

a 147798

MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST

DRITTE FOLGE BAND I 1950

Herausgegeben von den Staatlichen Kunstsammlungen
und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte
in München

PRESTEL VERLAG MÜNCHEN

DAS BREVIAR CLM. 23261 DER BAYERISCHEN STAATSBIBLIOTHEK UND DIE ANFÄNGE
DER ROMANISCHEN BUCHMALEREI IN LÜTTICH

Von Karl Hermann Usener

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts tritt in den erhaltenen Denkmälern der Buchmalerei erstmalig jener Stil auf, den wir als Maasschule bezeichnen; und zwar mit geringem zeitlichen Abstand in verschiedenen Skriptorien: in den Benediktinerklöstern von Lüttich und St. Trond, den Prämonstratenserabteien Parc und Floreffe, in Maastricht und Dinant. Seit dieser Zeit beherrscht der Maasstil im Gebiete der Lütticher Diözese alle Zweige der Kleinkunst. Er bestimmt das buch künstlerische Schaffen wie die Produktion der Goldschmiedekunst in Treibarbeit, Bronzeguß und figürlichem Email. Elfenbeinarbeiten zeigen ihn, und im letzten Drittel des Jahrhunderts läßt selbst die Steinskulptur seine Wirkung erkennen. Dabei erscheint die Sonderart einzelner Skriptorien, Goldschmiedewerkstätten und -gruppen nur als mehr oder weniger starke Abwandlung einer beherrschenden Grundrichtung. Solche Einheitlichkeit des Stiles setzt ein Zentrum voraus, an dem er ausgebildet wurde und von dem er sich ausgebreitet hat. Nur die alte Bischofsstadt Lüttich kann dieses Zentrum gewesen sein. Die Illuminatoren-Werkstätte der Abtei Stablo, die kurz vor 1100 so bedeutende Werke wie die Miniaturen der Godefrannus-Bibel des British Museum geschaffen hat, ist im 2. und 3. Viertel des 12. Jahrhunderts nicht mehr produktiv¹. Parc und Floreffe sind Neugründungen des Prämonstratenserordens. Die Buchmalerei von St. Trond steht um die Jahrhundertmitte in engster Verbindung mit Lüttich. Zudem war Lüttich offenbar der Sitz der bedeutendsten Goldschmiedewerkstätten, und die Goldschmiedekunst zeigt gerade zur Lütticher Buchmalerei die engsten und mannigfaltigsten Beziehungen.

In der Goldschmiedeplastik sind die Anfänge und die allmähliche Ausbildung des Maasstiles von dem ehernen Taufbecken des Reiner von Huy über den Hadelinusschrein in Visé recht genau zu verfolgen. In der Buchmalerei schien dies bisher nicht möglich. Die Miniaturen, in denen um die Jahrhundertmitte der

Stil zuerst auftritt, zeigen ihn bereits voll ausgebildet. Nun bestanden zwar in Lüttich zwischen den Laienwerkstätten der Goldschmiede und den klösterlichen der Buchmaler unmittelbare Beziehungen. Anscheinend wurden Musterblätter ausgetauscht, und noch in den 70er Jahren begegnen Figurentypen und Bildgedanken des Reiner von Huy in den Miniaturen eines Psalter (?) fragmentes des Berliner Kupferstichkabinetts. Dennoch ist der Stil der mosanen Buchmalerei aus der früheren Goldschmiedeplastik des Reinerkreises allein nicht zu erklären. Die Miniaturen um die Jahrhundertmitte müssen ihre Vorstufen in der Buchmalerei selbst gehabt haben. Wie sie aussahen, wissen wir nicht. Unmittelbar Vorausgehendes hat sich nicht erhalten. Aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts aber ist eine Lütticher Handschrift auf uns gekommen, die wenigstens auf die Anfänge der Stilbildung und deren Quellen einiges Licht zu werfen scheint: das Breviar Clm. 23261 der Münchner Staatsbibliothek.

Es enthält – außer einer großen Zahl goldener Initialen und einem Rundmedaillon mit dem Agnus Dei auf fol. 70 – nur zwei Miniaturen: eine Darstellung des Noli me tangere auf fol. 69 (Abb. 19) und auf fol. 13 v unter der ersten Hälfte des Sanctus-Textes zwei Gruppen adorierender Engel und eine Gruppe von Gläubigen (Abb. 22). Von den Gläubigen hält der vorderste, ein Bischof, ein Spruchband mit der Inschrift: »Nos pater aeternae laudi coniunge supernae.« Ursprünglich stand dieser Miniatur eine Gegenseite gegenüber, wohl sicher mit dem Bilde des thronenden Christus, dem die rechte Engelgruppe des Sanctusblattes sich zuneigt. Auf dieser verschwundenen Seite stand vermutlich auch der zweite Teil des Sanctus-Textes, der in der Handschrift fehlt.

Das Münchner Breviar ist in der kunstgeschichtlichen Literatur mehrfach behandelt worden². Doch wurde es bisher falsch beurteilt. Das liegt an der Geschichte seiner Überlieferung. Es kam 1803 zusammen mit zwei weiteren Handschriften (Clm. 6831 und Clm. 6832) aus dem Freisinger Collegiatstift St. Andreas in die Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 6831 und Clm. 6832 sind – vermutlich im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts – in Freising selbst entstanden. Daß da-

¹ Aus technischen Gründen mußten die Anmerkungen zusammengelaßt und an den Schluß des Aufsatzes gesetzt werden (S. 9; f.).

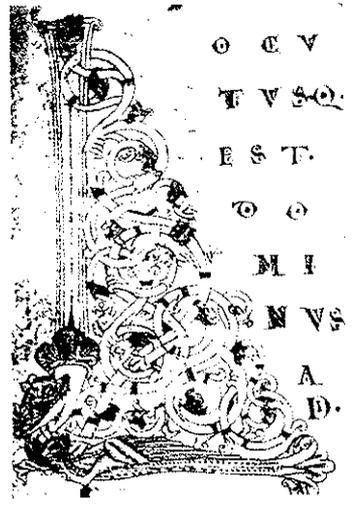


7 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9645, fol. 29v 8 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 35v 9 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 19v

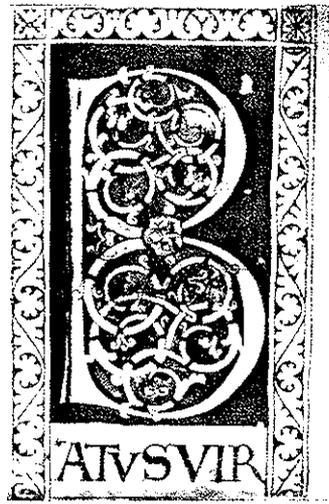
Parallele. In ihnen ist das Ornament bereichert durch große Rankenendmotive, mit der deutlichen Tendenz, die Rankenspirale, die im 11. Jahrhundert das Gesicht der Ornamentik bestimmte, in ihrer Bedeutung für das Ornamentganze zurückzudrängen. Damit verbindet sich das Bemühen, durch eine reliefhafte Modellierung einzelner Motive die strenge Flächenverhaftung des Ornamentes aufzulockern und ihm einen Anschein organischer Lebendigkeit zu verleihen. Das Spiralornament der Lütticher Ottonik empfängt sein Leben allein aus einer reichen Liniendynamik in der Fläche. In der Ornamentik des Breviars kommt das

Herauswölben und Herausgreifen einzelner Formen aus der Fläche als ein Neues hinzu. Beides aber, das Zurückdrängen der Rankenspirale durch große Rankenendmotive und die reliefmäßige Plastisierung von Teilformen, deutet voraus auf die Lütticher Ornamentik des hohen 12. Jahrhunderts (Abb. 1). Dort wird das Ornament beherrscht von großen, reliefplastisch aufgefaßten Endblattgruppen, denen die Rankenwindungen als aufbaugliederndes Rahmenwerk untergeordnet sind.

Auch die Einzelmotive, die – vielfach abgewandelt und in verschiedener Weise zu reichen medaillonfü-



10 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9521, fol. 168 11 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9555, fol. 116 12 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. II 1639, fol. 61



13 München, Staatsbibl., lat. 12167, fol. 77 14 München, Staatsbibl., lat. 13067, fol. 26 v 15 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9136, fol. 22

lenden Kompositionen zusammengestellt – die romanische Lütticher Ornamentik auszeichnen, sind fast ausnahmslos im Münchner Breviar schon vorgebildet. So sind die Spiralblätter mit eingerollter Spitze des Initials Abb. 2 die Vorstufe zu den gegenständlichen Blättern, in die auf Abb. 1 die senkrechte Haste des T ausläuft, wie zu den wellig bewegten Blättern, aus denen die waagrechte Haste desselben Initials sich zusammensetzt. Im E auf fol. 126 des Breviars (Abb. 3) ist das Spiralblatt in ein raumhaltiges Muschelblatt verwandelt. Auch dieses Motiv begegnet in reicherer, bewegterer Form häufig in Initialen um und nach der

Jahrhundertmitte (vgl. Abb. 1, untere Rankenmedaillons). In dem E des Breviars sind vier solcher Muschelblätter mit einer Art Fruchtzapfen zu einer Endblattgruppe zusammengestellt. Mit diesem Gebilde, hinter dem wohl byzantinische Anregungen stehen, treten zum erstenmal in der Lütticher Buchmalerei jene großen symmetrischen Blattkompositionen auf, die als Füllung der Rankenmedaillons um die Jahrhundertmitte so beliebt sind (Abb. 6). Ebenso sind die asymmetrischen, sich bäumenden Endblattgruppen, wie sie aus den 60er Jahren etwa das P (Abb. 7) einer Bernardus-Handschrift der Brüsseler Bibliothek



16 München, Staatsbibl., lat. 23211, fol. 29 v 17 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 136 v 18 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 137 v

zeit, im Münchner Breviarschon vorgebildet (Abb. 8, vgl. als Zwischenstufe auch Abb. 4). Der Fruchtzapfen endlich, um den im E-Initial des Breviars die Muschelblätter sich gruppieren, wird zu einem charakteristischen Motiv der Lütticher romanischen Buchornamentik. Seine Entwicklung von der einfachen, gedrungenen, relativ abstrakten Form des Breviars zu der reicheren, gestreckt aufwachsenden der 60er Jahre zeigen die Abb. 3–6.

All diese Momente – und es sind nicht die einzigen –, durch die im Münchner Breviar die romanische Lütticher Ornamentik sich ankündigt, erscheinen in ihm zum erstenmal. In den Lütticher Handschriften aus dem 3. Viertel des 11. Jahrhunderts fehlen sie noch. Dies und der stilistische Abstand der Breviar-Ornamentik zu der um die Jahrhundertmitte deuten darauf hin, daß das Breviar in dem Zeitraum zwischen 1080 und 1125 etwa entstanden sein wird. Eine genauere Datierung ergibt sich aus einigen Motiven, die weder im Lütticher 11. Jahrhundert vorkommen, noch in die Ornamentik des 12. Jahrhunderts eingehen. Sie begegnen jedoch in einer Gruppe von drei Handschriften der Brüsseler Bibliothek, von denen zwei, die *Confessiones* des Augustin Cod. 9521–22 und der Kommentar Augustins zum 119.–133. Psalm Cod. 9355–57, wie das Münchner Breviar aus St. Lorenz stammen. Zu diesen Motiven gehört unter anderem eine akroterartige Palmette (Abb. 9). Sie findet sich in weniger exakter, etwas breiterer Form in den beiden Augustin-Handschriften (Abb. 10–11) wieder. Die – nicht einheitliche – Ornamentik der drei Brüsseler Codices ist zwar in manchem dem Lütticher 11. Jahrhundert noch verbunden, doch wird ihr Charakter wesentlich bestimmt durch eine enge Anlehnung an die Ornamentik der Abtei St. Hubert in den Ardennen. Aus St. Hubert ist mir bisher nur eine zweibändige Bibel bekannt, deren erster Band mit dem Alten Testament in Brüssel (Cod. II 1639)⁹ und deren zweiter mit dem Neuen Testament im Archäologischen Museum von Namur sich befindet. Doch können deren Ornamentik die weitaus meisten Initialen des Psalteriums Clm. 13067 der Bayerischen Staatsbibliothek angeschlossen werden. Das Psalterium ist zwar für die Abtei Waulsort oder deren Propstei Hastières geschrieben – höchstwahrscheinlich unter Abt Lambert (ca. 1050–1070), der vorher Mönch von St. Hubert und Propst von St. Maximin in Trier war (vgl. Exkurs, S. 89f.). Die fraglichen Initialen aber stehen der Ornamentik von St.

Hubert so nahe, daß man annehmen möchte, sie seien von einem dort geschulten Künstler gezeichnet worden.

Charakteristisch für die Ornamentik von St. Hubert (Abb. 12–14) ist die Betonung der Abzweigstellen durch umgelegte Schnallen, ein handschuhartiges Aufstülpen geteilter Endranken auf den Rankenstengel, die Vorliebe für eingerollte Seitentreibknospen und die Häufigkeit, meist braun laviertes, hundeartiger Tier- oder krummschnäbeliger Vogelköpfe als Rankenendungen. Kennzeichnend ist ferner ein hundeköpfiger Drache mit Blattschwanz, unter dessen Kopf gern ein blattartiger Kehlappen hängt. Neben diesen Leitformen kommen verschiedene kleinere vegetabile Motive vor, darunter die akroterartige Palmette (Abb. 14). All diese Motive gehen in die Ornamentik der St.-Lorenz-Gruppe in mehr oder weniger abgeschliffener Form ein (Abb. 10, 11, 15). Gelegentlich steht auch der Aufbau des Ornamentganzen – wie bei dem D auf fol. 108 von Brüssel 9521–22 (Abb. 10) – dem der hubertinischen Ornamentik recht nahe (vgl. Abb. 13). Doch kommen rein hubertinische Initialen in den St.-Lorenz-Handschriften nur vereinzelt vor. In der Regel sind die fremden Anregungen umgebildet und mit Elementen der eigenen Tradition verbunden. Die Lütticher Initialen werden also nicht, wie in Waulsort, von einem in St. Hubert geschulten Künstler gezeichnet worden sein, sondern von Lütticher Illuminatoren, die sich hubertinischer Vorbilder bedienen.

In der Lütticher Buchmalerei bleibt diese Anlehnung an die Ornamentik von St. Hubert offenbar auf die vier Handschriften aus St. Lorenz beschränkt. Ihr müssen historische Beziehungen zwischen den beiden Abteien zugrunde liegen. Solche Beziehungen bestanden unter Abt Beringer. Er war unter Dietrich I. Propst von St. Hubert und wurde auf dessen Vorschlag 1077 an Stelle des seines Amtes enthobenen Wolbodo Abt von St. Lorenz. Als er 1092 durch den vom Kaiser wiedereingesetzten Wolbodo aus St. Lorenz vertrieben wurde, fand er Aufnahme in St. Hubert. Dietrich II., der Nachfolger Dietrichs I., überließ ihm die zu St. Hubert gehörende Propstei Ybernicourt bei Reims. Dort lebte er, bis er 1096 nach der endgültigen Absetzung Wolbodos wieder Abt von St. Lorenz wurde¹⁰. Er starb 1116. Unter ihm werden die vier Handschriften entstanden sein.

Origines und *Confessiones* schließen sich in einigen ihrer Initialen am engsten an die hubertinische



19 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 69



20 Bamberg, Staatl. Bibl., Lit. 3, fol. 62

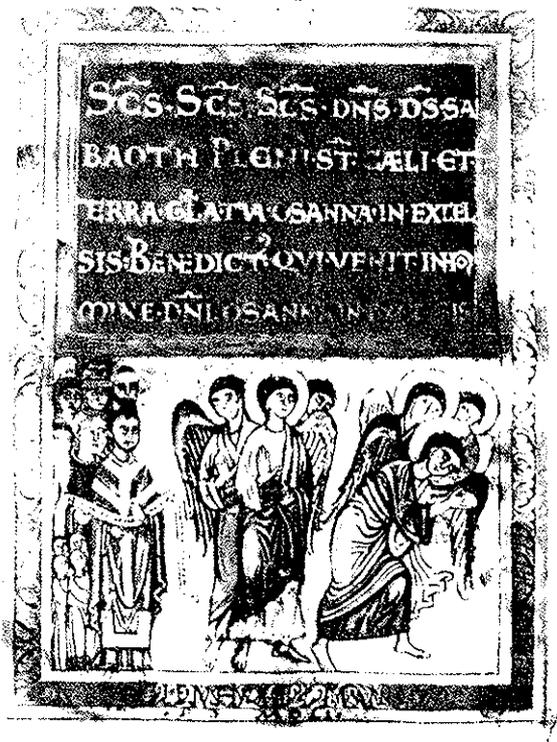
Ornamentik an. Auch das Münchner Breviar enthält verschiedentlich Motive, deren Herkunft aus St. Hubert offensichtlich ist: so die akroterartige Palmette, die Vogelkopffendungen (Abb. 16), der hundeköpfige Drache mit Blattschwanz und Kehlappen (Abb. 17), auch die große medaillonfüllende Palmette auf fol. 107v (Abb. 18)¹¹ u. a. Doch steht es im allgemeinen – wie auch der wohl etwas spätere Psalmenkommentar – den hubertinischen Anregungen recht frei gegenüber. Das Breviar wird in Beringers zweiter Abtszeit, zwischen 1096 und 1116 entstanden sein, und zwar eher nach als vor 1100. Zwischen 1107 und 1118 ist das Taufbecken des Reiner von Huy in der Lütticher Bartholomäuskirche entstanden. Um dieselbe Zeit also, da Reiner von Huy mit den Figuren seines Lütticher Taufbeckens den Grund legte für die Entwicklung der Goldschmiedeplastik der Maasschule, erscheinen im Münchner Breviar die ersten Anfänge der Lütticher romanischen Initialornamentik.

Von den Miniaturen des Breviars greift das Nolme-tangere-Bild (Abb. 19) zurück auf die gleiche Dar-

stellung in dem Sakramentar Lit. 3 der Bamberger Bibliothek (Abb. 20), das wohl in den zwanziger Jahren für die Lütticher Abtei St. Lambert geschrieben wurde¹². Die Anlehnung an das ottonische Vorbild ist sehr eng. Doch ist dessen stilistische Haltung entscheidend verändert. Die ottonische Miniatur bewahrt in dem unbestimmten Verhältnis der Figuren zum Grund und zu den Arkaden Reste einer schwebenden, gleichsam fluktuierenden Räumlichkeit. Sie fehlen in der Miniatur des Breviars. In ihr ist das Verhältnis von Figur, Grund und Arkade von eindeutiger Bestimmtheit. Der Goldgrund, der in der ottonischen Miniatur noch etwas von imaginärem Raumgrund hat, verfestigt sich zu einer nahezu flächenhaften Hintergrundsschicht, die sich jenseits der Arkaden in dem gemusterten Feld fortzusetzen scheint, und der die Bogenstellung als aufbaugliederndes Ornament aufgesetzt ist. Vor ihr bilden die Figuren eine zweite, vordere Bildschicht, die durch die flächenparallele Entfaltung der Gestalten und ihrer Bewegungen streng auf die Hintergrundsebene bezogen ist. In der ottonischen Miniatur bewahren auch die Figuren noch



21 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9369/70, fol. 6



22 München, Staatsbibl., lat. 23261, fol. 13 v

Reste räumlicher Wirkung: in dem abschwingenden Mantel Christi, seiner erhobenen Rechten – die nicht nur zur Seite, sondern auch leicht nach vorne gestreckt ist – in seinem linken Ellenbogen, der hinter der Säule

in den Grund zu führen scheint u. a. Im Münchner Bilde sind beide Schichten noch einmal verklammert durch die Arkatur. Die Figuren sind weiter auseinandergezogen, so daß die Mittelsäule kaum noch von ihnen überschritten wird. Sie wird so zur auch farbigen betonten Mittelachse des ganzen Bildes. Zugleich werden die Arkaden – wenn auch weniger deutlich – zu Rahmengliedern, die im Hintergrund für jede Figur ein ihr eigenes Feld ausschneiden. Es sind also Ansätze spürbar, das Bildgefüge auch in der Breitenausdehnung zu festigen und durch Abtrennung in sich geschlossener Hintergrundfelder dekorativ zu gliedern. Die Unterschiede im Figurenstil entsprechen denen des Bildaufbaues. Die Veränderungen, die der Miniator des Breviars mit seinem ottonischen Vorbild vornimmt, zielen ab auf eine reliefhafte Klärung und Festigung von Bildgefüge und Figurenbau. Sie liegen in der Richtung des romanischen Stiles. Dem entspricht auch die Farbigkeit. Sie ist weniger gebrochen, ist schwerer, kräftiger und körperhafter als die des Bamberger Sakramentars.



23-24 Rom, Vat. gr. 1162, fol. 35. Ausschnitte

Der Rückgriff des Miniators des Münchner Bre-

viars auf ein ottonisches Vorbild ist zu verstehen als Reaktion gegen die Kunst der Lütticher Spätottonik, begründet in einem neuen Streben nach Verlebendigung der Form. Ein typisches Beispiel dieses ottonischen Spätstiles ist die einzige, nicht sehr qualitätsvolle Miniatur einer Florus-Handschrift der Brüsseler Bibliothek¹³ (Abb. 21), die wie das Münchner Breviar aus St. Lorenz stammt. In ihr sind alle Formen in einem dünnen Flächenschematismus erstarrt. Jeder Rest von Räumlichkeit, aber auch jede Modellierung fehlt. Selbst die Dächer über den Bögen, die in der Reproduktion perspektivisch wirken, erscheinen im Original durch die Verschiedenheit ihrer Farben als mosaikartig zusammengesetzte Flächen. Bei der 1. Figur, dem Paulus, sind die Beine so gewaltsam in die Fläche geklappt, daß der organische Zusammenhang zwischen Ober- und Unterkörper restlos zerstört ist. Die Figur ist – wie das Bild als Ganzes – als ein flächenhaft-dekoratives Gefüge aus einzelnen, in sich geschlossenen Teilflächen zusammengesetzt. Dabei wird die Innenzeichnung, die als Faltenangabe ursprünglich die Drapierung des Gewandes und damit die Körperlichkeit der Figur bezeichnet, entweder zur konturhaften Begrenzung der Teilflächen oder zu einem ornamentalen Linienspiel, das die Flächenhaftigkeit des Ganzen betont. Diesem Prinzip dient auch die Farbgebung. Sie ist rein dekorativ und zerreißt den einheitlichen Zusammenhang des Gegenständlichen. Bei der Paulusfigur ist am Oberkörper das Gewand olivgrün, der Mantel rosa – am Unterkörper dagegen ist der Mantel grün, auf dem Oberschenkel aber wieder rosa, um das Oberschenkeloval als geschlossene Teilfläche klar gegen das unruhige Flächen- und Liniengewirr der nach unten hängenden Mantelpartie abzusetzen. Die Säulen der Arkaden sind in flache, von den Vorhängenden durchflochtene Streifen zerlegt. Bei der Mittelsäule zeigt der Mittelstreifen dieselbe grasgrüne Farbe wie die Hintergrundfläche. Gegenständlich ist er ein Teil der Säule, durch seine Farbe aber erscheint er als gerahmte Teilfläche des Grundes. So sind gegenständliche Darstellung und Grund nicht eindeutig voneinander geschieden. Innerhalb des Bildganzen stehen formal die Teilflächen des Grundes nahezu gleichwertig neben denen der Darstellung. Dem entspricht ihre relativ regelmäßige Form zumal in der oberen Bildhälfte zwischen Kapitellen, Vorhängen und Köpfen.

Gegen diese Gestaltungsweise wendet sich der Mi-

niator des Münchner Breviars. Zur Verwirklichung seines neuen Formgefühles bedient er sich des Rückgriffes auf ein ottonisches Vorbild. Er erreicht damit eine neue reliefplastische Verlebendigung der Figur. Das aber, was seine Miniatur von dem ottonischen Vorbild unterscheidet, ist gerade in der spätottonischen Gestaltungsweise weitgehend vorbereitet. Sein Verhältnis zur späten Ottonik ist also ein doppeltes: Gegenbewegung und Tradition zugleich. Die hintergrundparallele Entfaltung der Figuren ist in der Flächenverhaftung der spätottonischen Miniatur vorbereitet. Die größere Festigkeit und Strenge der Figuren gegenüber denen des Bamberger Sakramentars ist wesentlich darin begründet, daß ihre einzelnen Teile durch möglichst ungebrochene Umrißlinien sich deutlich gegeneinander absetzen. Dies aber ist vorbereitet in dem mosaikartigen Zusammensetzen der Figur aus in sich geschlossenen Teilflächen, das für die spätottonische Miniatur kennzeichnend ist. Daß diese Teile im Münchner Bilde sich wölben, ist das Neue, gefördert durch den Rückgriff auf das Bamberger Sakramentar und unterstützt durch einen modellierenden Farbauftrag.

Die ottonische Miniatur ist jedoch nicht das einzige Vorbild, dessen der Miniator der Beringer-Zeit sich bediente. Schon das Noli-me-tangere-Bild zeigt eine Verarbeitung byzantinischer Anregungen: in den Kopftypen und in Einzelheiten der Gewandbildung wie dem am Ohr eingeknickten Kopftuch der Maria und der Faltenbehandlung an ihrem Untergewand. Im Sanctus-Bild (Abb. 22) treten die byzantinischen Anregungen rein zutage. Die beiden in ganzer Figur erscheinenden Engel sind offensichtlich nach byzantinischen Vorlagen gezeichnet von der Art der Engelsgestalten auf dem Paradiesbilde des Jakobus-Monachus-Homeliar der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 23–24). Übernommen sind nicht nur die allgemeinen Motive der Gewanddrapierung, sondern auch Hauptzüge der Faltenstilisierung wie bei dem Profilenengel das Aufsteigen der Faltenlinien in der Hüftgegend, die mandelförmige Faltenzeichnung unterhalb des Knies, die ausschwingenden Röhrenfalten usw. Dabei besteht die Tendenz, die stilisierten, antikisierenden Gewandmotive des byzantinischen Vorbildes zu ornamentalen Formeln zu versteifen¹⁴.

Von solchen byzantinisierenden Figuren, wie das Breviar sie zeigt, nimmt die Entwicklung der Lütticher romanischen Buchmalerei ihren Ausgang, und da-



25 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9916 17, fol. 27

mit die der Maasschule überhaupt. Daß es um 1100 noch mehr Lütticher Miniaturhandschriften von der Art des Münchner Breviars gegeben hat, ist anzunehmen. Auch in ihnen werden weitgehend byzantinische Vorbilder verarbeitet worden sein. Das läßt sich aus den späteren Werken der Maasschule schließen¹⁵. Den entscheidenden Hinweis gibt das Sanctusblatt des Breviars.

Das Faltenschema des sich verneigenden Engels kehrt ähnlich wieder in einer Miniatur der um die Jahrhundertmitte entstandenen Brüsseler Gregor-Handschrift, die die Erweckung des Marcellinus durch den hl. Fortunatus von Todi darstellt (Abb. 25, vordere Frau r.). Die Entwicklung, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hat, setzt folgerichtig jene Tendenz fort, die im Münchner Breviar schon angeschlagen war, die ornamentale Versteifung der byzantinischen Gewandmotive zu abstrakten Formeln. Es kommt dabei zu einer Ausbildung fester, allgemeingültiger Schemata für die Figurenbildung, die für die gesamte Maasschule verpflichtend sind, für die Buchmalerei wie für die Goldschmiedekunst. Auf ihnen beruht wesentlich die Einheitlichkeit des Maasschulstiles. Der künstlerische Sinn dieser Schemata ist es,

an Hand abstrakter Formeln den Körper als einen gegliederten in Erscheinung treten zu lassen. Ein Arm z. B. ist, wie bei der Gestalt des Fortunatus Abb. 25, durch einen durchgehenden Faltenzug als Ganzes betont, eine Faltenkurve bezeichnet die Schulter, eine zweite die Abgrenzung von Ober- und Unterarm; ein liegendes Oval bezeichnet den Oberschenkel, eine Eiform den Rumpf usw. So wird ein nach Art des Organischen gegliederter Körper konstruktiv zusammengebaut aus abstrakten Teilformen, die Körperteile mehr bedeuten als darstellen¹⁶. Mit solcher Figurenauffassung steht der Stil der Maasschule im Gegensatz zum byzantinischen, in dem die Figur bei aller Stilisierung den Charakter des bekleideten Körpers als ein antikes Erbe noch weitgehend bewahrt. Die Schemata jedoch, deren die Figurenbildung der Maasschule sich bedient, sind größtenteils aus byzantinischen Gewandmotiven abgeleitet. So u. a. die Art, wie bei stehenden und sitzenden Figuren, in Buchmalerei wie in Goldschmiedekunst, ein gestrecktes Bein durch zwei kurvig geführte Faltenzüge in Unter- und Oberschenkel gegliedert ist (vgl. z. B. die Besessene auf Abb. 26 mit dem zu Boden gesunkenen Eugenias auf Abb. 28) oder das Motiv des hinter die Hüfte zurück-



26 Brüssel, Bibl. Roy., Cod. 9916/17, fol. 23 v

gelegten Mantels (vgl. Fortunatus auf Abb. 26 mit den Märtyrerinnen auf Abb. 27). Auf den byzantinisierenden Charakter der mosanen Kopftypen, zumal der weiblichen, ist wiederholt hingewiesen worden.

Am Anfang der Entwicklung der Maasschule steht also eine Aufnahme und Verarbeitung byzantinischer Anregungen. Dieser für die Ausbildung des Maasstiles grundlegende Vorgang ist uns nur noch faßbar in den beiden Miniaturen des Münchner Breviars. Sie lassen zugleich die allgemeinen kunstgeschichtlichen Vorgänge recht genau erkennen, die bei der Entstehung des romanischen Stiles wirksam waren: die Reaktion eines neuerwachten Gefühles für plastische Verlebendigung der Figur gegenüber dem starren Flächenschematismus der späten Ottonik und das Herüberretten gewisser spätottonischer Stilelemente in den neuen romanischen Stil.

Der Rückgriff des Lütticher Buchmalers auf ottonische und byzantinische Kunst hat Analogien in anderen Werken des Maasgebietes aus der Zeit um 1100. Reiner von Huy greift wie der Miniator des Münchner Breviars auf Ottonisches zurück, auf Lütticher Elfenbeine der sog. »kleinfigurigen Gruppe« um 1000. Daneben spielen – zumindest im ikonographischen – byzantinische Anregungen eine Rolle, vor allem aber

ein Studium spätantiker Plastik, ohne das die Gestalten des Lütticher Taufbeckens, zumal die Aktfiguren, nicht denkbar sind¹⁷. Ähnlich ist es in der Buchmalerei von Stablo. An der Ausstattung der 1097 vollendeten, zweibändigen Goderannus-Bibel des British Museum sind mehrere Künstler beteiligt. Die reizvollsten Miniaturen, die zart gezeichneten Initialen zum Pentateuch und zu anderen historischen Büchern des Alten Testaments sind in ihrer Stilbildung recht komplex. Es bestehen Beziehungen zur Stabloer ottonischen Buchmalerei, hier und da scheinen byzantinische Anregungen eine Rolle zu spielen und schließlich begegnen eine Reihe spätantiker Motive, die vielleicht unmittelbar aus einer spätantiken Quelle von der Art des Virgilius Vaticanus stammen. In anderen Miniaturengruppen der Goderannus-Bibel sind vorwiegend byzantinische Anregungen verarbeitet. So steht hinter dem schreibenden Propheten des Jeremias-Initials (Abb. 30) offensichtlich ein byzantinisches Evangelistenbild¹⁸. Dabei sind die stilisierten, scharfbrüchigen Falten am Oberschenkel des byzantinischen Vorbildes zu abstrakten, geometrischen Gebilden umstilisiert. Die Buchmaler von Stablo und Lüttich greifen also auf ähnliche byzantinische Vorbilder zurück und sie setzen gleichermaßen die Motive der byzantinischen Gewandung in ornamentale Formeln um.



27-29 Rom, Vat. gr. 1613, p. 196, p. 270, p. 275. Ausschnitte

Doeh sehen sie aus dem byzantinischen Vorbild etwas Verschiedenes heraus (vgl. Abb. 30 und Abb. 26 mit dem Stephanus auf Abb. 29). Die Lütticher Künstler sehen die großen Außenformen, die die Glieder des Körpers bezeichnen, und leiten von ihnen ihre Formeln ab: das Oberschenkeloval, die sich straffende dreieckige Faltenpartie, die den Unterschenkel umzeichnet usw. Den Stabloer Künstler aber reizt der Reichtum unterteilender Innenformen. Aus ihnen entwickelt er sein ornamentales System. So kommt es auf der Grundlage ähnlicher Quellen zu ganz verschiedenen Stilbildungen. Die Lütticher ist die der Maasschule, von der Stabloer dagegen nimmt die Kunst des Roger von Helmarshausen ihren Ausgang²⁹.

Um 1100 setzt im Maasgebiet - wie überall in Europa - an verschiedenen Stellen eine neue künstlerische Bewegung ein. Den Künstlern, die sie tragen, ist gemeinsam die Abkehr vom Alten, dem spätottonischen Stil, und ein vages Streben nach Lebendigkeit der Darstellung. Die Richtung des neuen romanischen Stiles liegt noch nicht eindeutig fest. Es herrscht ein allgemeines Suchen und Tasten nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Dies führt zu einem Aufgreifen von Vorbildern, die in irgendeiner Form das Erbe der Antike vermitteln. Ottonisches, Byzantinisches und Spätantikes werden nebeneinander aufgegriffen. Die Verschiedenheit der Vorbilder und die verschiedene Stellung zu ihnen führt zu recht unterschiedlichen Stilbildungen. Nicht alle sind in gleichem Maße für die Ausbildung des romanischen Maasstiles fruchtbar geworden. Der Stabloer Meister der Pentateuch-Initialen hat keine nennenswerte Nachfolge. Von den byzantinisierenden Richtungen in der Bibel von Stablo wirkt allein die des Jeremias-Initials weiter, jedoch nicht im Maasgebiet selbst, sondern im westfälisch-niedersächsischen Gebiet, in der Schule des Roger von Helmarshausen. Von Reiner von Huy werden nur seine weniger antikisierenden Bildungen für die Entwicklung der mosanen Goldschmiedekunst bedeutsam. Grundlegend für die Ausbildung des Maasstiles scheint außer ihm vor allem die Lütticher Buchmalerei um 1100 zu sein. Von ihr aber vermittelt uns nur das Münchner Breviar noch eine Vorstellung³⁰.

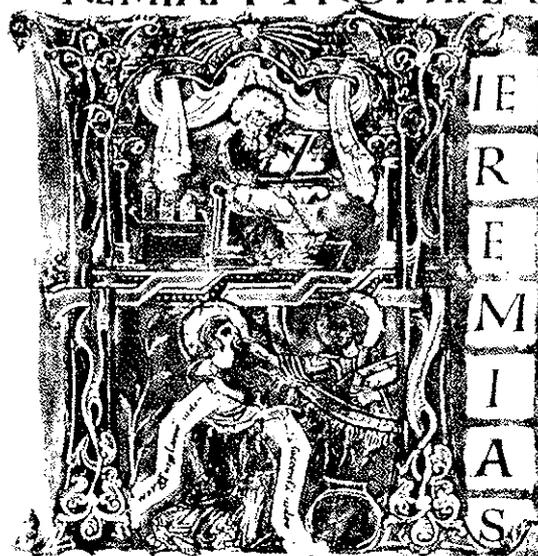
EXKURS

zum Psalterium Clm. 13067 der Münchener Staatsbibliothek

Wie schon Schott (a.a.O., S. 53ff.) bemerkt, sind in dem Psalter zwei Hände am Werk. Von der einen stammen die Miniaturen (Dedication an Maria, fol. 17; Kreuzabnahme, fol. 17v; Harfespielender David mit Musikanten, fol. 18; Maiestas, fol. 192v) und ein Initial (P auf fol. 18v), von der zweiten die Initien und alle übrigen Initialen. Nur die Initialen der zweiten Hand verraten eine enge und unmittelbare Beziehung zu der Bibel von St. Hubert. Die Miniaturen dagegen sind mit den wenigen Figuren der hubertinischen Bibel nur in allgemeinen Zügen verwandt. Vergleichbarer scheinen die Miniaturen des Psalteriums Mscr. Nr. 772 der Leipziger Universitätsbibliothek, das aus St. Vincent in Soignes stammt.

Die Handschrift kam aus Regensburg in die Bayerische Staatsbibliothek. Die Heiligen des Festkalenders und der Allerheiligenlitanei, sowie einige Einträge im Festkalender weisen jedoch auf die Benediktinerabtei Waulsort (in der Nähe von Dinant) oder deren Propstei Hastières als ursprünglichen Bestimmungsort. (Vgl. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 88, Anm.) Außerdem geben die Kalendereinträge Anhaltspunkte für die Datierung. Am 10. Nov. ist die Weihe einer neuen Kirche, am 16. die eines Turmes in Hastières erwähnt. Nach der *Historia Walciodorensis* (MGH, SS XIV, pag. 503ff.) wurde die neue Kirche in Hastières unter Abt Rudolf (1033–35) gebaut (*Hist. Walc.*, a.a.O., S. 526). Die Erbauung eines Turmes in Hastières ist in der *Historia* nicht erwähnt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie gleichzeitig mit dem Bau der »ecclesia nova« erfolgte, zumal die Weihedaten dicht beieinanderliegen. Im Festkalender steht beim 29. Sept.: »dedicatio basilicæ S. Michaelis archangeli«. Eine Michaelskirche wird als Pfarrkirche bei dem Kloster Waulsort unter Abt Lambert (ca. 1050–75) erbaut. Gleichzeitig wird ein Neubau der Abteikirche vorgenommen. Beide Kirchen werden durch Bischof Dietwin von Lüttich (1048–75) geweiht – die Abteikirche am 14. Sept., die Pfarrkirche am folgenden Tage (*Hist. Walc.*, a.a.O., S. 528). Trotz der verschieden angegebenen Weihedaten darf man wohl annehmen, daß die Michaelskirche des Kalendariums mit der unter Lambert gebauten Pfarrkirche identisch ist. Der 29. Sept., an dem

HIERONIMI SVPER HIEREMIAM PROPHEM:



PROPHETA CUI HIC PROLOGUS
scribitur sermone quidem apud hebræos
isaiæ & esee & quibusdam Auf prophetis

30 London, Brit. Mus., Add. Ms. 28106, fol. 161

das Kalendarium die Weihe der Michaelsbasilika angibt, ist der Michaelstag. Es liegt nahe, die Feier der Kirchweihe endgültig auf den Tag des Kirchenpatrones festzusetzen, vorzüglich dann, wenn die tatsächliche Weihe nur 14 Tage vor dem Fest des Heiligen stattfand. Da der Kalendereintrag in der gleichen Schrift wie die übrigen Teile des Kalenders geschrieben ist, muß das Psalterium nach dem Bau der Michaelskirche entstanden sein. Der hubertinische Charakter der Initialen und einige weitere Hinweise des Kalenders und der Allerheiligenlitanei sprechen dafür, daß die Handschrift noch zu Lebzeiten Lamberts geschrieben wurde. Lambert war unter Poppo von Stablo Propst von St. Maximin in Trier. Von Poppo, der neben seinen Abteien Stablo und St. Maximin nach 1035 auch die Abtei Waulsort-Hastières verwaltete, wurde er zum Abt von Waulsort berufen (*Hist. Walc.*,

a. a. O., S. 326). In dem zweiten »Liber de Miraculis Sancti Huberti«, das von einem Mönch von St. Hubert geschrieben wurde, ist ein »Lambertus loci huius monachus, postmodum vero hasteriensis abbas« erwähnt (MGH, SS XV, pag. 914). Da es zu der fraglichen Zeit keinen zweiten Abt dieses Namens in Waulsort-Hastières gegeben hat, muß dieser Lambert mit dem Erbauer der Michaelskirche identisch sein. Bevor er Propst von St. Maximin wurde, ist er also Mönch von St. Hubert gewesen. Unter seinen Nachfolgern läßt sich keine positive Beziehung zu St. Hubert feststellen. Die Annahme liegt daher nahe, daß das Psalterium mit seinen rein hubertinischen Initialen unter Lambert entstanden sei. In der Allerheiligenlitanei erscheinen neben den in der Lütticher Diözese allgemein üblichen und den für Waulsort charakteristischen Heiligen unter den Confessores die Heiligen Beregisus, Eucharius, Valerius und Maternus. Beregisus aber ist der erste Abt von St. Hubert, dem Mutterkloster Lamberts. Eucharius, Valerius und Maternus sind die ersten Bischöfe von Trier, wo Lambert Propst war. Trier ist als Stadt auch im Festkalender einmal erwähnt. Beim 31. August steht: »Treveris depositio Paulini ep.« – neben »adventus S. Eloquentii in Walciodorum« am 8. Okt., dem Hauptfest der Abtei Waulsort, die einzige Ortsangabe des Kalendariums. Die Gebeine des hl. Paulin waren ursprünglich nach St. Maximin überführt worden, dessen Propst Lambert unter Poppo von Stablo war. Maximin erscheint im Heiligenkalender am 29. Mai. Auch diese Hinweise deuten auf eine Entstehung der Handschrift unter Abt Lambert hin.

Gegenüber den Initialen der Bibel von St. Hubert erscheinen die des Psalteriums einfacher, weniger entwickelt, früher. Auch das paßt zu der Entstehung des Psalters unter Lambert. Zugleich aber ergibt sich dar-

aus die Frage: Ist die Ornamentik tatsächlich aus St. Hubert nach Waulsort gekommen oder ist sie nicht vielmehr im Waulsorter Skriptorium entstanden, aus dem die frühere Handschrift erhalten ist? Für den Vorgang von St. Hubert sprechen jedoch folgende Argumente:

1. Die Tatsache, daß uns von St. Hubert die Namen eines Schreibers und eines Illuminators überliefert sind, und daß Bischof Helinand von Laon ein Erzeugnis dieses Skriptoriums so sehr bewunderte, daß man es ihm als Geschenk überließ (vgl. Anm. 8), lassen auf einen hohen Stand des Skriptoriums von St. Hubert schließen.
2. Für die Ornamentik der St. Hubert-Bibel und des Psalteriums gibt es im Maasgebiet selbst keine Vorstufen. Das Auftreten einer solchen Ornamentik, die sich an Nordfranzösisches anzulehnen scheint, ist bei den weitreichenden und zumal mit Nordfrankreich engen Beziehungen des Abtes Dietrichs I. in St. Hubert am wahrscheinlichsten.
3. Wenn in einem anderen Kloster diese Ornamentik auftritt – in Waulsort-Hastières, in St. Lorenz zu Lüttich –, läßt sich stets eine enge historische Beziehung dieses Klosters bzw. seines Abtes zu St. Hubert feststellen. Die Äbte Lambert von Waulsort-Hastières und Berengar von St. Lorenz (vgl. S. 82) waren Mönche von St. Hubert.

Zumal die beiden ersten Argumente besagen für sich allein nicht eben viel. Zusammen aber machen sie die Entstehung dieser Ornamentik in St. Hubert zur Gewißheit. Wir können also die Initialen des Münchner Psalters als ein früheres Denkmal der hubertinischen Ornamentik ansehen, aus einer Zeit, aus der eine in St. Hubert selbst geschriebene Handschrift nicht erhalten zu sein scheint.

ANMERKUNGEN

¹ Aus dem 1. Viertel des 12. Jahrhunderts sind für Stablo gesichert: Brüssel 2034/35, Brüssel 4335/36 und Manchester lat. 93. Berlin theol. lat. 4^o 201 stammt aus der Schwesterabtei Malmédy. Verwandt mit dieser Gruppe ist das 1157 datierte, nicht lokalisierte Breviar Brüssel 104/05, das schon Albert Boeckler (Abendländische Miniaturen, S. 122) als ostbelgisch bezeichnet. Von diesen vier Handschriften enthält allein das um 1105 anzusetzende Collectar Brüssel 2034/35 Miniaturen (Maestas Domini, Kreuzigung). Deren Formgebung, die sich

wohl aus einer byzantinisierenden Richtung im 1. Bande der Londoner Goderannus-Bibel entwickelt hat, ist jedoch für die Ausbildung des Maasstiles ohne Bedeutung. Eine weitere Miniaturhandschrift aus Stablo ist mir erst wieder aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts bekannt: ein zweibändiges Missale im British Museum (Add. Ms. 18031/32). Seine einzige, ganzseitige Miniatur, eine Kreuzigungsdarstellung im 1. Bande, hat mit den gleichzeitigen Werken des Maasstiles nur wenig gemein.

² Zuletzt und am ausführlichsten von Max Schott, *Zwei Lütticher Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten*, S. 80 ff. u. S. 188. Straßburg 1937. Dort auch Angabe der früheren Literatur.

³ Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts, S. 130, Leipzig 1901.

⁴ Im *Kalendarium* sind außer den großen Festen allein die Tage der Heiligen Lorenz, Lambert und Hubert besonders hervorgehoben. Von ihnen ist nur Lorenz durch *Vigilie* und *Octave* ausgezeichnet. Im »*Communicantes*« (fol. 14 u. 45 v) ist er als einziger der drei genannt. Das *Proprium de Sanctis* enthält Lesungen zu *Vigilie*, *Natale* und *Octave* des hl. Lorenz, während Lambert nur mit zwei Lesungen (zu *Vigilie* und *Natale*) vertreten ist, Hubert aber ganz fehlt. Lambert ist als Patron der Stadt Lüttich, Hubert als deren erster Bischof hervorgehoben.

⁵ Noch Schott (a. a. O., S. 165, Anm. 26) sagt: »Gegen die von der Überlieferung angegebene Datierung der Hs. um die Jahrhundertmitte kann, so zweifelhaft ihre Grundlage auch sein mag, von stilistischer Seite nichts eingewendet werden.«

⁶ Die dritte, des Origenes *Homelie in Vetus Testamentum* Cod. 91 36, ist ohne Besitzvermerk, wird aber gleicher Herkunft sein. Origenes und *Confessiones* sind stilistisch früher, der *Psalmekommentar* ist eher später als das *Münchener Breviar*.

⁷ Schon Schott (a. a. O., S. 82) bemerkt, daß sie in der von ihm zusammengestellten Gruppe fehlt.

⁸ Unter Abt Dietrich I. (1055–86), der das verarmte und verwahrloste Kloster zu neuer Blüte bringt, setzt in St. Hubert eine rege Kunsttätigkeit ein. Das »*Chronicon Sancti Huberti andaginensis*« (MGH, SSVIII, pag. 565 ff. – hier zitiert nach der neueren, von K. Hanquet besorgten Ausgabe »*La chronique de Saint Hubert, dite cantatorium*«, Brüssel 1909) nennt einige kunstfertige Mönche mit Namen: Ghislebertus »in scribendis et renovandis libris studiosus« (Hanquet, S. 22), Fulco »in illuminationibus capitalium litterarum et incisionibus lignorum et lapidum peritus« (Hanquet, S. 24), »Hubertus pictor« (Hanquet, S. 25). Die Klosterbauten werden erneuert, Neubauten werden ausgeführt (Hanquet, S. 46 und S. 49 ff. – vgl. auch »*Vita Theodorici abbatis Sancti Huberti in Arduenna*«, cap. 22 = MGH, SS XII, pag. 49 f.). So unter anderem zwei 1076 geweihte Oratorien (Hanquet, S. 95), für deren Glasfenster der Abt einen Spezialisten mit Namen Roger »promptissimus huius artis et peritissimus« aus Reims kommen läßt (Hanquet, S. 50). Von der Vollendung eines *Antependiums* wird berichtet (Hanquet, S. 51) und von der Herstellung eines *Kronleuchters* (*Vita Theodorici*, cap. 28 = MGH SS XII, pag. 54: »*Corona ex auro argentoque mirifica*«). Kreuze, Teppiche und liturgische Gewänder werden erwähnt (*Vita Theodorici*, cap. 28 = MGH SS XII, pag. 54). Auch von einer Handschrift ist die Rede, von einer von Ghislebertus um 1082 geschriebenen zweibändigen Bibel, die dem Bischof Helinand von Laon bei einem Besuch in St. Hubert so gut gefiel, daß man sie ihm als Gegengabe für einige Schenkungen überließ (Hanquet, S. 57 f.).

Könnte dies der Anlaß gewesen sein, als Ersatz für die verschenkte Bibel jene zu schreiben, deren beide Bände heute in Brüssel und Namur erhalten sind (s. o.)? Jedenfalls dürfte diese Handschrift noch unter Dietrich I. entstanden sein –

wenn auch erst in den letzten Jahren seines Abbatats. Es scheint fraglich, daß das Skriptorium von St. Hubert in den unruhigen Zeiten Dietrichs II. (1086–1109) und seiner Gegenäfte Ingobrand (1093 od. 1094) und Wired (1098) noch größerer Arbeiten fähig war.

⁹ Camille Gaspar et Frédéric Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, 1. Teil, S. 60 ff., Paris 1937. Die Zusammengehörigkeit des *Brüsseler Bandes* mit dem in Namur (*Bibliothèque du Musée archéologique*, Fonds de la Ville No. 4) von Dom De Bruyn zuerst erkannt (*Revue Bénédictine*, Bd. 39, S. 185, 1927).

¹⁰ Die wechselvolle Geschichte des *Beringer* und des *Wolbodo* erzählt *Rupertus von Deutz*, der des *Beringer* Schüler war, in seinem »*Chronicon Sancti Laurentii Leodiensis*« (MGH SS VIII, pag. 276 ff.), sowie die *Chronik von St. Hubert* (s. Anm. 8).

¹¹ Vgl. Brüssel, Cod. II 1630, fol. 6v, Gaspar et Lyna, a. a. O., Taf. XII.

¹² Das *Bamberger Sakramentar* ausführlich behandelt von Schott (a. a. O., S. 7 ff.). Es gehört zu einer Gruppe eng miteinander verbundener Handschriften, die teils in Lüttich, teils in St. Omer entstanden sind und die den Gegenstand von Schotts Untersuchung bilden. Die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge innerhalb der Gruppe und das Verhältnis zwischen Lüttich und St. Omer scheint mir auch durch Schotts Arbeit noch nicht genügend geklärt. – Auf die Verwandtschaft der *Münchener Noli-me-tangere-Miniatur* – die er um die Mitte des 11. Jahrhunderts ansetzt – mit der des *Bamberger Sakramentars* weist Schott schon hin (a. a. O., S. 80 ff.). Doch nimmt er für beide ein gemeinsames Vorbild an.

¹³ Cod. 9369/70, *Florus*, *Pauluskommentar*, vgl. Gaspar et Lyna, a. a. O., S. 56 ff.

¹⁴ Auf die Verwendung byzantinischer Vorbilder im *Münchener Breviar* hat auch Schott (a. a. O., S. 81 f.) schon hingewiesen.

¹⁵ Byzantinisierende Züge in der Gestaltungsweise der *Maasschule* sind wiederholt bemerkt worden. Vgl. besonders M. Laurent, *Art rhénane, art mosan et art byzantin*. = *Byzantion VI*, S. 75 ff., Brüssel 1931. – Aus der Zeit um 1100 ist mir bisher nur eine zweite *Lütticher Miniaturhandschrift* bekannt, die für St. Jakob geschriebene *Regula Pastoris* des Papstes Gregor Ms. 766 der *Darmstädter Landesbibliothek*. Ihre einzige Miniatur, ein federgezeichneter, leicht lavierter, thronender Christus, zeigt eine abweichende, etwas rückständigere Formgebung ohne Anlehnung an Byzantinisches. Bezeichnenderweise ist sie für die Ausbildung des *Maasstiles* ohne Bedeutung.

¹⁶ In der *denkmälerleeren* Zeit zwischen dem *Münchener Breviar* und dem *ausgebildeten Maasstil* um die *Jahrhundertmitte* hat man offenbar in verstärktem Maße wieder auf die *ottonische Spätstufe* zurückgegriffen. Der *seitsame Typus einer »Kniebeugefigur«*, wie ihn der *Fortunatus* zeigt und der auch sonst verschiedentlich vorkommt, scheint in Anlehnung an *Sitzfiguren* von der Art des *Paulus der spätottonischen Florus-Miniatur* (Abb. 24) entwickelt worden zu sein.

¹⁷ A. Goldschmidt in »*Belgische Kunstdenkmäler*«, Bd. I, S. 54 ff., München 1923. – K. H. Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge* – *Marburger Jahrbuch f. Kunstw.* VII, S. 87 ff., Marburg-Lahn 1933.

- 7 Vgl. z. B. Weitzmann, Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Tafel XLIII, Berlin 1933.
- 8 Vgl. K. H. Usener in »Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau« Krmischer, Gesamtkatalog der Ausstellung Marburg-Lahn 1928, S. 141f., Marburg-Lahn 1932. – Eine Parallele zu der Stilkunst des Jeremias-Initials der Bibel von Stablo ist in der Elfenbeinskulptur die schöne Platte des Bargello mit den Frauen am Grabe (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Bd. II, Nr. 162), Goldschmidt bezeichnet sie (S. 49) als belgisch-rheinisch, 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts und betont, daß sie ein byzantinisches Vorbild kopiere. Er bemerkt ferner: »Die Faltenanordnung und

besonders die Innenzeichnung besteht in den gleichen Formen, wie sie auch dem Stil des Rogerus von Helmarshausen zugrunde liegen.« Wegen der analogen Stilkunst in der Bibel von Stablo und der gemeinsamen Beziehung zu Roger von Helmarshausen möchte ich annehmen, daß auch die Bargello-Platte um 1100 im Maasgebiet entstanden ist.

- 9 Im Katalog zur Berner Ausstellung (Kunst des frühen Mittelalters, Berner Kunstmuseum 1949, S. 117, Nr. 314) bemerkt Albert Boeckler zum Münchner Breviar: »Handschriften dieses Stils sind die bisher vergeblich gesuchten Vorlagen für den Kölner Hauptstil des 12. Jahrhunderts.«