- ms. II 175: 46 *197 210 211 249a*
-- ms. II 1179: *396*
-- ms. II 1639: *554*
-- ms. II 2524: 137 *506*
-- ms. II 2570: 35 135 137 151 *109 335 397 501 511 540 626*
eh. Brüssel Evangeliar des Herzogs von Aremberg: *389*
CAMBRAI BM ms. 528: *139*
-- ms. 559: 154 *480 658*
CAMBRIDGE MASS. Harvard Un. Libr. Coll. Ph. Hofer Ms. Typ 202 H: 68 *269*
CAMBRIDGE Corpus Christi College ms. 2: 88 *311*
-- ms. 4: *311*
-- ms. 286: *341*
– St. John's College ms. A 8: 126 *466*
– Trinity College ms. B. 10.4: 129 *477*
CHANTILLY Musée Condé ms. 1447: *218 326*
-- ms. 1695: 155 *675*
-- ms. 15.654: 89 *326*
CHATSWORTH Libr. of the Duke of Devonshire, Aethelwold-Benediktionale: 43 *141 159 333*
CIVIDALE Museo, cod. Gertrudianus: 87 *295*
DARMSTADT Hess. Landesbibl. Kg. 54: 210 (AE 681): *153*
-- Hs. 508 Kg. 54: 211 a u. b (AE 680): 132 *163 196 490*
-- Hs. 510 Kg. 54: 212 a u. b (AE 682): 132 *301 384 492 540*
-- Hs. 530: 132 *163 196 490*
-- Hs. 746: 47
-- Hs. 766: 35 *110 554*
-- Hs. 1640: *214*
-- Hs. 1946: 48 151 *213 219 223 249c 613*
DEN HAAG UB ms. 69: *692*
DIJON BM ms. 2: 55 64 136 147 *247 566*
-- ms. 14: 72 *279*
-- ms. 30: *479*
-- ms. 129: 55 *246*
-- ms. 132: 55 *241 510*
-- ms. 180: 55 *244*
-- ms. 294: *280*
-- ms. 641: 55 *243*
-- ms. 642: 55 *242*
DOUAI BM ms. 250: 87 *292*
-- ms. 301: *481*
-- ms. 339: *303 536*
-- ms. 340: *399*
DUBLIN Trinity College ms. 58: 149 *586*
EINSIEDELN Hs. 17: *120 622*
EPERNAY BM ms. 1: 44 144 *190 558*
EPINAL BM ms. 73: *515 527*
ERLANGEN UB ms. 1: *278*
ESCORIAL cod. vetr. 17: 47 73 87 90 91 155 156 *189 195 205 282 287 291 306 355 361 539 542 680 689*
FLORENZ Bibl. Laur. Amiat. I: 149 *585*
-- cod. Plut. I 56: 88 149 155 *315 581 630 682*
-- cod. Plut. XII 17: *311 632*
-- cod. Plut. XXIX 24: *21*
FREIBURG i. Br. UB cod. 360 a: *214*
FULDA Landesbibl. Aa 21: 30 89 *105 156l 162 165 197 210 211 249b 249c 292 337 338*
-- Aa 35: 155 *673*
-- Aa 44: 43 *152 156k 194 198 249b 298*

GENT UB ms. 16: 157 160 *699 736*
– – ms. 308: *116*
GIESSEN UB cod. 660: *214*
GMUNDEN eh. Evangeliar Heinrichs des Löwen: 88 144 *163 310 621*
HEILIGENKREUZ Klosterbibl. Hs. 24: 132 *494*
HILDESHEIM Domschatz Nr. 19: *216*
– – Nr. 34: 92 *389 391*
– – Nr. 61: *231*
HÖXTER Dechanei Evangeliar: *138*
IVREA Bibl. Cap. cod. LXXXVI: 150 155 *598 669*
JERUSALEM Patriarchalbibl. cod. Taphou 14: *470*
KASSEL Landesbibl. ms. phys. fol. 10: *470*
KOBLENZ Staatsarchiv ms. 701/81: 144
– – ms. 701/110: 122 *278 459 463 492*
KÖLN Diözesanbibl. Hs. 1a: 44 *151 208 214*
– Dombibl. cod. 12: *208*
– – cod. 13: *389*
– – cod. 14: 50 *228 389 411*
– – cod. 56: 44
– – cod. 88: *216*
– Schnütgen-Mus. Inv. Nr. B 61: *382*
– Stadtarchiv, Kölner Bibel von 1480: *666*
KOPENHAGEN Königl. Bibl. ms. Gl. Kgl. S. 6: *325*
– Königl. Sammlungen Nr. 10: *155*
KRAKAU Dombibl. cod. 208: *620*
LENINGRAD Öffentl. Bibl. Q. v. I. Nr. 21: *217*
LONDON Br. Mus. add. 10.546: *191 217 222 234 289 403*
– – add. 11.662: *117*
– – add. 11.848: 43 *236 289 376 403 408*
– – add. 14.790: *522*
– – add. 17.737/38: 87 88 95 137 *249b 301 513 523 540*
– – add. 28.106/107: 72 136 137 139 *277 502 512 523 531 540*
– – add. 34.890: *383*
– – add. 37.517: 129 *476*
– – Arundel 44: 160 *735*
– – Arundel 155: *607c*
– – Cotton Galba A. XVIII: 72 *275*
– – Cotton Nero C. IV: *478*
– – Cotton Tib. A. II: 43 *141*
– – Cotton Tib. A. III: *607f*
– – Cotton Vesp. A. VIII: *619*
– – Egerton 608: 47 *195 207*
– – Harley 647: *470*
– – Harley 2788: *364 375 406*
– – Harley 2798/99: *304 651*
– – Harley 2804: *278*
– – Harley 2820: *214 219 382*
– – Harley 2821: *195 206 380*
– – Harley 2904: 129 *475*
– – Harley 2970: 89 *347*
– – Stowe 3: *385*
– – Stowe 944: *619*
LONDON eh., Slg. Chester Beatty ms. 9: 50 *227 411*
LÜTTICH UB cod. 363: 87 88 *302 513 540 709n*
– Archäologisches Museum: 72 *274*
LUXEMBURG, Bibl. Nat. ms. 264: 137 *509*
MADRID Bibl. Nac. cod. 3307: 126 *468 470 471*
MAINZ Priesterseminar Sakramentar: *216 218*
MANCHESTER John Ryland's Library lat. 11: 89 *305 320*
– – ms. 98: 47 *187 192 200 215 218*
– – ms. 108: 89 *337*
– – ms. 110: 143 *547*
METZ BM ms. 35: 30 44 45 46 51 68 89 *156b 162 165 268 336*
– – ms. 77: 48
– – ms. 1184 (Salis 38): *665*
– Priesterseminar Evangeliar aus Saint-Mihiel: 92 142–145 *163 390*
MONTALCINO Bibl. Comm. ms. s. s.: 159 *728*
MONTECASSINO Archiv d. Abtei cod. 99: *605 607d*
– – cod. 175: 150 *607a*
MONTPELLIER Faculté de Médicine ms. 409: *589*
MÜNCHEN Bayr. Staatsbibl. lat. 2938: 87 *300*
– – lat. 2939: *153*
– – lat. 4452: 89 *159 169 345 356 676*
– – lat. 4453: 91 122 *374 386 461*
– – lat. 4454: *313 330 345 356 379*
– – lat. 8271: *620*
– – lat. 8272: *153*
– – lat. 9476: *383*
– – lat. 10.077: 10 12 50 134 *497*
– – lat. 13.067: 50 *233*
– – lat. 13.074: *251*
– – lat. 13.601: *395*
– – lat. 14.000: 92 *394*
– – lat. 15.713: *383*
– – lat. 15.903: 154 *657*
– – lat. 15.904: *153*
– – lat. 22.044: *300*
– – lat. 23.261: 88 130 *319 486*
– – lat. 23.630: 89 *212 347*
– – lat. 28.565: *23*
NAMUR Priesterseminar ms. 43 (13): *382*
NANCY Tresor d. Kathedrale, Evangeliar des hl. Gauzelinus: 44 *116 156a 165*
NEW YORK Pierpont Morgan Libr. cod. 651: 44 *151 208 219 382*
– – cod. 755: 50 *231*
– – cod. 808: 155 *265 670*
– – cod. 855: *265*
NÜRNBERG Germ. Nat. Mus. Hs. 2° 156 142: 30 43 44 46 47 87 89 90 91 126 *106 137 157 158 179 192 195 206 211 213 287 290 296 306 329 344 355 356 361 362 380 470*
OXFORD Bodleian Library ms. Auct. D. 2.6: 154 *656*
– – ms. Bodl. 155: *553*
– – ms. Laud. misc. 469: *522*
PARIS BN fr. 403: *665*
– – fr. 10.440: 91 *377*
– – fr. 13.096: *665 671*
– – grec. 70: *584*
– – grec. 510: 59 150 *257 584 592*
– – lat. 1: 46 69 91 *183 191 272 323 376 393 403*
– – lat. 2: 50 95 *226 410 411 412*
– – lat. 3: *217 234*

– – lat. 8: 112 *443*
– – lat. 94: *278*
– – lat. 116: *482*
– – lat. 250: *236*
– – lat. 261: 44 *125*
– – lat. 265: 144 *407 557*
– – lat. 266: 44 *125 403 470 562*
– – lat. 275: 43 *127 158 194 198 249b 299 357 374*
– – lat. 278: 43 44 45 46 *156e 165 166 167 193 197 210 211 249c*
– – lat. 776: 112 *444*
– – lat. 817: *214*
– – lat. 819: 45 136 143 *161 165 170 249c 503 549*
– – lat. 889: 112 *446*
– – lat. 1141: *217*
– – lat. 1991: *165*
– – lat. 2293: 112 *445*
– – lat. 8850: 46 *178 406 542*
– – lat. 8851: 47 89 90 *188 192 249b 306 328 343 354 356 363 378 401 542*
– – lat. 9385: 44 *125 288 403*
– – lat. 9388: 90 *350*
– – lat. 9391: 43 44 51 *120 156m*
– – lat. 9392: 34 35 136 *108*
– – lat. 9393: *213*
– – lat. 9395: 87 *307 626*
– – lat. 9428: 150 *266 596*
– – lat. 9433: *412 414*
– – lat. 9436: *139 479*
– – lat. 9438: *266*
– – lat. 9448: 43 73 155 *129 136 607b 678*
– – lat. 10.438: *195 205 223 380*
– – lat. 10.474: *665*
– – lat. 10.501: *215 218*
– – lat. 10.514: *120 156i*
– – lat. 11.514: 50 *225*
– – lat. 11.550: 137 *504*
– – lat. 11.751: *625 632*
– – lat. 11.956: 95 *409*
– – lat. 11.961: *195 205*
– – lat. 15.176: 112 *440*
– – lat. 15.307: *163 536*
– – lat. 15.392: 10 12 27 111 134 *499*
– – lat. 15.675: 143 *548*
– – lat. 18.005: 134 *159 498*
– – nouv. acq. lat. 1203: 43 44 *126*
– – nouv. acq. lat. 1589: *374*
– – nouv. acq. lat. 2196: 50 *195 206 223 232 355 380*
– – nouv. acq. lat. 2246: *510*
– – syr. 341: 149 *582*
– Bibl. Sainte-Geneviève ms. 10: *271*

PARMA Bibl. Pal. cod. Palat. 386: 112 *447*

PLOCK Kathedrale cod. 140: *523*

PRAG Bibl. des Metropolitankapitels Cim. 2: 50 *229*
– Kloster Strahow cod. D. F. III. 3: 43 89 *326 343 378*

REIMS BM ms. 7: 44 50 *237 407*
– – ms. 8: 88 *317*
– – ms. 13: 144 *154 555*
– – ms. 21: *458*
– – ms. 23: 129 *278 473*
– – ms. 90: *545*
– – ms. 213: 50 *230*
– – ms. 294: 73 129 *280 458 472*
– – ms. 295: *458*
– – ms. 300: *271 458*
– – ms. 461: *487*
– – ms. 672: 129 132 138 *484 516 544*

ROM Bibl. Casanat. ms. 724: 150 *597*
– Bibl. Vat. graec. 699: 68 138 *264 270 521 584*
– – graec. 1613: 38
– – lat. 1202: 151 *607e*
– – lat. 2761: *469*
– – lat. 3225: 126 *465*
– – lat. 3867: *264*
– – lat. 12.958: 112 *278 448*
– – ottob. lat. 74: *395*
– – patl. lat. 50: *342*
– – reg. lat. 124: *131*
– St. Paul vor den Mauern, Bibel von San Callisto: 92 *394*
– – Bibel aus der Palastschule Karls des Kahlen: 90 *352*

SAINT-OMER BM ms. 12: *526*
– – ms. 30: *338 399*
– – ms. 342 bis: *117*

SMYRNA eh. Evangelische Schule cod. B 8: 150 *593*

SOLOTHURN St. Ursus Sakramentar von Hornbach: 43 154 *135 644*

STAMMHEIM eh., Hildesheimer Missale: 155

ST. GALLEN Stiftsbibl. cod. 22: *589*
– – cod. 23: *221*
– – cod. 340 u. 341: *677*
– – cod. 343: *622*

ST. PETER im Schwarzwald Bibl. Einzelblatt mit Evangelist Mk.: *343*

STRASSBURG Priesterseminar cod. Nr. (L 99) 35: 159 *718*
– eh., Hortus deliciarum: 59 157 *707*

STUTTGART Landesbibl. bibl. fol. 12a, b, c: 72 *276*
– – bibl. fol. 21: 149 *214 219 382 577*
– – bibl. fol. 23: 88 *316*
– – (H. B.) II 40: 43 44 50 *225 289 408*
– – (H. B.) II 46: 44 46 *156c*
– – hist. fol. 415: *606*
– – theol. qu. 141: *606*

SUSTEREN Kath. Pfarrkirche, Evangeliar: 89 *306 346 358*

TOURNAI Priesterseminar ms. 1: 137 *508*

TRIER Domschatz, Email des Buchdeckels cod. 141/126: *492*
– Bistumsarchiv ms. 146: *223*
– Stadtbibl. cod. 22: 46 *185 312 342 375 406 542 561*
– – cod. 23: *401*
– – cod. 24: 89 140 *127 150 156b 262 327 537*
– – cod. 31: 155 *663*
– – cod. 171/1626: 90 *353 378 542*
– – cod. 1/1140: 75 139 *283 402 532 694*
– – cod. 1378/103: 137 145 *509 563*
– – cod. 1709 (Deckel): *113*

UPPSALA UB Evangeliar aus Goslar: *169 195 206 213 380*

UTRECHT Erzbischöfl. Diözesanmuseum, Nr. 750 Deckel des Lebuinus-Evangeliars: *151 156f*

VALENCIENNES BM ms. 108: 156 *695*
– – ms. 186: *249a*
– – ms. 500: *536*
– – ms. 501: 132 *491*
– – ms. 502 (461): 43 132 *249b 491*

VENEDIG Bibl. der Mekhitaristen-Väter Hs. Nr. 1657: 150 *594*

VERCELLI Bibl. Cap. ms. CXLVIII: 149 *580*

VERDUN BM ms. 1: 15 52 64f 76ff 80 99 102 106 107 116 117 128 130 132 136ff 145ff 154 *321 652*
– – ms. 2: 11 37ff 108 134 148f
– – ms. 7: 17f 108ff 136
– – ms. 8: 18 27ff 135f 140 149f *321*
– – ms. 10: 18f 31 109f 135f 150ff
– – ms. 42 I u. II: 19f 72 102ff 113 133 141f 246 *321*
– – ms. 43: 20 80ff 108 116 138ff 142 *163*
– – ms. 48: 20 110
– – ms. 49: 20 110f
– – ms. 51: 20 108f 135
– – ms. 52: 21f 42f 87 89 134f 140 142
– – ms. 55: 22 101f 110 140
– – ms. 59: 22 110
– – ms. 60: 22 36f 136
– – ms. 62: 23 59 70f 79 93 95 96ff 108 116 139f 149 152ff *321*
– – ms. 64: 23f 37 136
– – ms. 66: 23f 70 79 88 93 95 98f 100f 108 116 139f 149 155 *321*
– – ms. 70: 12 154 *650 655*
– – ms. 74: 108 135 160
– – ms. 75: 24 52 136
– – ms. 95: 24 93 95 108 140 155f
– – ms. 118: 25 112 133 142
– – ms. 119: 25 64ff 97 99 101f 104 106f 110 116f 119f 129 132 136ff 141 145 149 155 *321 419 435*
– – ms. 121: 29f 111 116ff 138 141 149 156f 159f *249a*
– – ms. 122: 27 116f 133 142

VORAU Stiftsbibl. cod. 346: *153*

WARSCHAU Bibl. Narodowa BOZ 8: *214*

WIEN NB cod. 444: 150 *600*
– – cod. 468: *217*
– – cod. 652: 43 *131*
– – cod. 847: *123*
– – cod. 1007: 149 *578*
– – cod. 1244: *153*
– – cod. 1332: *589*
– – cod. ser. nov. 2700: *620*
– Schatzkammer Krönungs-Evangeliar: 47 88 144 *559*

WOLFENBÜTTEL Herzog-August-Bibl. cod. 84,5 Aug.: *159 676*
– – cod. 2186: *235*
– – cod. Guelf. 16. I. Aug. fol.: *114*

WÜRZBURG UB Mp. theol. fol. 66: *323*

Verzeichnis der ikonographischen Motive

(soweit sie in den Verduner Handschriften vorkommen)

ABRAHAMS SCHOSS:
ms. 121, f.1
ABT, stehend:
ms. 10, f.117v
ADAM:
Erschaffung, Sündenfall: ms. 42 I, f.7v
AGERICUS, hl.:
die Verkündigung seiner Geburt
seine Bischofsweihe
Diktat und Niederschrift seiner Vita: ms. 8, f.1v
– stehend: ms. 8, f.2
– Halbfigur: ms. 8, f.2v
– stehend, im Dedikationsbild: ms. 10, f.69
ANDREAS, hl., Apostel:
ms. 10, f.69
APOKALYPSE:
Johannes als Schreiber: ms. 66, f.1
Michael und der Drache: ms. 1, f.76v und ms. 62, f.49v
ATLANT:
ms. 119, ff.79, 109v und ms. 42 I, f.226
AUGUSTINUS, hl.:
Halbfigur: ms. 1, f.88
BÄREN:
ms. 119, f.82
BENEDIKT, hl.:
Skapulierkukulle, Buch, Stab: ms. 1, f.25v
thronend, Buch: ms. 10, f.66
BESESSENER:
blind (Mt. 12, 22): ms. 121, f.126
BISCHOF, stehend:
ms. 64, f.48v
BISCHOFSWEIHE des hl. Agericus:
ms. 8, f.1v
BOCKSKOPF bei der Synagoge:
ms. 121, f.1
CAECILIA, hl.:
Halbfigur: ms. 1, f.112v
CHANANAEA, Mulier Ch.:
ms. 121, f.122v
CHRISTUS:
Geburt: ms. 119, f.28 und ms. 121, f.27v
Epiphanie: ms. 119, f.56
Chr. verleiht Petrus die Schlüssel- und Oberhirtengewalt: ms. 70, f.68v
– am Kreuz: ms. 60, f.1
– vom Kreuz abgenommen: ms. 95, f.57
– ins Grab gelegt: ms. 95, f.57
– im Limbus patrum: ms. 95, f.57
– am Ostermorgen: ms. 95, f.57
– als Richter: ms. 121, f.1
– thronend in der Mandorla: ms. 10, f.69
– als Abrahams Schoß: ms. 121, f.1
– in Halbfigur: ms. 119, f.143
– in Halbfigur zwischen zwei Engeln: ms. 119, f.84
– in Halbfigur mit Buch: ms. 119, f.120
DEDIKATION:
ms. 10, f.69

DEESIS:
ms. 10, f.69
DELPHIN:
ms. 121, f.171
DIOKLETIAN:
Halbfigur, Krone, Szepter: ms. 1, f.75v
DOMITIAN:
thronend: ms. 66, f.1
DRACHE:
ms. 10, f.97
DREIFALTIGKEITSSYMBOL = Dreierstern:
ms. 1, f.69
DREIKÖNIGSANBETUNG:
ms. 119, f.56
EHERNE SCHLANGE:
ms. 121, f.175v
EKKLESIA UND SYNAGOGE:
beim Jüngsten Gericht als die beiden Frauen an der Mühle: ms. 121, f.1
Ekklesia steht auf der besiegten Synagoge: ms. 121, f.273v
ENGEL:
Erzengel Michael und der Drache: ms. 1, f.76 v und ms. 62, f.49v
Erzengel Gabriel bei Maria: ms. 1, f.27 und ms. 121, f.266v
Verkündigung an die Hirten: ms. 119, f.28 und ms. 121, f.27v
Engel am Ostermorgen: ms. 95, f.57, ms. 119, f.97 und ms. 121, f.175v
2 Engel assistieren Christus: ms. 119, f.84
der (apk.) Offenbarungsengel bei Johannes: ms. 66, f.1
ein Engel verkündigt die Geburt des hl. Agericus: ms. 8, f.1v
Engel mit rotem Inkarnat: ms. 95, f.57 und ms. 119, f.97
EPIPHANIE:
ms. 119, f.56
EVA:
Erschaffung und Sündenfall: ms. 42 I, f.7v
EVANGELISTEN:
vier Evangelisten: ms. 43, ff.1v, 28v, 45v, 74v
zwei Evangelisten (Matth. und Joh.): ms. 52, ff.9v und 85
EVANGELISTENSYMBOLE:
ms. 43, ff.1v, 28v, 45v, 74v
ms. 52, ff.9v und 85
ms. 60, f.1
Lukas-S.: ms. 95, f.57v
FRAUEN AM GRABE:
zwei F.: ms. 119, f.97
drei F.: ms. 95, f.57 und ms. 121, f.175v
FRAUEN (3) VOR DEM AUFERSTANDENEN CHRISTUS:
ms. 95, f.57
GEBURT CHRISTI:
ms. 119, f.28 und ms. 121, f.27v
GLEICHNISSE:
– von den zwei Männern auf einem Lager (Lk. 17, 34): ms. 121, f.1
– von den zwei Frauen an der Mühle (Lk. 17, 35): ms. 121, f.1
– vom Sämann (Mt. 13, 3–9): ms. 121, f.94
GRAB CHRISTI:
ms. 95, f.57; ms. 119, f.97; ms. 121, f.175v
GRABLEGUNG CHRISTI:
ms. 95, f.57
GREGOR DER GROSSE:
thronend: ms. 119, f.33
thronend als Schreiber: ms. 62, f.60
stehend mit Buch: ms. 119, f.147
GUTER HIRT:
ms. 62, f.41
vgl. ms. 70, f.68v
HIERONYMUS:
Halbfigur: ms. 119, f.84 und f.143
HIRSCH:
ms. 121, f.72v
INITIAL »I« = STEHENDE FIGUR:
ms. 1, ff.8, 30v, 104v
ms. 2, f.15v
ms. 10, ff.73v, 96, 117v
ms. 62, f.38v
ms. 66, f.1v
ms. 119, ff.39v, 107, 147v, 233v
ms. 121, f.233v
INFERNUS:
os inferni, ms. 121, f.1
JAKOBUS, Apostel:
stehend mit Buch: ms. 1, f.30v, ms. 62, f.38v, ms. 119, f.107
JAHRESZEITEN:
ms. 1, f.J
JEREMIAS, Halbbild:
ms. 119, f.84
JOB:
mit seinen vier Freunden und seiner Frau: ms. 62, f.1v
JOHANNES DER EVANGELIST:
Schreiberbild: ms. 43, f.74v und ms. 52, f.85
stehend, mit Buch: ms. 119, f.39v und ms. 121, f.233v
stehend, mit aufgeschlagenem Buch: ms. 66, f.1v
– ante portam latinam in siedendem Öl : ms . 66 , f.1
– als Schreiber der Apokalypse: ms. 66, f.1
JOHANNES DER TÄUFER:
stehend, in der Deesis: ms. 10, f.69
JONAS:
vom Fisch ausgespien: ms. 121, f.175v
JÜNGSTES GERICHT:
ms. 121, f.1
KAISER:
Diokletian: ms. 1, f.75v
Domitian: ms. 66, f.1
Nero: ms. 121, f.1
KENTAUR:
ms. 121, f-102
KLAGEFRAUEN:
ms. 95, f.57
KOSMOS VON RAUM UND ZEIT:
ms. 1, f.J

KREUZABNAHME:
ms. 95, f.57
KRUZIFIX:
mit vier Evangelistensymbolen: ms. 60, f.1
LANTBERTUS:
Martyrer und Bischof, stehend: ms. 1, f.73v
LIMBUS PATRUM:
ms. 95, f.57
LÖWE:
ms. 1, f.78v; ms. 62, f.45; ms. 119, ff.108v und 126;
s. a. unter Evangelistensymbole
MADALVEUS, hl., Bischof:
in Halbfigur: ms. 1, f.80
MAJESTAS DOMINI:
ms. 10, f.69
MARIA:
Verkündigung: ms. 1, f.27 und ms. 121, f.266v
Geburt Christi: ms. 119, f.28 und ms. 121, f.27v
Epiphanie: ms. 119, f.56
stehend, in der Deesis: ms. 10, f.69
MARTINUS, hl., Bischof:
stehend mit Buch: ms. 1, f.104v; ms. 10, f.69
MICHAEL UND DER DRACHE:
ms. 1, f.76v und ms. 62, f.49v
MOSES:
betend: ms. 121, f.128v
– und die Eherne Schlange: ms. 121, f.175v
MÜHLSTEIN:
Gleichnis von den zwei Frauen an der Mühle: ms. 121, f.1
NERO = der Zurückgelassene im Gleichnis Lk. 17, 34:
ms. 121, f.1
PAULUS:
Petrus und P. im Medaillon: ms. 1, f.38v
allein: ms. 55, f.1v
PETRUS:
Halbfigur mit Schlüssel: Paris, Bibl. Nat. lat. 15392, f.4v
– als Guter Hirt: ms. 62, f.41
– = der Mitgenommene im Gleichnis Lk. 17, 34: ms. 121, f.1
Petrus und Paulus im Medaillon: ms. 1, f.38v
PFAU:
ms. 119, ff.83 und 85v
PSALM 90:
Tiere aus Ps. 90: ms. 7, f.55v
PSYCHOMACHIE:
Ekklesia steht auf der liegenden Synagoge: ms. 121, f.273v
RICHARD, hl., Abt von Saint-Vanne:
vorlesend: ms. 2, f.3v
SÄMANN:
Gleichnis vom S.: ms. 121, f.94
SAMSON:
trägt die Türflügel von Gaza (Richter 16, 3): ms. 121, f.175v
SCHÖPFUNG:
in drei Medaillons: ms. 42 I, f.7v
– in Radform: ms. 1, f.J
SCHREIBER:
Evangelisten: ms. 43, ff.1v, 28v, 45v, 74v; ms. 52, ff.9v, 85
Gregor Gr.: ms. 62, f.60;
Johannes als S. der Apokalypse: ms. 66, f.1
– der Vita Agerici: ms. 8, f.1v
SEBASTIAN:
Martyrer, stehend, mit Palme: ms. 1, f.8
SOLDATEN:
am Grabe Christi: ms. 95, f.57 und ms. 121, f.175v
STEPHANUS:
Steinigung: ms. 119, f.36v
SÜNDENFALL von Adam und Eva:
ms. 42 I, f.7v
SYNAGOGE:
s. Ekklesia und S.; S. mit Opfertier: ms. 121, f.1
TAG:
Mann als Symbol des Tages: ms. 1, f.J
TAG UND NACHT:
ms. 1, f.J
TAUBE (DES HL. GEISTES):
ms. 1, f.69; ms. 62, f.60
TOBIAS:
trägt einen Toten: ms. 42 I, f.178 und ms. 119, f.136v
TYPOLOGIE:
Jonas, Samson, Eherne Schlange: ms. 121, f.175v
UNGEDEUTETES:
steh. Bischof (Priester?): ms. 64, f.48v
VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN:
ms. 119, f.28 und ms. 121, f.27v
VERKÜNDIGUNG AN MARIA:
ms. 1, f.27 und ms. 121, f.266v
VITONUS, hl., Bischof von Verdun:
stehend: ms. 2, f.15v
WINDE:
ms. 1, f.J

FOTONACHWEIS:

Ann Münchow, Aachen: Abb. 1, 5, 15, 16, 20, 21, 64, 66, 76, 82, 93, 110, 114.

Service Photographique de la Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 142, 144, 145.

Bildarchiv zur Buchmalerei an der Universität Saarbrücken: Abb. 143, 146, 147, 148, 149, 150.

Bibliothèque Royale, Brüssel: Abb. 153, 154.

Alle übrigen Fotos vom Verfasser.

NACHWORT

Es ist verwunderlich, daß bei den vielen Publikationen zur mosanen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts bis heute die Buchmalerei Verduns noch völlig unbeachtet geblieben ist. Diese Verwunderung wird noch größer, wenn man bedenkt, daß Verdun — geographisch gesehen — zum Maasland gehört und im 11. und 12. Jahrhundert sehr rege Beziehungen zwischen den Bischofsstädten Verdun und Lüttich sowie zwischen Saint-Vanne und den Abteien Niederlothringens bestanden. Vielleicht liegt die unbewußte Ausschaltung Verduns an der doch verhältnismäßig jungen staatlichen Grenze zwischen Ober- und Niederlothringen, zwischen Frankreich und Belgien. — So interessant an sich eine Publikation der Verduner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts überhaupt sein mag, erscheint sie geradezu wichtig im Hinblick auf die Erforschung der mosanen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts; denn hier, in Verdun, wird im mosanen Bereich eine »Schule« mit großer Produktivität greifbar. Innerhalb dieser Schule wiederum läßt sich eine Entfaltung und Entwicklung ablesen, wie das sonst für keines der mosanen Zentren heute mehr in diesem Maße möglich sein dürfte. Leider bleibt die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts mit der so bedeutenden Zeit eines Richard von Saint-Vanne im Dunkeln, wenn auch die literarischen Quellen von einer großen künstlerischen Produktivität berichten, auch von der Herstellung von Handschriften.

Arbeitsmethode und Gliederung zwangen sich von der Materie her auf. Der Katalogteil bietet eine Bestandsaufnahme. Dabei sind die illuminierten Handschriften in ihren technischen Einzelheiten erfaßt und beschrieben; solche mit unbedeutenderem künstlerischen Schmuck wurden im Katalog nicht mit der Detaillierung aufgenommen, die ihnen vielleicht unter historischem, theologischem oder paläographischem Gesichtspunkt zukäme.

Über die mehr statistische Erfassung im Katalog hinaus wurden die Handschriften in einem eigenen Abschnitt mehr oder weniger monographisch beschrieben. Wo es sich als notwendig erwies, wurde den Bildbeschreibungen ein Abschnitt über den Typus bzw. die Gestalt des Kodex vorangestellt und eine zusammenfassende Würdigung des Stiles angefügt. Die kunsthistorische Eigenart sollte dabei bereits dargestellt werden. Die Einordnung in den größeren historischen Zusammenhang blieb jedoch einem zusammenfassenden Kapitel vorbehalten. Ikonographische Fragen konnten nur insoweit im beschreibenden Teil aufgenommen werden, als sie nicht dessen Rahmen sprengten; andernfalls wurden sie in Exkursen behandelt. Und selbst dort erwies sich ein Thema wie das des Kosmos in Raum und Zeit als zu umfangreich und konnte daher nur in einem zusammenfassenden Überblick geboten werden.

Die kunsthistorische Methode mußte sich dem Objekt anpassen. Soweit uns heute der mittelalterliche Werkstattbetrieb und vor allem die Gesetze der Bild- und Formtradition im Mittelalter bekannt sind, gilt das »Gesetz des kanonischen Vorbildes« — jedoch nicht in der Strenge wie etwa in der spätbyzantinischen Ikonenmalerei. Dieses Gesetz soll hier in dem mehr praktischen Sinne verstanden sein, daß die frühmittelalterlichen Maler wenig Neuerfindungen brachten, wohl aber kompilatorisch neue Bilder aus vorliegenden Elementen zusammensetzten. Diese Eigenart mittelalterlichen Kunstschaffens läßt sich selbst in so hochstehenden Produkten wie etwa dem Egbert-Kodex erkennen und darf daher nicht als künstlerisches Unvermögen ausgelegt werden, wiewohl es sich damit paaren kann. Der moderne Gesichtspunkt der »Originalität« ist hier fehl am Platze, können wir doch diese Art von »Plagiaten« im Sinne einer Traditionsverbundenheit noch bis in die bedeutendsten Werke der Renaissance, in der Musikgeschichte sogar bis ins 18. Jahrhundert hinein verfolgen.

Da wir keine konkreten Kenntnisse über die Biographien der mittelalterlichen Maler haben, bleibt als Methode nur die Analyse der Bilder und Ornamente auf ihre stilistischen und motivlichen Eigenarten hin übrig. Hat man durch eine Analyse solche Einzelerkenntnisse gewonnen, läßt sich durch einen Vergleich innerhalb der »Orts-Handschriften« die Frage nach einer »Schul«-Bildung oder eines »Werkstatt«-Zusammenhanges beantworten. Die Konstanz der Elemente bei aller Variation im historischen Werdegang spricht für das, was wir »Schule« oder »Werkstatt« nennen. Zugleich setzen uns die durch die Analyse gewonnenen Einzelerkenntnisse in den Stand, nach außen hin Vergleiche

anzustellen. Hier beginnt das, was man mitunter mit einer etwas negativen Wertung die »Einfluß-Kunstgeschichte« nennt. Es stellt sich nämlich heraus, daß bestimmte Eigenarten einer Schule sich mit denen anderer Schulen vergleichen, unter Umständen sich von ihnen ableiten lassen.

Die stilistische Analyse mit nachfolgendem Vergleich nach außen hin kann zu einer verwirrenden Fülle von Ähnlichkeiten führen, die fast einer Atomisierung des Kunstwerkes gleichkommt. Hier gilt es zu beachten, daß nicht alle Ähnlichkeiten — selbst wenn man sie in der Behandlung aussprechen muß — tragfähig für tatsächlich vorhandene kunsthistorische Beziehungen sind. Vieles auf diesem Gebiet geht auf das Konto eines wie auch immer gearteten »Regionalstils« (etwa »mosan«). Anderes muß durch tatsächliche historische Beziehungen unterbaut und gefestigt werden, um kunsthistorisch relevant zu werden. — Wenn sich nun im Falle der Buchmalerei Verduns nicht alle Ähnlichkeiten und Vergleichsmöglichkeiten im einzelnen historisch unterbauen lassen, so steht doch der Zusammenhang mit der Kunst des Trierer, des niederlothringischen und des nordfranzösischen Raumes fest, wobei die Beziehungen nach Trier und Lüttich durch konkrete historische Fakten gesichert sind. Die Arbeit an der Buchmalerei Verduns brachte noch manches andere Material zutage. Dabei wurde der die mittelalterliche Bibliotheksgeschichte berührende Teil in die Dissertation aufgenommen, kann jedoch aus Gründen der Raumersparnis hier nicht mitabgedruckt werden.

An dieser Stelle gilt es, Dank abzustatten. An erster Stelle seien hier meine akademischen Lehrer genannt, von denen Herr Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Saarbrücken (jetzt München), den Fortschritt der Arbeit mit liebenswürdigem Interesse verfolgte und förderte. Wichtige Erkenntnisse verdanke ich den Vorlesungen und Übungen von Herrn Prof. Dr. H. von Einem, Bonn, und von Herrn Prof. Dr. K. Weitzmann, Princeton. Für Anregungen und viele konkrete Einzelerkenntnisse möchte ich Herrn Prof. Dr. H. Schnitzler, Köln, danken, dessen Übungen zur Kölner Buchmalerei für meine Arbeit sehr fruchtbar waren. Darüber hinaus weiß ich mich den Herren Prof. Dr. P. Bloch, Berlin, und Dr. P. Volkelt, Saarbrücken, verbunden, die mir durch Anregungen und in der Beschaffung von Literatur und Fotos sehr behilflich waren. Zugleich möchte ich der Universitätsbibliothek Saarbrücken und dem dort befindlichen Bildarchiv zur Buchmalerei danken, sei es für die Benutzung der reichen Fotobestände, sei es für die Ermöglichung einer Forschungsreise nach Reims. Neben Herrn Prof. Dr. J. Porcher, dem vormaligen Conservateur am Cabinet des Manuscrits der Bibliothèque Nationale zu Paris, verdienen Herr Chanoine Boulhaut und seine Nachfolgerein im Amt des Conservateurs der Bibliothèque Municipale zu Verdun, Madame Chagot, eine dankende Erwähnung, da sie mit großem Entgegenkommen den Zugang zu den Handschriften öffneten. Dem H. Herrn Prof. Dr. K. Hallinger O.S.B., Rom, danke ich für detaillierte briefliche Auskünfte zur monastischen Reformgeschichte in Verdun, Herrn Prof. Dr. Bischoff, München, für eine eingehende und umfangreiche Beurteilung eines großen Teils des paläographischen Materials; seine Auskünfte sind jeweils am gehörigen Ort vermerkt.

Gewissermaßen einen Schritt vor dieser Arbeit liegen die Anregungen, die mich erst auf dieses Gebiet der Kunstgeschichte lenkten. Diese verdanke ich dem unvergessenen Herrn Pater Frowin Oslender O.S.B., Maria Laach, und Herrn Prof. Dr. A. Boeckler, München, — beide bereits verstorben — sowie meinem Trierer Lehrer Herrn Prof. Dr. A. Thomas.

Das Manuskript wurde bereits im Frühjahr 1965 fertiggestellt und bei der Philosophischen Fakultät an der Universität des Saarlandes abgegeben. Wegen der Schwierigkeit in der Beschaffung von Mitteln zog sich die Drucklegung lange hinaus. Von daher verstehen sich einige Inkonsequenzen in der Behandlung der seither erschienenen Literatur. Großen Dank schulde ich zum letzten den Aachener Kunstblättern unter der Redaktion von Herrn Dr. Grimme und der großzügigen Förderung durch Herrn und Frau Dr. Ludwig, Aachen.

Inhaltsverzeichnis Seite

Erster Teil: Historische Grundlagen 7

1. Kapitel: Der kirchengeschichtliche Hintergrund 7

2. Kapitel: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Verduns aus den literarischen Quellen 10

Zweiter Teil: Die illuminierten Handschriften von Verdun 15

1. Kapitel: Katalog der illuminierten Handschriften (in numerischer Reihenfolge) 15

2. Kapitel: Die Beschreibung der Handschriften 27

I. Handschriften aus Saint-Airy 27

1. Ms. 8 – Vita Sancti Agerici 27

2. Ms. 10 – Sammelhandschrift mit der Regel des hl. Benedikt 31

3. Ms. 60 – Johannes Cassianus, Collationes patrum 36

4. Ms. 64 – Sammelhandschrift 37

II. Handschriften aus Saint-Vanne 37

A. Mit Bilderschmuck 37

1. Ms. 2 – Sammelhandschrift mit Vita des hl. Vitonus 37

2. Ms. 52 – Fragmente eines Evangeliars 40

3. Ms. 75 – Vita und Briefe des Clemens 52

4. Ms. 1 – Homiliar 52

5. Ms. 119 – Homiliar 64

6. Ms. 43 – Evangeliar 80

7. Ms. 62 – Sammelhandschrift mit dem Buche Job, neutestamentlichen Schriften und dem Liber Pastoralis Gregors des Großen 96

8. Ms. 66 – Kommentar zur Apokalypse 100

9. Ms. 55 – Kommentare zu den Paulus-Briefen aus den Schriften des hl. Augustinus 101

10. Ms. 42 I u. II – Altes Testament 102

B. Handschriften nur mit Initialschmuck 108

11. Ms. 51 – Kommentar des hl. Hieronymus zu Isaias 108

12. Ms. 7 – Sammelhandschrift mit Regula S. Benedicti und Martyrologium . . 108

13. Ms. 48 – Sammlung von Texten der hll. Ambrosius und Augustinus . . . 110

14. Ms. 59 – Johannes Cassianus, De octo vitiis 110

15. Ms. 49 – Ambrosius, Kommentar zu Psalm 118 110

III. Handschriften aus der Kathedrale 111

1. Paris, BN, lat. 15.392 – Collectio Anselmo 111

2. Ms. 118 – Viten der Heiligen für die Zweite Nokturn 112

Seite

IV. Handschriften ungewisser Provenienz 113
1. Ms. 95 – Fragmente eines Evangeliars 113
2. Ms. 121 – Homiliar 116
3. Ms. 122 – Homiliar 133

Dritter Teil: Die Entwicklung der Buchmalerei Verduns und ihre Beziehungen zu den umgebenden Kunstlandschaften 134

1. Kapitel: Isolierte Handschriften 134

2. Kapitel: Die Schule von Verdun 135

I. Der Beginn in Saint-Airy 135
II. Die Schule von Saint-Vanne 136
1. Der Auftakt: Die Homiliare ms. 1 und ms. 119 136
2. Die Gruppe der schönlinigen Bilder 139
III. Der Ausklang des romanischen Stils in Verdun 140

Vierter Teil: Exkurse 142

1. Das Evangeliar von St. Mihiel im Priesterseminar zu Metz 142
2. Allegorie des Kosmos von Raum und Zeit 145
3. Stehende Frontalfigur eines Heiligen als Initial »I« 148
4. Darstellung der Bischofsweihe 149
5. Thronender hl. Benedikt 150
6. Zweizoniges Bild: Deesis und Kirchenpatrone 151
7. Petrus als Pastor Bonus 152
8. Die Offenbarung an Johannes 155
9. Johannes im siedenden Öl 155
10. Roter Inkarnat des Engels am Grabe 155
11. Jüngstes Gericht und Parabeln 156
12. Alttestamentliche Typen des Ostergeschehens: Jonas, Samson, Moses mit der Ehernen Schlange 157
13. Die Ekklesia steht triumphierend auf der besiegten Synagoge 159

Abkürzungsverzeichnis 163
Anmerkungen 179
Handschriftenverzeichnis 202
Verzeichnis der ikonographischen Motive (nur Verdun) 206
Fotonachweis 208
Nachwort 209