

a.147800

REVUE BELGE  
D'ARCHÉOLOGIE ET  
D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF)

SOUS LES AUSPICES DE

**LA FONDATION UNIVERSITAIRE**

RECUEIL TRIMESTRIEL

TOME IV

ANNEE 1934

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND  
59, RUE DE WITTE  
ANVERS

IMP. ET PUBL. FLOR BURTON, S. A.  
28, COURTE RUE NEUVE  
ANVERS

## KREUZIGUNGSDARSTELLUNGEN IN DER MOSANEN MINIATURMALEREI UND GOLDSCHMIEDEKUNST

In seinem interessanten Aufsatz über die Kreuzigungsdarstellungen der Maasschule (1) weist Comte J. de Borchgrave d'Altena nach, dass nicht nur gemeinsame technische und stilistische Besonderheiten die verschiedenen Goldschmiede des Maasgebietes zu einer einheitlichen Schule zusammenfassen, sondern dass auch eine bestimmte Ausformung eines ikonographischen Themas verschiedenen Künstlern gemeinsames Schulgut sei. Er zeigt, dass derselbe Kreuzifixtyp in verschiedenen Ateliers in Email wie in Bronze verwendet wird. Ich möchte in diesem Nachtrag zu seiner Studie aufweisen, dass nicht nur die Goldschmiede des Maaslandes ein ikonographisches Thema in gleicher Weise behandeln, sondern dass auch die Miniaturisten sich derselben Modelle bedienen.

In seinem Artikel publiziert Borchgrave zwei sehr ähnliche Emailplatten mit der Darstellung der Kreuzigung, von denen die eine im Musée de Cluny, die andere im Musée du Louvre sich befindet. Ich bilde hier eine Kreuzigungsdarstellung der Miniaturmalerei ab, deren Christusfigur mit denen dieser Emailplatten — mit der des Louvre (Fig. I) besonders — die auffallendsten Analogien aufweist (Fig. II). Bevor wir diese Kreuzifixe miteinander vergleichen, möchte ich kurz auf die Handschrift eingehen, in der diese Miniatur sich befindet.

Sie befindet sich auf fol. 19<sup>r</sup> eines Sakramentars der kölnen Dombibliothek (Cod. 157). Dieses Sakramentar hat in der kunstgeschichtlichen Literatur bis vor kurzem noch als kölnisch gegolten. M. Creutz publizierte (2) eine andere Miniatur der Handschrift, die *Maiestas Domini* (fol. 17<sup>r</sup>) als kölnisch um 1175 und stellte sie mit *Maiestasdarstellungen* der kölnen Goldschmiedekunst zusammen (3). Auch Albert Bocckler

(1) *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. III, p. 62-67, Bruxelles, 1933.

(2) *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes*. In GLEMEN: *Belgische Kunstdenkmäler*. Bd. I, p. 128 und fig. 108, München, 1923.

(3) Allerdings ist der Typus des troneuden Christus, wie ihn unsere Handschrift zeigt, in der kölnen Goldschmiedekunst besonders häufig, (Buchdeckel des kölnen Kunstgewerbemuseums, Creutz, op. cit., fig. 167; Nellokuppe eines Kelches im kölnen Diözesanmuseum, Creutz, fig. 109; Emailplatte auf dem Deckel des Bleidenstädter Nekrologs, Berlin, Staatsbibliothek) während er in der mosanen Goldschmiedekunst seltener ist (Stirnseite des Servatiuschreines, Maastricht — der troneude Christus des Phylakteriums im berliner Schlossmuseum und die Emailplatten im aachener Domschatz, im Musée du Louvre und

behandelt in seinem Aufsatz über die romanische kölnische Buchmalerei (4) das Sakramentar noch als kölnisch, obwohl es den Werken der Maas zum Verwechseln ähnlich sei. In seinen 1930 erschienenen «Abendländischen Miniaturen» (5) führt er die Handschrift dann unter den Arbeiten der Maasschule auf, betont aber, dass sie nicht näher zu lokalisieren sei. Dass man eine Zeitlang das Sakramentar für kölnisch gehalten hat, ist um so erstaunlicher, als schon Jos. Hartzheim S. J. (6) und nach ihm Jaffé (7) darauf hinwiesen, dass sein Festkalender nicht kölnisch sondern lüttichisch sei. Jaffé erwähnt ausserdem einen Eintrag zur II. Non. Sept.: Obiit Henricus eps., und identifiziert diesen Henricus mit dem lütticher Bischof Heinrich II., der 1164 an diesem Tage starb. Die bibliographischen und historischen Anhaltspunkte weisen also deutlich auf eine Entstehung in Lüttich — oder zumindest in der lütticher Diözese. Der Eintrag, den Jaffé zur Lokalisierung heranzog, gibt uns ausserdem einen Hinweis für die Datierung der Handschrift. Obwohl er heute nur noch schwer lesbar ist, lässt sich doch noch erkennen, dass er mit einer anderen, helleren Tinte geschrieben ist als der Festkalender selbst, aber offenbar — mit aller Vorsicht sei es gesagt — von der Hand desselben Schreibers. Der Eintrag ist also nach Fertigstellung der Handschrift, vielleicht vom selben Schreiber hinzugefügt worden. D. h. die Handschrift ist spätestens 1164 schon fertig gewesen. Der Schriftcharakter des Sakramentars wie der Stil seiner Miniaturen und ornamentalen Initialen stimmen durchaus mit einer solchen Datierung vor 1164 überein. Vor 1150 wird es jedoch nicht entstanden sein. Dazu sind sowohl Schrift als auch Ornamentik zu entwickelt (8). Wie aber steht es mit der Lokalisierung nach Lüttich, die durch den Festkalender und den Eintrag nahegelegt ist? Kann auch dafür der kunstgeschichtliche Befund eine Bestätigung geben? Wir sind, was

im Metropolitan Museum zeigen einen anderen Typus). Doch brauchte dies bei der engen Verbindung, die zwischen Maas und Rhein bestand, noch nicht für den kölnischen Ursprung der Handschrift zu sprechen. Besonders deshalb nicht, weil in der Miniaturmalerei der gleiche Typus in einer sicher mosanen Handschrift wiederkehrt: In dem aus St.-Trond stammenden Lektionar der Sammlung Chester Beatty in London (Nr. 23 des Kataloges). Hier findet sich auch die gleiche charakteristische Anordnung der Evangelistensymbole um die Mandorla wie in dem Sakramentar der kölnischen Dombibliothek.

(4) Beiträge zur romanischen kölnischen Buchmalerei. In: *Mittelalterliche Handschriften*. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering, p. 24. Leipzig, 1926. Hier fälschlich Cod. Bibl. 297 genannt.

(5) A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, p. 97. Berlin und Leipzig, 1930.

(6) *Catalogus criticus codicum Mss. bibliothecae ecclesiae metropolitanae coloniensis*, p. 129. Köln, 1752.

(7) *Ecclesiae metropolitanae Colonensis Codices manuscripti*, p. 63. Berlin, 1874.

(8) Wenn tatsächlich der Eintrag von der Hand des Schreibers des Kalendariums ist, so würde auch dies — will man überhaupt chronologische Schlüsse daraus ziehen — eher für eine Datierung nach 1150 sprechen.

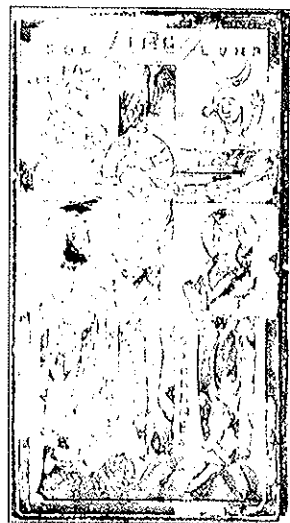


Fig. I. — Kreuzigung, Maasschule, ca. 1150-1165. Paris, Louvre.

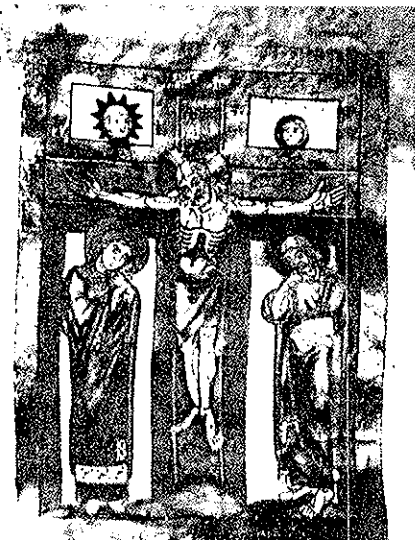


Fig. II. — Kreuzigung aus einem Sakramentar, Lüttich, zw. 1150 u. 1164. Köln, Dombibliothek.

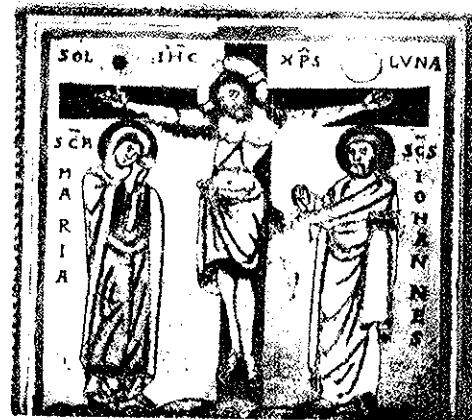


Fig. III. — Kreuzigung, Maasschule, ca. 1170-1175. New-York, Sammlung Morgau.

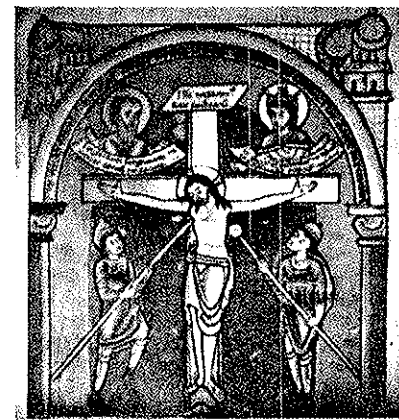


Fig. V. — Kreuzigung aus den Bibeln von Florette, Florette ca. 1153-1160. London, British Museum, Add. ms. 17738, fol. 187r

Lüttich angeht, nicht so glücklich, Handschriften zu besitzen — wie von anderen Zentren mosaner Buchmalerei (Stavelot, Parc) — die durch ihre Abfassungsinschrift die Herkunft aus einem bestimmten Skriptorium sicherstellen. Wir haben nur Handschriften mit dem Besitzvermerk eines lütticher Klosters. Aber es ist bei der gewaltigen künstlerischen Produktion im Massgebiet höchst unwahrscheinlich, dass ausgerechnet in der an bedeutenden Klöstern reichen Bischofsstadt Lüttich kein Skriptorium bestanden hätte. Man wird also getrost von diesen aus einem lütticher Kloster stammenden Handschriften annehmen dürfen, dass sie auch in Lüttich geschrieben wurden. Nun befinden sich in einem aus der Abtei St. Laurent herrührenden Bernardus der Bibliothèque Royale (9) eine Reihe von gezeichneten Initialen, die — bei aller Verschiedenheit — einige charakteristische Züge mit denen des Sakramentars gemeinsam haben (10). Also sowohl in der Datierung als auch in der Lokalisierung stützen sich der historisch-bibliographische und der künstlerische Befund gegenseitig. Das Sakramentar der kölnen Dombibliothek ist zwischen 1150 und 1164, höchstwahrscheinlich in Lüttich, sicher aber in der lütticher Diözese entstanden.

Wäre die Handschrift nicht so sicher bestimmbar, so würde die Verwandtschaft ihrer Kreuzigungsdarstellung mit denen der pariser Emailplatten allein schon genügen, um zu beweisen, dass sie ein Werk der Maasschule ist. Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen (Fig. I und Fig. II) macht eine eingehende, vergleichende Beschreibung überflüssig. Trotzdem sei auf einige charakteristische Züge hingewiesen, die beiden Kreuzigungsdarstellungen gemeinsam sind. Bei beiden ist der Boden — wenn auch in verschiedener Weise — durch wellig bewegte Erdschollen gegeben — ein an der Maas auch sonst beliebtes Motiv. Bei beiden steht das Kreuz nicht frei im Raum, sondern ist durch das Einschneiden in die Rahmung als flächenteilendes Mittel zur Komposition ausgenutzt; bei beiden trägt das Kreuz ein perspektivisch gezeichnetes Namensschild. Fast identisch aber ist die Gestalt Christi in beiden Werken. Es ist der gleiche Typus, die gleiche Haltung und fast Strich für Strich die gleiche Zeichnung des Aktes und der Haare. Hervorgehoben sei nur die Innenzeichnung des Körpers durch Doppellinien, der Punktkranz um die Brust-

(9) Cod. 9645-49, St. Bernardi Sermones. Allerdings trägt diese Handschrift keinen Besitzvermerk. Sie ist jedoch für St. Laurent durch ihren im 15. Jh. geschriebenen Index gesichert, der von der Hand des Schreibers von Bibl. Roy. Co. 9291 herrührt, das handschriftlich aus St. Laurent stammt.

(10) Goldene Schnallen, die nicht nur — wie allgemein üblich — die Ranken untereinander, sondern auch die Ranken mit dem Buchstabenkörper fest verbinden; eine Folge von wellig bewegten, gedrehten kleinen Blättern am Rande eines Initials; Schattierung der Blätter durch dünne, meist zu Gruppen von zwei oder drei zusammengefasste Federstriche.

warze, das Sichtbarwerden der r. Hüfte (des r. Hüftknochens) über dem Perizonium und das Perizonium selbst.

Dass eine enge stilistische Beziehung zwischen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst des Maasgebietes besteht, ist seit den Arbeiten von Laurent (11) und von Falke (12) oft betont worden (13). Comte Jos. de Borchgrave d'Altena selbst wies verschiedentlich auf diese Gemeinsamkeiten des Zeichenstiles bei Graveuren und Miniaturisten hin (14). Trotzdem ist eine solche Ähnlichkeit, wie sie die beiden Kreuzigungsdarstellungen zeigen, eine Ausnahme und verlangt eine besondere Erklärung. Der Hinweis auf einen gemeinsamen Zeit- und Ortstil genügt hier nicht. Man hat den Eindruck, dass eines der Werke das andere kopierte. Aber welches Werk ist die Kopie, welches das Original? Eine Antwort auf diese Frage ist fast unmöglich. Dafür, dass die Emailplatte die Miniatur kopiert, scheint die regelmässige Aufteilung der Fläche durch das Kreuz zu sprechen, die in der Miniaturmalerei häufig und bei Sakramentaren traditionell, im Email aber selten ist. Jedoch: die Ausnutzung des Kreuzes zur Flächenaufteilung ergibt sich bei einem steilrechteckigen Format von selbst. Das Format der Emailplatte aber wird durch den Gegenstand bestimmt sein, auf dem sie gesessen hat (15). Für die umgekehrte Hypothese scheinen bessere Argumente zu sprechen. Erstens erscheint die Miniatur stilistisch reifer als das Email, zweitens sieht in der Miniatur die Faltenzeichnung des Perizoniums durch je zwei parallele Striche so aus, wie die Uebertragung von Metallstegen in Zeichnung. Aber muss denn unbedingt eines der Werke das andere kopiert haben. Kann nicht ein gemeinsames Vorbild — etwa die Vorzeichnung für den Emailleur — beiden Künstlern vorgelegen haben? Muss man schliesslich nicht auch prinzipiell mit der Möglichkeit rechnen, dass einmal ein und derselbe Künstler zugleich Miniaturist und Goldschmied war, obwohl es in unserem Fall nicht sehr wahrscheinlich ist, dass beide Werke von der gleichen Hand sind? Wir wissen allerdings, dass die beiden bedeutendsten Gold-

(11) M. LAURENT ET J. BRASSINE: *Deux miniatures de la collection Wittert*. Bull. de la Soc. d'art et d'histoire du Diocèse de Liège, t. XX (1913), p. 7 st. und später: *Art rhénan, art mosan et art byzantin. Byzantion*, t. VI (1931), p. 76-97.

(12) LEHNERT, III. *Geschichte des Kunstgewerbes*, t. I, p. 269. Berlin, 1907.

(13) Siehe auch: WECHER in *«Berliner Museen»* Anl. Ber. d. pr. Kunstsign. 1928, und A. BOECKLER, *op. cit.* (Abendländische Miniaturen), p. 97.

(14) *Un plat de lecture mosan au musée de Cluny*, Leodium, n<sup>o</sup>s 7-8, p. 5 und *op. cit.*, p. 65.

(15) Wir wissen von keiner der Emailplatten, welchen Gegenstand sie schmückte. Jedoch legen Format und Thema zwei Möglichkeiten der Anbringung nahe: auf einem Kreuz, obwohl keines der erhaltenen Emailkreuze der Maasschule eine solche Darstellung trägt, oder vor allem — als das wahrscheinlichste — als Mittelplatte auf einem Buchdeckel. Zu einer Anbringung auf einem Buchdeckel würde auch am ehesten die Verwandtschaft der Platten mit einer Miniatur passen. Andere Geräte (Reliquenschreine, Tragaltäre, Retabel etc.) kommen kaum in Frage.

schmiede des Maasgebietes — Reiner und Gotfrid von Huy — Laien, dagegen die Miniaturisten Mönche waren, die in klösterlichen Skriptorien arbeiteten. Aber das, was wir von Reiner und Gotfrid wissen, besagt doch nur, dass im Maasgebiet gegenüber anderen Kunstzentren die Emanzipation der Goldschmiede aus dem Klosterbetrieb besonders früh einsetzte. Dass es damals an der Maas keine klösterlichen Goldschmiede mehr gegeben hätte, ist damit noch keineswegs gesagt. Schliesslich beruhen ja auch Gravurtechnik wie Miniaturmalerei beide auf der Zeichnung als gemeinsamem technischen Grundprinzip. Ich habe absichtlich alle möglichen Hypothesen mit ihrem Für und Wider so ausführlich vorgeführt, um zu zeigen, auf wie unsicherem Boden wir uns selbst bei einem Ausnahmefall wie dem unseren bewegen, bei dem der direkte Zusammenhang von Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei mit Händen zu greifen ist. Jede dieser Hypothesen hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. Aber mit Sicherheit können wir nur feststellen, dass eine enge, direkte Verbindung zwischen Miniaturist und Goldschmied bestand.

Von den Assistenzfiguren der Kreuzigung des kölnen Sakramentars, die in Typus und Haltung von denen der pariser Platten abweichen, führt die Gestalt der Maria dazu eine andere Emailplatte unserer Gruppe anzuschliessen: die Kreuzigungsplatte der Sammlung Morgan im Metropolitan Museum zu New York (Fig. III) (16). Der Gestus der Mariengestalt ist in beiden Werken der gleiche: wie in der Miniatur erhebt die Maria der Morgan-Platte die gefalteten Hände zu dem gegen Christus geneigten Haupt. Wichtiger für unsere Zusammenhänge ist der Gekreuzigte selbst. Zwar ist hier der Körper nicht graviert, sondern emailliert, was den Vergleich etwas erschwert. Aber es ist unverkennbar der gleiche Typ, den wir so oft schon beobachten konnten, die gleiche Haltung am Kreuz, ein sehr ähnlich — obzwar auf der anderen Seite — geschlungenes Peri-

(16) Ehemals Sammlung Spitzer (MOLINIER u. a., *La collection Spitzer*, vol. I, p. 99). H. P. MITCHELL (*Some enamels of the school of Godefroid de Claire*, VIII. *Burl. Mag.* XXXVII, p. 11, London 1920) datiert die Platte auf ca. 1170-75; ihm schliesst sich JOSEPH BRECK (*Notes on some mosan enamels*, *Metropolitan Museum Studies*, Vol. I, 1928-29, p. 85) an. Sie gehört zu einer Reihe von 7 uns erhaltenen annähernd quadratischen Maas-Emailplatten mit Darstellungen alttestamentlicher und neutestamentlicher Szenen, deren Zusammengehörigkeit — obwohl sie offensichtlich nicht alle von der gleichen Hand sind — durch die gleiche Art der Rahmung und durch das annähernd gleiche Format (die Grössen schwanken zwischen ca. 10 und ca. 11 cm) nahegelegt ist. Die dargestellten Themen lassen daran denken, dass sie von einem Retabel oder Antependium stammen. Die beiden alttestamentlichen Szenen (Höllen des Naman; Sinsong mit den Toren von Gaza, beide im British Museum; sind Praefiguren (zur Taufe Christi) und zur Auferstehung), von einer, der Höllen des Naman, hat sich auch die Figura (Taufe Christi; Sammlung Morgan, Metropolitan Museum New York) — offenbar von der gleichen Hand! — erhalten. Dieses hypothetische Altarwerk wäre also ein typologischer Zyklus gewesen, der Nikolaus von Verdun als Anregung für seinen klosterneuburger Ambo gedient haben könnte.

zonium. Die mit grossem handwerklichem Können ohne Grubenabtrennung durch dunkleres Email wiedergegebene Muskelangabe an Armen und Beinen folgt in ihrer kurvigen Führung durchaus dem Schema der aufgewiesenen Kreuzifixdarstellungen. Schliesslich fehlt auch in dieser Platte nicht die übliche Wiedergabe des Bodens durch wellig bewegte Erdschollen (17).

Der von Comte Jos. de Borchgrave d'Altena aufgewiesene Kreuzifixstyp, dem wir hier weiter nachgingen, ist zwar der häufigste und durch sein Weiterleben im Werk des Nikolaus von Verdun bedeutendste, er ist aber nicht der einzige, der in der Maasschule eine Rolle spielt. Ich möchte noch kurz auf einen zweiten Typus hinweisen, der offenbar nicht wie der erwähnte auf byzantinischer Anregung beruht, sondern eher in der karolingisch-ottonischen Ueberlieferung verwurzelt zu sein scheint. Wie der erste, so kommt auch dieser zweite Typus in der Miniaturalerei, im Bronzeguss und im Email gleicherweise zur Verwendung.

Die Haltung von Kopf und Händen, die Stellung der Füsse ist bei diesem Typ wie bei dem ersten, durchaus anders aber ist die Haltung des Rumpfes und die Bildung des Perizoniums. Während der erste Typus die rechte Hüfte herausbiegt, ist der zweite in der Hüfte eingeknickt. Das Perizonium ist auf der r. Hüfte befestigt, fällt über dem r. Knie in einer dreieckigen Tütenfalte herab und umkreist kurvig mit weichen Falten das l. Knie.

Von den uns erhaltenen Kreuzifixen dieses Typus ist ein Werk des Bronzegusses das früheste: ein Christus der Sammlung Schnütgen im Rheinischen Museum zu Köln (Fig. IV). Er steht stilistisch den Gestalten des Taufbeckens von St. Barthélémy, so auffallend nahe, dass ich glaube, ihn dem Reiner von Huy zuschreiben zu dürfen (18).

Am ähnlichsten diesem kölnner Werk ist die Kreuzigungsminiatur der um 1153-60 entstandenen Bibel von Florelle (London, British Museum, Add. Ms. 17738, fol. 187<sup>r</sup> - Fig. V). Bei ihr findet sich auch jenes sonst seltene Motiv einer Art Band, das das Perizonium hält und durch das das Tuch auf der r. Hüfte durchgezogen ist. Die Zeichnung des Christuskörpers folgt in der Art der Muskelangabe — in ihrer Ausführung allerdings mehr farbig schattierend als graphisch umschreibend — durchaus dem an der

17) Der Vollständigkeit wegen seien noch zwei weitere Kreuzifixe der mosanen Emailkunst genannt, die diesen Typus zeigen: eine grosse, gewölbte Platte mit einer figurenreichen Kreuzigung aus St. Petersburg und — mit geringen Abweichungen — die Kreuzigung des Alton Tower Triptychons im Victoria and Albert Museum, London.

18) K. H. USSENER, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*, Sonderdruck aus dem *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, p. 13 ff. Marburg/Lahn, 1932.

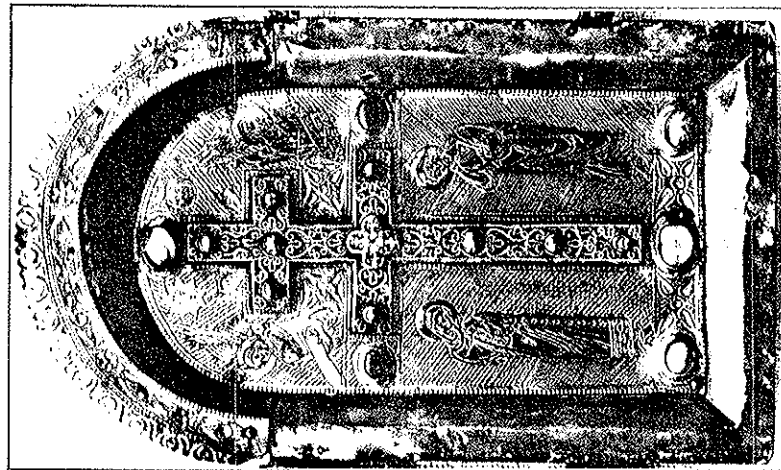


Fig. VI. — Mittelteil eines Triptychons, Maasschule Strassburg.

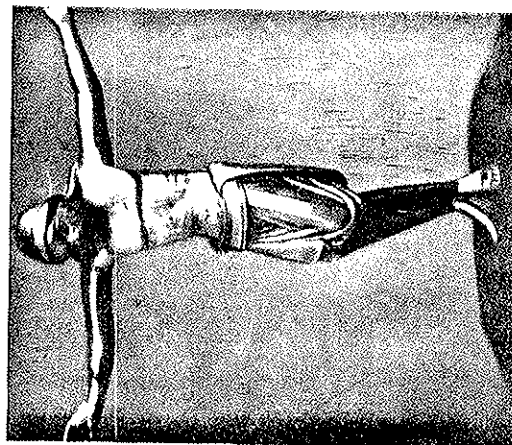


Fig. IV. — *Korpus eines Kreuzifix*, Reiner von Huy (?), ca. 1120, Köln, Rheinisches Museum.

Maas üblichen Schema (19). Wie der Zusammenhang der Bronze des Reiner von Huy mit der Floreffler Miniatur zu erklären ist, darüber lässt sich noch weniger etwas aussagen als über den Zusammenhang der vorher besprochenen Kreuzifixdarstellungen (20). Als Werk der Emailkunst ist die Kreuzigungsdarstellung des Tragaltars von Stavelot, auf die Comte Jos., de Borchgrave d'Altena schon hinwies (21), diesem Typus zuzurechnen.

Die Verwendung des Kreuzifixstyps der pariser Emailplatten in der Miniatur des Sakramentars der kölnen Dombibliothek ist also kein Einzelfall. Auch ein zweiter Christustyp lässt sich sowohl in der Goldschmiedekunst als in der Buchmalerei des Maasgebietes nachweisen. Diese kleine Untersuchung mag daher vielleicht nicht nutzlos erscheinen. Denn auch sie zeigt, wie eng die verschiedenen Kunstzweige und Lokalschulen des Maasgebietes sich zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschliessen: der Maasschule.

\*  
\* \* \*

Nach Fertigstellung dieses Artikel fand ich in dem photographischen Nachlass von Marc Rosenberg, den das Kunstgeschichtliche Seminar in Marburg bewahrt, die Aufnahme eines fragmentarischen Kreuzreliquiars der Maasschule, das für den Zusammenhang dieses Artikels nicht ohne Interesse ist (Fig. VI).

Es handelt sich um ein Triptychon der an der Maas üblichen byzantinisierenden Form mit halbkreisförmig geschlossenem Mittelteil und viertelkreisförmig geschlossenen Flügeln (22). Nur noch im Mittelteil hat sich

(19) Das schon von Wescher (*loc. cit.*) nach Florefflo lokalisierte Evangelienbibliothek Royale cod. 10527 wiederholt auf fol. 78<sup>v</sup> diese Darstellung der Bibel von Florefflo. Das Perizonium zeigt dort schon jenes später von Nikolaus von Verdun verwandte byzantinische Motiv der Knotung vor der Körpermitte.

(20) Es sei nur darauf hingewiesen, dass die Wirkung der Werke Reiners von Huy auch auf die Miniaturisten der Maasschule eine grosse gewesen sein muss. In einer fragmentarischen Handschrift der Berliner Kupferstichkabinets (Ms. 78 A 6; vgl. Wescher, *op. cit.* und E. F. Bange, Eine unvollendete bayrische Bilderhandschrift des XII. Jhs. im Berliner Kupferstichkabinett. In: *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig, 1923, der die Handschrift fälschlich nach Bayern lokalisiert.) lehnen sich die Darstellungen der Taufe Christi, der Predigt Johannes' des Täufers und der Zöllnertaufe im Jordan so eng an die entsprechenden Szenen des Lütticher Taufbeckens an, dass man annehmen möchte, der Miniaturist habe sich von den Szenen Reiners Skizzen gemacht, die er dann mit einigen Veränderungen bei seinen Miniaturen benutzt hat.

(21) *Loc. cit.*, p. 64 u. Fig. IV.

(22) Vgl. Staveloter Triptychon der Sig. Pierpont-Morgan, ein Kreuztriptychon der Sig. Duluit, Alton-Tower-Triptychon im South-Kensington-Museum, Andreastriptychon der Trierer Domes.

der ursprünglich Metallschmuck erhalten: eine Kupferplatte mit in Lochfassung befestigten Steinen und-graviert vor durch Tremolierstrich belebtem Grunde-Maria und Johannes, Sol und Luna, und zwei Engeln in Halbfigur, die auf die Gestirne weisen. In diese Kupferplatte ist die Kreuzreliquie in Form eines mit Steinen, Filigran und Email geschmückten Doppelkreuzes eingelassen (23).

Nun gibt die nicht sehr sorgfältige Zeichnung der Maria und des Johannes die entsprechenden Figuren des Sakramentars der Kölner Dombibliothek mit einer Genauigkeit wieder, die der Wiedergabe der Christusfigur auf der pariser Emailplatte entspricht. Die Unterschiede sind gering: die senkrechte Borte am Gewand der Maria des Sakramentars ist bei der des Triptychons bis zum Armel hochgeführt und die Doppellinienzeichnung der Miniatur ist in der Gravur durch einfache Striche wiedergegeben. Chronologisch ergibt sich auch hier kein näherer Anhaltspunkt für die Ausdeutung dieses Verhältnisses von Miniatur und Goldschmiedewerk. Auch das Triptychon wird im 3. Viertel des 12. Jhs. entstanden sein wie die Miniatur und die Emailplatte. Aber könnte uns dieser neue Fund nicht doch weiterbringen in der Beantwortung der Frage nach dem konkreten Zusammenhang zwischen Miniaturisten und Goldschmieden — wenigstens für diesen Einzelfall? Zunächst freilich scheint sich diese Frage nur noch mehr zu komplizieren. Denn, was man erwarten sollte, dass die Emailplatte des Louvre und das Triptychon sich stilistisch sehr ähnlich wären, trifft nicht zu. Nicht nur, dass beide Werke offensichtlich von verschiedenen Künstlern gearbeitet sind; sie sind auch in der Graviertechnik so verschieden, dass man sie für Arbeiten aus verschiedenen Ateliers halten möchte. Trotzdem bringt uns diese scheinbare Komplizierung weiter. Fassen wir noch einmal zusammen. Von der Kreuzigungsminiatur des Sakramentars der Kölner Dombibliothek findet sich die Christusfigur in der Emailplatte des Louvre wieder. Die Emailplatte des Cluny-Museums lehnt sich an die des Louvre an. Die Assistenzfiguren der Kreuzigung, Maria und Johannes, folgen auf der Emailplatte einem andere Typus als in der Miniatur. Die Gestalten der Maria und des Johannes der Miniatur aber sind — ebenfalls fast gleich — auf dem Mittelteil eines Triptychons der Maasschule graviert, das wohl aus einem anderen Atelier stammt, als die beiden Emailplatten. Eine dritte, spätere Emailplatte der Slg. Pierpont-Morgan wiederholt in ihrer Marien- und Christusfigur — weniger eng allerdings — die Typen der Miniatur. Vier Werke der Goldschmiedekunst und eine Miniatur stehen in diesem

(23) Filigran und Email weisen darauf hin, dass dieses Reliquienkreuz älter ist als das Triptychon und aus dem 11. Jh. stammt.

Zusammenhang. Die Miniatur erinnert in ihrer Technik sehr an Werke der Goldschmiedekunst. Diese komplizierten Zusammenhänge von Werken verschiedener Künstler und offenbar verschiedener Werkstätten, von Goldschmieden und Miniaturisten lassen sich doch wohl am leichtesten durch die Annahme erklären, dass eine bestimmte Vorlage oder eine Art Musterbuch — vielleicht in mehreren Exemplaren — in den Goldschmiedewerkstätten verbreitet war, und dass auch der Miniaturist sich dieser Vorlage bediente. Freilich auch dies ist nur eine Vermutung. Aber sie ist die wahrscheinlichste. Legt doch schon die von Graf Borchgrave d'Altena nachgewiesene Benutzung ein und desselben Christustyps in verschiedenen Werkstätten der mosanen Goldschmiedekunst die Annahme eines solchen Musterbuches nahe (24).

K. H. USENER.

(24) Wollte man diese Miniatur selbst als die Vorlage für die Goldschmiede ansehen, so müsste man annehmen, dass entweder Künstler verschiedener Werkstätten diese eine Miniatur gesehen hätten, oder dass ein Goldschmied dieses Vorbild an andere weitergegeben hätte. Das aber könnte am ehesten der Emailleur der pariser Platte gewesen sein, dessen Christusfigur dem Sakramentar doch noch näher steht als die Gestalten des Triptychons. Bei ihm aber folgen gerade die Assistenzfiguren einem anderen Typus.