

-7. 4. 1932

~~Arch.~~

~~273~~ ^X (2, 3)
ACTA

~~225~~
726

ARCHAEOLOGICA

Ediderunt

AXEL BOËTHIUS, ROMA · A. W. BRØGGER, OSLO
J. BRØNDSTED, KØBENHAVN · K. FRIIS JOHANSEN, KØBENHAVN
SUNE LINDQVIST, UPPSALA · C. A. NORDMAN, HELSINGFORS
POUL NØRLUND, KØBENHAVN · HAAKON SHETELIG, BERGEN
BENGT THORDEMAN, STOCKHOLM

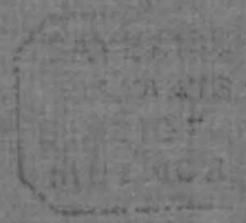
Redigenda curavit

J. BRØNDSTED

JK

Vol. II Fasc. 3.

Fasc. 7. 2 no
10. 4. 32



KØBENHAVN

LEVIN & MUNKSGAARD

1931

5. 92. 5376

Ad

EIN KAROLINGISCHES SAKRAMENTAR AUS ECHTERNACH UND SEINE VORLÄUFER

VON

CARL NORDENFALK, Stockholm.

»Echternacher Buchmalerei« — man denkt vor allem an zwei verschiedene Handschriftengruppen. Entweder an die Leistungen insulären Stils aus dem VIII. Jahrhundert (1), die zuerst H. Zimmermann in den »Vorkarolingischen Miniaturen« mit einiger Vollständigkeit zusammenstellte, oder an eine Reihe von Prachthandschriften aus dem XI., die als Kaisergeschenke schon lange zu den Schaustücken verschiedener europäischer Bibliotheken zählen. Was dazwischen liegt — von der northumbrischen Stilgründung bis zu der heinrichischen Luxusproduktion — dürfte bis jetzt weniger bekannt sein (2). Wie machte Echternach die karolingische Renaissance mit und wie die ottonische? Nur die erste Frage ist hier Gegenstand der Erörterung. Auf die zweite hoffen wir bei einer späteren Gelegenheit in einer Untersuchung über die westdeutsche Buchmalerei um das Jahr 1000 näher eingehen zu dürfen (3).

(1) Jahrhunderte werden im folgenden nur mit römischen Ziffern bezeichnet.

(2) Unter den nachgelassenen Papieren des zu früh verstorbenen P. Liebaert befindet sich ein Essay über das Echternacher Scriptorium bis zum XII., abgefaßt auf Grund der ihm bekannten 34 Pariser Handschriften — zu seiner Zeit eine stattliche Anzahl! Liebaert zieht die Bedeutung der Abtei als Kunstzentrum (auch im XI.!) in Frage. Ich bin Monsignor Legrelle für die Erlaubnis, diesen Aufsatz einzusehen, in ehrfurchtsvoller Dankbarkeit verpflichtet.

(3) Wir ergreifen hier die Gelegenheit mitzuteilen, daß der Kunstkreis des sog. Meisters des *Registrum Gregorii*, der im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht, sich durch zwei bis jetzt übersehene Handschriften vermehren läßt: *Rom. Bibl. vat. Reg. lat. 15*, ein Evangelistar mit bedeutendem Initialschmuck, und *Trier, Stadtbibl. 171/1626*, ein erhebliches Textfragment mit Initialen zu den Einzelblättern in Trier und Chantilly (galt bis jetzt als verschollen, obschon die Zusammenhörigkeit dieser Fragmente schon im Katalog von 1891 in Frage

I.

Die Handschrift *Paris, Bibl. nat. 9433 (suppl. lat. 227 A)*, zeigt, wie man in Echternach um die Wende des IX. schrieb und malte.

Literatur (im folgenden verkürzt angeführt):

L. DELISLE, *Mémoires sur d'anciens sacramentaires*, p. 254—257. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* XXXII. Paris 1886. (Delisle).

A. REINERS, *Les manuscrits de l'ancienne Abbaye d'Echternach, conservés à la Bibl. nat. de Paris*, p. 30—33. *Publications de la section historique de l'Institut Grand-Duchal de Luxembourg* XL, 1889. (Reiners).

A. EBNER, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum*, Freiburg i. B. 1896, p. 375 anm. 4. (Ebner).

V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de la France*, I, p. 121—125. Paris 1924. (Leroquais).

Beschreibung:

260 Blätter. 300×260. 1 Kol. 22 Zeilen. Schriftspiegel: 203×137. Ebenmäßig zusammengesetzte Quaternionen ohne Lagenzählung. Linierung: N. S. (4). Starkes, zum Teil starres Pergament. Die Handschrift, in Halbleder gebunden, trägt auf dem Rücken, wie die meisten Epternacenses der Pariser Nationalbibliothek, das Monogramm Louis Philippes. — Der Text wurde in einer regelmäßigen, spätkarolingischen Minuskel, die sofort ihre Verwandtschaft mit den nordfranzösischen Schriftformen verrät, von ein und derselben Hand geschrieben. Von kursiven Ligaturen sind die von -ra, -ri, -rt und -pi (!) zu verzeichnen. Zusammen mit den halbunzialen Formen von a, g und n sind sie besonders in Vorreden häufig. Offenes a behauptet sich überall neben der gewöhnlichen Minuskelform, g hat oft die untere Schlinge offen. — Neue Abschnitte werden durch Rubriken und Einleitungszeilen in roten Unzialen hervorgehoben, den verzierten Initialen folgen Majuskeln mit Farbfüllung. Waren mehrere Anfangszeilen in Rot hervorzuheben, wurde die letzte gewöhnlich in Kapitalis rustica geschrieben. Auch diese Schriftverteilung geht auf nordfranzösische Gewohnheiten zurück.

gestellt wurde!). Auch die Handschrift *Manchester John Rylands libr. 98* (zuerst von Goldschmidt mit einem Fragezeichen angezeichnet) stellt zweifellos ein eigenhändiges Werk des Meisters dar.

(4) Wann und wo N. S. zuerst gebraucht wurde, ist noch nicht klar. Vgl. E. K.

RAND, *A Survey of Mss. of Tours*, Cambridge, Mass. 1929, p. 11 f. Ebensogut wie Unzialhandschriften können byzantinische Gewohnheiten die Anregung gegeben haben. Vgl. GREGORY, *Les cahiers des manuscrits grecs. Comptes rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, p. 261 f., 1885.

Zu der schriftlichen Ausstattung treten nun die Initialen:

I. Die *Praefatio communis*, fol. 20b—21, ist durch reichen Initialschmuck ausgezeichnet (Pl. XII b). Auf der rechten Seite das *Vere Dignum*-Zeichen (im folgenden verkürzt: VD), auf der linken der Zierbuchstabe *P* (*er omnia*). Die Dekoration ist aus Flechtbändern aufgebaut, deren freie Enden in Voluten und leicht stilisierte Tierköpfe auslaufen. Im Rahmen und VD folgen sie dem Aderband-typus (5), während das *P* sich durch ein zweisträhniges Riemengeflecht kennzeichnet, dessen Außenlinien, sobald sie Initialkonturen bilden, breiter gezogen sind. Als Stammfüllung werden rhythmisch verteilte Flechtketten und Farbrektangeln verwendet. Der Hintergrund wird in den Geflecht- und Stammteilen farbig tingiert, Hauptfarben: Lackrot, gewöhnlich in einer bräunlichen Abschattung, Blütenstaubgelb und Dunkelgrün. Auch wird manchmal der blaßgelbe Pergamentgrund mit koloristischem Effekt ausgespart. Während Gelb und Grün eine körnige Fläche zeigen, hat Rot eine firnisartige Konsistenz, die der Krakelierung zum Opfer gefallen ist, was vermuten läßt, daß es mit Harz zusammengesetzt ist.

II. Ähnliche Zierbuchstaben, jedoch ohne Einrahmungen, kommen auf folgenden Seiten vor: fol. 3a (D), fol. 5a (KL, Abb. 10), fol. 22b (T, Abb. 2), fol. 68a (D, Abb. 4), fol. 110a (D, Abb. 3), fol. 161a (D, Abb. 5), fol. 174b (I), fol. 175a (O, Abb. 6), fol. 199a (D), fol. 241a (E), fol. 249a (T, Abb. 1).

III. Einfachere Zierbuchstaben finden wir schließlich auf folgenden Seiten: fol. 22 (S. E. S.), fol. 51a (D), fol. 64b (O), fol. 86a (M), fol. 104a (E), fol. 134b (D, Abb. 11), fol. 161a (O, Abb. 5), fol. 169 (C), fol. 205b (A, Abb. 8), fol. 248b (C).

In allen diesen Fällen steht der Zierbuchstabe im ausgesparten Raume halb im Marginal, halb im Schriftspiegel.

Außer den Bandverschlingungen verwendet die Initialornamentik ein naturalistisch gezeichnetes Akanthusblatt, das unmittelbar mit dem Linienbau der Initiale in Verbindung tritt (Abb. 10 u. 11). Ein einziger Zierbuchstabe, fol. 205b (Abb. 8), ist aus rotgezeichneten Schlangen mit Vogelköpfen aufgebaut. Seinem Umriß folgt eine lambrequinähnliche Spitzborte in Sepia.

Die Initialen sind, einige wenige rotverzierte ausgenommen, mit derselben bräunlichen Tinte gezeichnet, in die der Schreiber seine Feder tauchte, was vermuten läßt, daß der Zeichner und der Schreiber eine Person waren. Im allgemeinen wird, wie in den Rubriken, mit Unzialformen gebaut. Doch kommt E-Kapitalis zweimal und D-Kapitalis dreimal vor — dagegen die Unzialform fünfmal.

(5) Dieses Wort hat W. KÖHLER geprägt, *Die karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tours*, p. 130. Köhlers grundlegende Darstellung der turonischen Initialornamentik

hat, vor allem methodisch, viele Anregungen zu dieser Untersuchung geliefert, was hier mit Dankbarkeit anerkannt wird.

Ebner erkannte als erster, daß in unserem Sakramentar das Gelasianum in Resten noch weiterlebte. Als Beleg dafür konnte er auf die charakteristische Dreiteilung des Inhaltes verweisen (6). Diese Dreigliederung wird durch den Zierbuchstaben in folgender Weise betont: das erste Buch wird von den Praefatioseiten eingeleitet, dem dritten geht eine selbständige Incipitseite mit Initial voraus (7). Dagegen wird jetzt der Anfang des zweiten Buches nur durch einen halbseitigen Zierbuchstaben hervorgehoben. Da aber das Ende des ersten Buches (fol. 109) defekt ist, können wir vermuten, daß zwischen den Folien 109 und 110 ursprünglich eine Incipitseite zum zweiten Buche gestanden hat.

Sonst sind es die Hauptfeste des Kirchenjahres, die durch große Initialen hervorgehoben sind. Unter ihnen glauben wir eine Rangordnung zu beobachten, indem einige dem Aderbandtypus folgen, während die übrigen, die weniger feierliche Stücke einleiten, nur zweisträhniges Geflecht benutzen (8).

Daß dieses Sakramentar nicht nur für, sondern auch in Echternach geschrieben sein muß, geht aus den mannigfachen Beziehungen zu dem Echternacher Schutzheiligen, dem hl. Willebrord, hervor.

Im Kalendar:

30. jan. Depositio s. Wilgilsii abbatis (9).

7. sept. (Rot) Dedicatio eccl. s. Petri et trium altarium in monte (10).

15. sept. (») Dedicatio criptae s. Apri episcopi de s. Petri eccl.

19. oct. (») Ded. basilicae s. Willebrordi episcopi summi.

(6) Liber I: Gebete und Vorstücke zum Proprium de tempore, 159 Kap. — Liber II: Item zum Proprium sanctorum, 173 Kap. — Liber III: Missae ad diversa, 160 Kap. Vgl. auch fol. 82 a eine Ordo »secundum Gelasium super electos ad catecuminum faciendum«. Wir können im übrigen auf die vorzüglichen Angaben bei Leroquais verweisen.

(7) Incipitseite mit *Initial* ist in karolingischer Zeit ebenso gewöhnlich, wie in ottonischer selten.

(8) Mit KÖHLER, a. a. O. p. 131, eine

genetische Entwicklung in karolingischer Zeit von intermittierendem Geflecht zum Aderband anzunehmen, erscheint uns allzu gewagt, weil das Aderband schon in der insulären Kunst (Book of Lindisfarne u. a.) auftritt, und zwar ohne daß hier das intermittierende Geflecht die entscheidenden Endstriche ausgebildet hätte.

(9) Der Vater des hl. Willebrords.

(10) Die zweite Kirche Echternachs, wahrscheinlich vom hl. Willebrord selbst gebaut, war dem hl. Petrus geweiht.

7. nov. (Rot) Depositio s. Willibrordi archiepiscopi et conf.

20. nov. (») Nat. s. Echberti episcopi (11).

In der Litanei wird der h. Willebrord als einziger Ortsheiliger verzeichnet. Weiter im Sakramentar: fol. 161a Messe zu Ehre des h. Willebrord mit zwei Zierbuchstaben, fol. 228b (in der »missa pro abbate uel congregationis«) . . . intercedente beato Willibrordo . . . , fol. 258b (»missa pro fratribus defunctis«) . . . beato Willebrordo *patrono nostro* intercedente . . .

So viele Epternacensia sind in einer erworbenen Handschrift schwerlich denkbar. Vor allem die beiden Weihen der kleinen Petruskirche im Kalendar sprechen unzweideutig für Echternach selbst als Entstehungsort. Wir meinen, die örtliche Bestimmung als völlig sichergestellt ansehen zu dürfen.

Jetzt zur Datierungsfrage. Delisle, der sich als erster über das Alter der Handschrift aussprach, setzte sie ins XI. Ihm ist kürzlich auch Leroquais gefolgt, der seine Datierung auf die ursprüngliche Eintragung einer Kirchweihe am 19 oct. stützt (12). Durch den Abtkatalog wissen wir nämlich, daß die Willebrordsbasilika am 19. oct. 1031 feierlich geweiht wurde. Dies war aber nur eine Neuweihe, nachdem im Jahre 1016 eine Feuersbrunst die alte Kirche zerstört hatte (13). Es muß also jener mindestens eine Kirchweihe vorangegangen sein, und solange wir nicht wissen, daß diese tatsächlich an einem anderen als dem im Sakramentar überlieferten Tage stattgefunden hat, ist jene Eintragung keine genügende Stütze für eine spätere Datierung. Mittelalterlichen Gewohnheiten entspricht es vielmehr, die Neuweihe auf denselben Tag zu verlegen, an dem sich schon eine frühere vollzogen hatte. Wir hätten uns also mit einer relativen (stilistischen) Datierung begnügen müssen, hätten wir nicht eine zweite Originaleintragung, die nur *eine* Deutung gestattet: In der »Missa cotidiana pro rege« wird nämlich zweimal (fol. 225b u. 226b) für König Zwentibold gebetet, der zwischen 895 und 900 die lothringische Krone trug. *Das Sakramentar wurde also nach 895, aber vor 900 in Echter-*

(11) Des hl. Willebrord Lehrer in Rathmelsing.

(12) Dieselbe Eintragung erklärt es wohl auch, daß ein so hervorragender Schriftkennner wie Delisle für dieses klar karolin-

gische Schriftdenkmal die Diagnose: »écriture du commencement du XI siècle« stellen konnte.

(13) M. G. SS. XXIII p. 32.

nach geschrieben. Die Erwähnung Zwentibolds in einem Echternacher Sakramentar steht in gutem Einklang mit der geschichtlichen Überlieferung. Aus einer noch im Original erhaltenen Urkunde wissen wir nämlich, daß Zwentibold im Jahre 895 den Echternacher Kanonikern alte Schenkungen bestätigte und neue hinzufügte (14). Sein Erzkanzler, Bischof Radbod von Trier, war zugleich Abt von Echternach. Delisle, dem die Zwentibold-Gebete nicht entgangen waren, glaubte sie als Wiederholungen des XI. nach einem karolingischen Original erklären zu können. So etwas ist aber u. W. ohne Beispiel und dazu psychologisch unmöglich, da die liturgischen Gebrauchshandschriften lebendige Organismen waren, die, neugeschrieben, alte Fürbitten für längst verstorbene Laienkönige gar nicht mitschleppen konnten, wären diese noch so wohltätig gewesen.

2.

Es ist noch nicht ausgesprochen worden, dürfte dem Kenner aber schwerlich entgangen sein, daß wir es in dieser Handschrift mit einem Ableger der sog. francosächsischen (anglo-fränkischen) Buchmalerei zu tun haben. Initialen mit Flechtwerk kommen zwar auch in anderen karolingischen Schulen vor; wie aber hier das Geflecht den ganzen Buchstaben aufbaut, wie die Endverschlingungen in Voluten oder flach stilisierte Tierköpfe auslaufen, das im Verein dürfen wir als francosächsische Eigenart betrachten. Dagegen vermissen wir andere Kennzeichen francosächsischer Buchmalerei, wie die den Umriß begleitenden Tupfenlinien, »geometrische« Großbuchstaben auf rot-schraffiertem Parkettmuster, nordische Tierverschlingungen als Flächenfüllung und streng symmetrische Einrahmungen. Ferner ist die Farbbehandlung abweichend. Der francosächsische Maler liebt Gold und Silber, helles Blau und Grün. Ganz anders in Echternach, wo höchstens gelbe, rotbraune und dunkelgrüne Töne der Zeichnung beigegeben werden. Nun ist es die Frage, ob wir diese Abweichungen auf die Rechnung einer allgemeinen stilistischen Entwicklung (die bei der späteren Datierung im vornhinein vorauszusetzen ist) schreiben dürfen, oder ob hier nur Umbildungen einer peripheren Kunst-

(14) Die Urkunde (Trier, Stadtb.) abgebildet bei C. WAMPACH, *Geschichte der*

Grundherrschaft Echternach, I, 1, Beil. V.

übung vorliegen. Um dies klarzulegen, schicken wir eine Analyse des franco-sächsischen Initialstils voraus, wie dieser in einem anerkannten und datierten Hauptdenkmal, der sog. zweiten Bibel Karls des Kahlen, *Paris, Bibl. nat. lat. 2* (zwischen 871 und 873), ausgebildet erscheint (15).

Der hochfrancosächsische Zierbuchstabe (Pl. XIII, d) ist rhythmisch gesehen ein Gebilde, in dem statische und dynamische Tendenzen zu einer Einheit verschmolzen sind. Die Bewegung setzt an End- und Gliedstellen mit einem großzügigen metallenen Bandgeflecht ein. Dieses durch Verflechtung bewegte Metallband geht aber am Auslaufe in den massiven Goldleisten des Buchstabenstammes auf. Dennoch stirbt die Bewegung nicht: sie gleitet nunmehr, wie in einer anderen Tonart, als Stammfüllung in einem feinen, ausgesparten Flechtstreifen weiter. Man könnte von einer franco-sächsischen Instrumentierung sprechen.

Auf der anderen Seite steckt nicht nur im Buchstabenstamme, sondern auch in jedem Bandgeflecht ein statisches Moment. Es sind dies die geometrisierenden Figuren: Kreise, Quadrate, Achter, Kreuze, Herzen usw., die vom bunten Grundierungsmuster hervorgehoben, sich dem Auge aufdrängen. Daß statische Figuren auch im Füllgeflecht stecken, sei hier nur angedeutet (16).

Abstrahierend könnte man sich nun entweder das statische Moment uneingeschränkt denken (Fig. A 1): der Linie wird dann wesentlich ihre Bewegungsenergie genommen. Oder man könnte im Gegenteil das Geflecht als reinen Linienstrom ansehen (Fig. A 2), und die statischen Figuren sind mit einemmal wie weggewischt.

Zugleich wird uns aber klar, wie sich die beiden entgegengesetzten Kräfte im Gesamteindruck miteinander vereinen. Vergleichen wir das tatsächlich vorhandene Gebilde (Fig. A) mit dem idealen statischen (Fig. A 1), dann können wir sofort einen wichtigen Unterschied feststellen: In A sind die geometrischen Formen nie folgerichtig ausgeführt. Einen Kreis schließt ein Qua-

(15) *Bibliothèque nationale, Reproductions de manuscrits et miniatures, publiées sous la direction et avec notices de H. Omont. Bibles de Charles le Chauve, II (lat. 2). 1911.* Die genaue Datierung zuerst bei L. TRAUBE, in *Mon. Germ. Poet. lat. Car. aev.*, III. p. 242, Anm.

(16) Vgl. die technischen Erläuterungen bei J. R. ALLEN, *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, 1904 p. 257 f. Das Aufbrechen des Streifenwerks in Knotenwerk ist stilistisch eine Rhythmisierung durch statische Figuren.

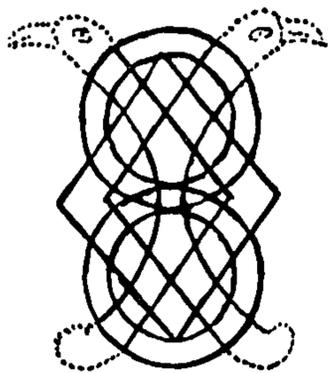


Fig. A 1.



Fig. A.



Fig. A 2.

Detailzeichnung nach: Paris, B. N. lat. 2 fol. 323 a.

dratsegment ab, ein anderer wird unten und oben offen gelassen, zugleich biegen die angrenzenden Seiten eines Parallelogramms, statt sich zu schneiden, in Kreissegmenten aus, ein Dreieck wird auf der einen Seite von einem oder zwei Halbkreisbögen ergänzt usw. In diesem geometrischen Zentaurismus, in dem der hochfrancosächsische Stilwille sich am deutlichsten offenbart — derselbe übrigens der es liebt, Hund und Vogelköpfe mit anorganischem Flechtwerk zu vereinen — wird die Bewegungsenergie wieder wachgerufen. Ein Vergleich nach der anderen Seite hin, mit dem dynamischen Idealgebilde (Fig. A 2), führt zu einem entsprechenden Ergebnis. In dem realen Gebilde (A) haben wir nie den Eindruck einer einzigen rastlos fortlaufenden Linie (A 2), sondern von einem symmetrischen Hin- und Hereilen zwischen betonten Endpunkten, von Pendelschlägen gewissermaßen, was aber den statischen Gebilde wieder zur Geltung verhilft (17).

Zu diesem Ausgleich zwischen den statischen und dynamischen Tendenzen treten nun als natürliches Komplement die völlig harmonischen Proportionen zwischen den einzelnen Teilen und dem Ganzen hinzu. Es genügt, auf die Abbildungen hinzuweisen. Man könnte vor einer hochfrancosächsischen Initial-

(17) Zur Verhütung jedes Mißverständnisses soll hier ausdrücklich betont werden, daß wir in den Idealgebilden A 1 und A 2 keineswegs das tatsächliche Anfangs- und Endstadium der francosächsischen Stilentwicklung erschlossen zu haben glauben. Die folgenden Ausführungen werden vielmehr zeigen, daß der konsequente (und tatsächliche) Zuwachs der dynamischen

Tendenzen (A 2) ebenso konsequent Folgen mit sich brachte, die gerade für den Bewegungsdruck ungünstig waren. Wir glauben aber, daß eine Übersetzung der Begriffe des Statischen und Dynamischen ins Graphische, so wie es hier versucht worden ist, zum Verstehen des hochfrancosächsischen Stilwollens nicht unwesentlich beitragen könne.

seite zu dem Versuch verführt werden, die Formgesetze ihrer Schönheit durch Aufmessungen in einer Ekvation zu fassen. In dieser Beziehung kommt die francosächsische Kunst trotz ihrer unantiken Formensprache der klassischen ganz nahe. Sie wurde von den akademischen Malern des XIX. als der ideale Initialstil unter den karolingischen empfunden und sogar nachgeahmt (18).

Wir gehen jetzt zum Echternacher Sakramentar über. Die stilistischen Tendenzen dieser Handschrift sind vielleicht auf den beiden Schmuckseiten der *Praefatio communis* am deutlichsten ausgeprägt (Pl. XII b). Während die VD-Initiale sich auf dem Recto allein ausbreiten dürfte, mußte auf dem Verso das P verhältnismäßig viel kleiner ausgebildet werden, um dem nachfolgenden Text Platz einzuräumen. Deswegen mußte das formelle Gleichgewicht zwischen den beiden gleichzeitig aufgeschlagenen Seiten anders gesichert werden. Das geschah offenbar mittels der beiden Einrahmungen; eine ästhetische Lösung, die eben den francosächsischen Sakramentaren eigen ist (Pl. XII a). Sehen wir aber näher zu, beobachten wir zugleich eine wichtige Einschränkung dieses Prinzips. Während das hochfrancosächsische Sakramentar die beiden Schmuckseiten als zwar einander entsprechende, aber zugleich selbständige Flügel auffaßte, konnte diesen Zeichner der freie Kontrapost nicht ganz befriedigen. Er fügte nämlich, offenbar unter dem Einfluß der linken Eckbildungen auf dem Recto, den benachbarten auf dem Verso eine kleine Spitze völlig unorganisch zu. Daß dadurch der symmetrische Aufbau des linken Rahmens geschädigt wurde, scheint ihn nicht im geringsten gestört zu haben. Ganz ähnlich sind auf der rechten Seite des Per omnia-Rahmens die 8-ähnlichen Verschlingungen zwischen der oberen Eckvolute und dem vertikalen Rahmenbalken gegenüber dem kräftigen Endgeflecht des VD, und nur da, um eine Schlinge vermehrt worden. Ja, die Attraktion der rechten Seite auf die linke war für den Künstler so stark, daß er, aus dem Formenvorrat frühkarolingischer Ornamentik schöpfend, den geraden Rahmenbalken gegenüber der Biegung des VD kleine knospenartige Gebilde aussenden ließ. Da sie überhaupt nur an dieser Stelle auftreten, können sie am besten als eine sehr empfindliche Bewegungsinduktion durch den ausladenden Initialstamm des VD verstanden werden. Durch solche Zugeständnisse wurde statt eines

(18) In der »Salle du Parnasse français«. Vgl. S. BERGER, *Histoire de la Vulgate*, p. 282.

symmetrischen Eins-gegen-eins ein vermittelnder Übergang von der linken zur rechten Seite hergestellt. Statt des harmonischen Gleichgewichts eine Bewegungstendenz in der Richtung des Textablaufes . . .

Es empfiehlt sich zugleich, das Verhältnis des Rahmens zum Zierbuchstaben näher ins Auge zu fassen. Der hochfrancosächsische Künstler war darauf eingestellt, ein natürliches Gleichgewicht zwischen ihnen herzustellen. Von dem Zeichner der Echternacher Präfatiosseiten aber gilt gerade das Umgekehrte. Die Initialbreviatur ist derart gewaltig zugeschnitten, daß sie auf zwei Seiten den Rahmen sprengt. Dagegen kann sich das P auf dem Verso, das wegen der ihm nachfolgenden Textzeilen nur über eine bescheidene Fläche verfügen durfte, mit seinem Rahmen nicht messen (19).

Der Klassizismus einer hochfrancosächsischen Zierseite liegt aber nicht nur in den harmonischen Maßverhältnissen, sondern auch in einem auffallenden *Verständnis für die spezielle Funktion eines Rahmens*.

Wenn die spätantike Kunst nie zu einer einheitlichen Darstellung des dreidimensionalen Raumes vorgedrungen war — wodurch der Rahmen die Funktion einer Bühnenöffnung erhalten hätte — so folgte doch aus ihrer optisch-fernsichtigen Einstellung, daß sie das Bild als Ausschnitt aus der unendlichen Sehebene gestalten mußte (Riegl). Die Verselbständigung der Freiebene forderte aber einen Abschluß in Höhe und Breite. Diese Grenze, der *Rahmen*, durfte jedenfalls nicht mit dem abzuschließenden Bildinhalt belastet werden. Damit wurde ein Dualismus zwischen Rahmen und Bild bzw. ornamentaler Füllung — wobei der sog. unendliche Rapport der emanzipierten Sehebene völlig gleichkommt — eingeführt, der eigentlich erst für die hellenistisch-spätantike Kunst bezeichnend ist (20). Als nun das Mittelalter spätantike Vorlagen benutzte und ihre dreidimensionalen Elemente in eine formelhafte Flächendarstellung übersetzte, wurde der neutrale Rahmen seiner eigentlichen Funktion beraubt, und mußte dem Nachahmer widersinnig oder doch un-

(19) Die hochfrancosächsische Kunst verstand diese Klippe zu umschiffen, indem sie die Per omnia-Seite stets ohne Zierbuchstaben, nur mit fortlaufenden Goldunzialen ausstattete (Pl. XII a).

(20) Daß eine rein objektive, sogar den Tastsinn herausfordernde Kunst einen Rahmen gar nicht nötig hat, ist ohne weiteres einleuchtend.

verständlich vorkommen. Die romanische Kunst löste das Problem so, daß sie den Rahmen ganz einfach ausließ — in der Meinung, die bildliche Erzählung hätte wie der Schriftspiegel eine besondere Umrahmung nicht nötig — oder, was auf das gleiche Ziel hinausläuft, indem sie den Rahmen in den Bereich der Darstellung hereinzog. Gute Beispiele für das letzte Verfahren liefern zahlreiche Miniaturen aus dem XI. und XII. mit sogenannten Architekturrahmen (21). Nur in einigen frühromanischen Handschriften, die auch sonst ihren Vorlagen ein künstlerisches Verständnis entgegenbrachten, finden wir den spätantiken Rahmen ohne Umbildungen übernommen (z. B. Codex Egberti). Zu dieser Gruppe gehören nun auch viele karolingische Renaissancehandschriften. Beispiele aus der franco-sächsischen Schule liefert das Evangeliar im Prager Domschatz, Cim. 2, dessen Evangelistendarstellungen nur mit einem einfachen Farbstreifen eingerahmt sind (22). Daß ein solcher Rahmen für die Initialseiten nicht ohne weiteres in Frage kommen konnte, ist leicht verständlich. Um so interessanter ist es dann zu beobachten, daß doch ein gewisser Dualismus zwischen Rahmen und Füllung erstrebt wurde, ohne daß eine unmittelbare Übernahme von einer spätantiken Vorlage hätte mitspielen können. Es zeigt sich nämlich, daß der hochfranco-sächsische Zierrahmen nicht schlankweg als eine dem Zierbuchstaben äquivalente Dekoration hinzugefügt wurde. Manche für die Initialen charakteristischen Ziermotive, wie betonte Geflechtsgliederungen oder frei auslaufende Voluten und Tierköpfe, sind nämlich vermieden; statt deren treten geschlossene Seitenbalken mit quadratischen oder kreisrunden Eckbildungen auf, die den besonderen Funktionswert des Rahmens zum Ausdruck bringen (23). So kann es auch nicht wunder nehmen, wenn wir zugleich die Pergamentfläche mit einem Hintergrundmuster von roten oder grünen Tupfenlinien überstreut finden, die nur einen Ansatz zur

(21) Vgl. unter den heinrichischen Handschriften Echternachs vor allem *London, Brit. Mus. Harl. 2821* und ihre Nachfolger *Paris, B. N. lat. 10438* und *London, Brit. Mus. Egert. 608*.

(22) Abb.: *Topographie der hist. und Kunstdenkmäler im Königreiche Böhmen, Hauptstadt Prag*, II, 2, fig. 6 u. 9.

(23) Das oft wiederkehrende Eckmotiv eines freien, in einem Tierkopf endenden Halbkreisbogens (BOINET, *La miniature carolingienne*, Pl. XCVIII), bildet nur scheinbar eine Ausnahme, denn die Tierköpfe beißen immer in den Rahmenbalken: so wird dieselbe geschlossene Wirkung erreicht.

Verselbständigung einer (spätantiken) Freiebene bedeuten (Pl. XII a). Jetzt tritt auch der Unterschied zwischen den hochfrancosächsischen Rahmenbildungen und denen des Echternacher Sakramentars klar zu tage. Der Rahmen der Praefatioseiten unterscheidet sich nämlich formell in keiner Weise von den Zierbuchstaben. Wie sehr das Gefühl für die flächenabschließende Funktion des Rahmens hier erloschen ist, läßt sich einwandfrei an dem unteren Balken belegen, der so vollständig aus der Rolle gefallen ist, daß er sich wie eine Initiale gebärdet und auf eigene Verantwortung eine kielbogenartige Spitze aus der Mitte entsendet.

Tragen wir jetzt dem Verhältnis zwischen den bewegten Flechtteilen und den ruhigen Stammbalken Rechnung, dann sehen wir sofort, daß die ersten in fast quälender Weise gewachsen sind. Das VD scheint nur aus Flechtbewegung zu bestehen. Die einst so massiven Stammbalken sind zu kleinen Rauten zusammengesmolzen, die wie Stäbchen in einem Maximal-Minimalthermometer beinahe willenlos im Füllgeflecht herumfließen. Wenn jetzt das Aderband aus den Geflechszentren hinaustritt, wird seine dynamische Energie nichtmehr in ein fortrieselndes Füllgeflecht übersetzt, sondern es springt mit einer unschwer zu überblickenden Linienkurve, kurzschließend beinahe, in die nächste Verschlingung hinüber. Daß die gesteigerte Dynamik den Übergang von Goldmalerei zur Tintenzeichnung erforderte, ist leicht zu verstehen. »Das Metallband hat gegenüber Intermittierender und Aderbandlinie seinem Wesen nach etwas Gemächlicheres, Passiveres, ist mehr Formgebung als Formenausdruck.« (Köhler).

Ebenso deutlich können wir das neue Kunstwollen in den einzelnen Verschlingungen beobachten. Von dem Idealgebilde A 1 ist fast nichts erhalten. Man versuche die statischen Figuren im linken Endgeflecht des VD herauszusehen: oben ahnt man noch ein Herz, was aber unten folgt, ist von der Geometrie ebenso entfernt, wie eine irische Figurenzeichnung vom Illusionismus. Es ist deswegen leicht verständlich, daß den Farbfüllungen, die im hochfrancosächsischen Stile dazu dienten, als polychromer Hintergrund die statischen Tendenzen klärend zu unterstützen, hier keine große Bedeutung mehr zufallen konnte. Wo sie noch ihre alte Rolle spielen, wirken sie meist kompromittierend, wie in den mißratenen Kreuzen, die in den Verschling-

ungen links und rechts vom Mittelbalken des VD hervortreten. Auch wurde die farbige Grundierung der meisten Zierbuchstaben einfach ausgelassen. Die Meinung Reiners, daß diese Initialen unvollendet seien, kann nur als ein Beitrag zur Ästhetik des XIX. gewertet werden. — Die Vernachlässigung der statischen Tendenzen kann auch nicht der Unbeholfenheit des Zeichners zugeschrieben werden, sobald wir nämlich bedenken, daß die hochfrancosächsischen Initialen ihre geometrische Genauigkeit technischen Hilfsmitteln verdanken. Lineale und Zirkel standen gewiß auch dem Echternacher Künstler zur Verfügung. Er hat sie aber verschmäht.

Hinter allen Verschlingungen auf dem Recto ahnen wir noch immer, wenn auch nur schattenhaft, die geometrisierenden Formen einer älteren Vorlage. Gehen wir aber zur linken Seite über, so merken wir, daß der Künstler hier gewagt hat, radikal vorzugehen. Die Bandverschlingungen, die den Bauch des P ausfüllen, setzen unten mit einem ziemlich symmetrischen Volutenpaar ein. Die rechte Volute ist in einen Vogelkopf verwandelt, der den Schnabel in den Mund eines Hundes steckt. Was aber oben folgt, entbehrt jedes statischen Grundgedankens. Die Feder ist in lauter Bewegungslust umhergelaufen, als hätte der Zeichner nicht genug tun können, um seine Erhabenheit über die statischen Normen zu bezeugen.

Und doch war dieser Sieg des dynamischen Ausdrucks um einen allzu hohen Preis erkaufte. Denn als zweites und notwendiges Resultat dieser Stilverschiebung erfolgte eine weitgehende Vernachlässigung der Proportionen. Das bedeutet aber nichts anderes als die Emanzipation und Isolierung der Teile auf Kosten des Ganzen. Jede Verschlingung will für sich allein etwas gelten. Besonders die beiden in Tierköpfe ausladende Geflechtszentren im VD haben dieses Ziel vollkommen erreicht. Man muß die Erfahrung zu Hilfe nehmen, um einzusehen, daß sie eigentlich nur den kleinen, den Mittelbalken schneidenden Verkürzungsstrich bedeuten. Diese Isolierung traf auch die Bewegung: sie wurde selbst in lauter richtungslose Einzelbewegungen aufgeteilt. Wenn Füllgeflecht vorkommt, wird es gewöhnlich von rhythmischen Pausen unterbrochen und in kleinere Geflechtsstücke aufgeteilt. Es emanzipieren sich knotenartige Geflechtszentren, die einer neuen Massenkombination, fast ohne Rücksicht auf die paleographischen Funktion der Initiale, nachstreben. So konnte



Abb. 1. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 249 a.

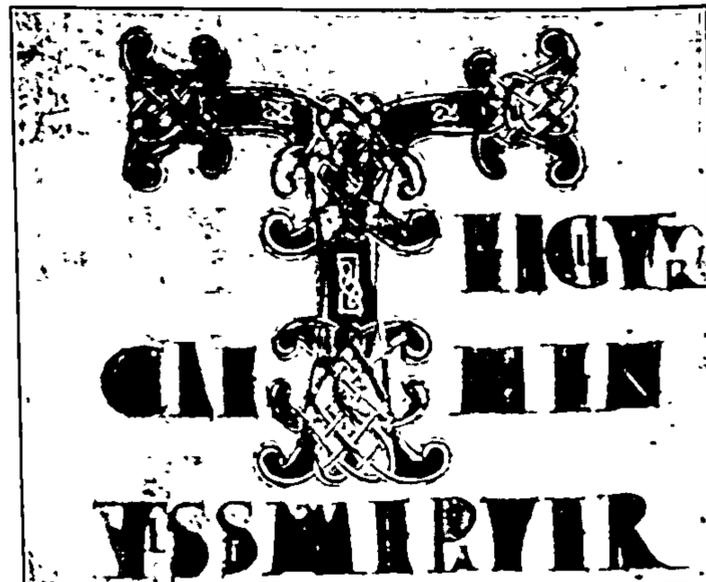


Abb. 2. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 22 b.

der Expressionismus, zu dieser Zeit, wie immer, nicht umhin, einen Eindruck von Starrheit und Leblosigkeit hervorzurufen.

Ehe wir die Schmuckseiten der Praefatio communis verlassen, sei noch auf die Diagonalakzente aufmerksam gemacht. Der Verkürzungsstrich des VD endet links und rechts in kräftigen Verschlingungen mit Tierköpfen. Diese Köpfe sind von zweierlei Art: teils mit spitzen, zurückliegenden, teils mit runden, hochstehenden Ohren. Ganz anders als die klassische Symmetrie es gestaltet hätte, sind diese so verteilt, daß die gleichen Köpfe einander unten links und oben rechts begegnen. Die Symmetrie ist also diagonal gerichtet. Dieses Prinzip erinnert uns an die wichtigste Inspirationsquelle der francosächsischen Ornamentik, die insuläre Kunst, wo Diagonalsymmetrie, vor allem in der Farbenkomposition, Stilgesetz genannt werden könnte.

Wenden wir uns jetzt den einzelnen Textinitialen zu, so werden wir diese von demselben Kunstwollen beherrscht finden, wie die großen Praefatioseiten. Es lassen sich indessen mehr oder weniger fortgeschrittene Formen aufzeigen. So gehört das T fol. 249a (Abb. 1) einer älteren Stilstufe an, als der gleiche Buchstabe fol. 22b (Abb. 2). In der ersten Initiale ist das Flechtwerk noch ziemlich statisch aufgebaut. Der Stamm balken bewahrt noch das hochfrancosächsische Füllgeflecht, in dessen Mitte aber ein breites Loch geschlagen ist: die neue Tendenz nach Isolierung von Einzelformen. In dem zweiten T dagegen haben die Geflechtsteile schon fast den ganzen Buchstaben besetzt. Vor



Abb. 3. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 110 a.



Abb. 4. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 68 a.

allem das wie ein Obstinato-ton wiederkehrende Volutenmotiv wäre in hochfrancosächsische Zeit unerhört. Eine ähnliche Entwicklung führt von dem D fol. 110a (Abb. 3) zu dem D fol. 68a (Abb. 4). Mit aller Folgerichtigkeit erscheint im letzten Zierbuchstaben die taktische Verbindung zwischen dem inneren Flechtmassiv und dem hohlen Buchstabenstamme aufgelockert. Das den Bauch eigenwillig ausfüllende Flechtwerk bezeugt, daß man in spätkarolingischer Zeit angefangen hat, Probleme zu stellen, die von der ottonischen Kunst aufgegriffen und endgültig gelöst wurden (24). In dieser Beziehung ist die Initiale fol. 110a weit mehr zurückhaltend, wie auch hier der Stamm seine Flechtwerkfüllung bewahrt hat. Vergleichen wir weiter bei diesen Zierbuchstaben das Gliederungsgeflecht, durch das der Bauch an den geraden Stammbalken anschließt: auf fol. 110 (Abb. 3) haben wir noch ein geschlossenes Gebilde, aber es kündigt sich deutlich ein Streben an, das Geflecht in zwei Einzelformen zu spalten. Fol. 68 (Abb. 4) ist das Ziel erreicht; oben und unten hat sich ein selbständiges Volutenpaar entwickelt, dem jede strukturelle Bedeutung fehlt. Dasselbe Motiv kehrt in weiteren fünf Initialen

(24) Hier liegt auch der Schlüssel zum Verständnis der ausschlaggebenden Bedeutung, die die (spätkarolingische!) Initial-

ornamentik in St. Gallen für die ottonische erhielt.



Abb. 5. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 161 a.



Abb. 6. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 175 a.

wieder. Diese Formen haben besondere Wichtigkeit, da Ähnliches in der im XI. aufblühenden Buchmalerei Südfrankreichs (Moissac und Limoges) und Norditaliens (Bobbio) zu belegen ist, wie überhaupt diese Initialornamentik eine auffallende strukturelle Ähnlichkeit mit unserer spätfrancosächsischen aufweist (25).

Am freiesten aber hat der Künstler sein Programm in dem D fol. 161a (Abb. 5) ausgesprochen. Jede Stammfüllung ist hier ausgeschaltet, es bleibt nur das toll herumlaufende Aderband. Der rücksichtslosen Bewegung ist sogar die paleographische Klarheit geopfert. Und doch konnte die Einheit nicht mehr in einer fortlaufenden Bewegung gesucht werden. An ihrer Stelle tritt eine neue Massenkombination von vier Knotenzentren auf, die dem Auge das neue, keineswegs in Buchstabenform gefundene Motiv eines auf die Ecke gestellten Parallelogramms aufdrängt.

Etwa auf derselben Stilstufe steht das O fol. 175 (Abb. 6). Es läßt sich an ihm ein Rückfall ins Archaische beobachten, was ja bei einem Spätstil von vornherein vorauszusetzen ist (26). Gemeint sind die auffallenden Geflechtformen außerhalb der O-Kontur, die ohne Zweifel aus dem insulären Initial-

(25) Hinweise auf das reiche und bedeutende Material dieser Schulen verdanke ich vor allem ihrem besten Kenner Dr. Meyer-Schapiro, Columbia.

(26) Als Archaismus erhält auch die gelanesische Dreiteilung (unten S. 210) in diesem Zusammenhang eine stilistisch sinnvolle Bedeutung.

repertoire geholt sind; zum Beleg können wir hier einen ähnlichen Zierbuchstaben in einer Echternacher Handschrift spätinsularen Stils, *Paris, B. N. lat. 9565*, veröffentlichen (Abb. 7). Wir halten es nicht für unwahrscheinlich, daß eben diese Initiale die Vorlage geliefert haben könnte. Um so interessanter ist es, sich darüber klar zu werden, worin der Unterschied zwischen ihnen liegt. In lat. 9565 ein massiger Stamm Balken mit eingelegtem



Abb. 7. Paris, B. N. lat. 9565 fol. 123 a.

Füllgeflecht von einer haarfeinen Außenlinie umspinnen, die mit der insulären Kursive zusammenklingt; in lat. 9433 nur gleichwertige Füllformen, als ob die notwendige Buchstabenform nur ein Gußstein gewesen sei, die nachher entfernt worden war. Die Annahme, daß lat. 9565 dem Sakramentarzeichner tatsächlich vorgelegt habe, wird dadurch bekräftigt, daß noch ein zweiter Zierbuchstabe auf eine Initiale in derselben frühkarolingischen Handschrift zurückzugehen scheint (Abb. 8 und 9). Die Sakramentarinitiale (Abb. 8) verdient besondere Beachtung wegen des lambrequinartigen Außenwerkes, das vielleicht mit ähnlichen Bildungen über den Rundbögen einiger altbyzantinischen Elfenbeinschnitzereien in Zusammenhang zu bringen ist (27).

Es erübrigt noch, die Initialen mit Akanthusschmuck zu betrachten (Abb. 10 und 11). Ein breites Akanthusvollblatt mit weichlappigen Auszackungen »römischer« Art wird hier den Linien unvermittelt angeschlossen, sodaß diese in die lappigen Konturen des Blattes fortlaufen. Ist das Aderband gegeben, strahlt die Mittellinie in ein reichverzweigtes Nervensystem aus (Abb. 11). Was bei diesem Akanthusblatt vor allem auffällt, ist der kleine,

(27) Zum Beispiel auf dem alexandrini-schen(?) Diptychon in Berlin. Abb. O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I, p. 196, fig. 198. — Vgl. J. Strzygowski, *Mschatta. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml.* XXV, 1904 p. 277—78. Die Borte könnte

auch aus der vorkarolingischen germanischen Formenschatz entlehnt sein; vgl. N. ÅBERG, *Nordische Ornamentik in vorgeschichtlicher Zeit; Mannusbibl.* 47 (1931), Abb. 161, und B. SALIN, *Die altgerman. Thierornamentik* (1904) p. 158 ff., Abb. 364—369.



Abb. 10. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 5 a.



Abb. 11. Paris, B. N. lat. 9433 fol. 134 b.

Initialstruktur (30). Die unvermittelte Durchdringung von Blatt und Geflecht (dies aber nach Rheimser Art) bildet sogar ein Merkmal ihrer Initialornamentik. Doch soll hier ein »Corbier«-Einfluß nur mit aller Zurückhaltung behauptet werden, da gegen Ende des IX. ein Zunehmen des Akanthus im Zuge der Zeit liegt, was vor allem die Elfenbeinwerke beweisen.

3.

Der Stil des Echternacher Sakramentars läßt sich demnach als die folgerichtige Entwicklung des hochfrancosächsischen bestimmen. Diese seine kunstgeschichtliche Stellung hätte sich gewiß noch näher bestimmen lassen, hätten wir ähnliche spätfrancosächsische Handschriften aus Nordfrankreich zum Vergleich heranziehen können. Solche fehlen uns aber vollständig. So sehr dieser Umstand auch zu bedauern ist, wird doch erst damit die ausschlaggebende Bedeutung des Echternacher Sakramentars klar. Es ist das einzige reichere

(30) Während Janitschek diese Schule in Corbie beheimatet glaubte, hat ihr neuerdings A. M. Friend einen zweiten hypothetischen Namen zuteilwerden lassen (St. Denis). Da diese zweifelhafte Lokalisierung schon in mehreren autoritativen Darstellungen Eingang gefunden hat, soll hier noch einmal auf den längst erkannten ostfrän-

kischen Charakter dieser Schule mit allem Nachdruck hingewiesen werden. Was schon Swarzenski für die Plastik dieser Schule behauptet hat, gilt ebenso sicher für Miniaturen, Schrift und Ornamentik: sie stehen stilistisch keiner Schule näher als der Rheimser.

Denkmal, in dem der ausgesprochene spätfrancosächsische Stil überliefert ist — sei es, daß die entsprechenden Erzeugnisse der nordfranzösischen Schulen zu Grunde gegangen sind, sei es, daß diese Schulen bei Ausgang des IX. nicht mehr die Kraft besaßen, sich zu dieser letzten, verzweifelten Blüte zu sammeln. Das Letzte wird am glaubhaftesten, wenn wir daran erinnern, daß es auf dem Gebiet der darstellenden Malerei nur im Trierer Sprengel ein Denkmal gibt, das wir dem Echternacher Sakramentar an Bedeutung zur Seite stellen können. Es sind dies die Wandmalereien in der alten St. Maximiner Gruft in Trier, die, im Jahre 1917 entdeckt, noch ihrer vollständigen Freilegung harren (31). Wie aus dem Fundbericht Baurat Kutzbachs mit völliger Sicherheit hervorgeht, ist das Jahr 934, in dem die Kirche, nachdem sie während der Normannerverheerung niedergebrannt war, wieder aufgebaut wurde, ein Terminus ante für ihre Datierung. Wir haben sie ans Ende des IX. gesetzt, und, was hier von besonderer Wichtigkeit ist, ihren Stil aus dem franco-sächsischen Kunstkreis herleiten können, in dem das Evangeliar, *Cambrai, Bibl. com. 327*, sich als nächster Verwandter herausstellt (32). Die klar franco-sächsische Ornamentik dieser Handschrift dürfte frühestens in den Ausgang der hochfrancosächsischen Periode fallen. Daß trotzdem keine Zeichen einer Entwicklung zum spätfrancosächsischen Expressionismus zu belegen sind, scheint unsre Annahme zu bekräftigen, daß der nordfranzösische Spätstil nur ein stummes Absterben gewesen ist, während sich in Wirklichkeit der letzte Akt im Trierer Sprengel abspielte. Dieser kunstgeschichtliche Entwicklungsgang hat auf historischem Gebiet seine sinnvolle Parallele. Nachdem Karl der Dicke abgesetzt war, verschob sich der politische Schwerpunkt nach Lothringen, wo allein König Arnulf den Normannen Widerstand bieten konnte. Der mächtigste Mann dieses Reiches aber war der Kanzler Arnulfs, Radbod, Bischof von Trier und Abt von Echternach. Eben in die Zeit seiner Regierung fällt

(31) Erhalten sind eine große Kreuzigung und »Heilige unter Arkaden«. Ich bin dem Entdecker dieser Fresken, Herrn Baurat Kutzbach, für die Erlaubnis, die bei der Entdeckung ausgeführten, farbigen Kopien einzusehen, in Dankbarkeit verpflichtet. Eine Veröffentlichung dieser Kopien,

zu der ich eine kunstgeschichtliche Würdigung schreiben durfte, wird von Baurat Kutzbach in Aussicht gestellt — ist aber bei Drucklegung dieser Abhandlung noch nicht erschienen.

(32) Abb.: BOINET, Pl. CIX.

die Kunstblüte, von der das Echternacher Sakramentar und die St. Maximiner Wandmalereien Zeugnis ablegen.

Der francosächsische Stil war damals in Trier und Echternach nicht neu. Wir können ihn an Hand einiger wenigen Handschriften in die hochfrancosächsische Zeit zurückverfolgen. Gerade hier aber ist die Überlieferung sehr spärlich. Wieder ist es eine Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, die den ersten Anhaltspunkt bietet.

Paris, B. N. lat. 10864 (olim suppl. lat. 260 bis).

121 Blätter. 230×175. Quaterninen ohne Lagenzählung. Liniensystem: N. S. Einband Louis Philippe. Alter Echternacher Bibliotheksvermerk: I. 19. Die Handschrift kam mit den übrigen Epternacenses unter Napoleon nach Paris (33). Sie ist aus drei verschiedenen Stücken zusammengesetzt:

A. Vitae sanctorum Eucharii, Valerii atque Materni, etc. fol. 1—37.

B. Translatio sancti Stephani, etc. fol. 38—97.

C. Vita sanctae Brigidae, fol. 98—121.

Der mittlere Teil (B), dessen erstes Blatt den alten Bibliotheksvermerk: Codex s. Willibrordi, noch bewahrt, wurde zu Anfang des XIII. geschrieben und scheidet deshalb für unsre Untersuchung ohne weiteres aus. Sowohl A als auch C stammen aber offenbar noch aus karolingischer Zeit. Sie weichen in der Zeilenanzahl voneinander ab: A 20 Zeilen, B 23. Der Schriftspiegel ist aber in beiden Fällen annähernd gleich: 160×101.

A. Die Schrift der ersten Vita (fol. 1—15) zeigt mit dem Sakramentarduktus eine so auffallende Ähnlichkeit, daß man sich fragen kann, ob es nicht am besten sei, Identität der Hände anzunehmen. Die übrigen Blätter dieses Teiles stammen jedoch von mehr als einer Feder. Doch ist der Gesamtcharakter einheitlich: es ist Echternacher Schrift um die Wende des IX. Mit entsprechendem Resultat kann der einzige Zierbuchstabe, fol. 1a (Abb. 12), dem Sakramentarschmuck zur Seite gestellt werden. Er zeigt das unziale Q, was gegenüber der in hochfrancosächsischer Zeit stets bevorzugten Majuskel einen Archaismus bedeutet. Die Geflechtformen und der Aufbau entsprechen völlig denen des Sakramentars (Abb. 4). Das Dreiblatt, in dem das Flechtwerk oben

(33) DEGERING, *Handschriften aus Echternach und Orval in Paris. Aufsätze, Fritz Milkau gewidmet*, Leipzig, 1921.



Abb. 12. Paris, B. N. lat. 10864 fol. 1 a.

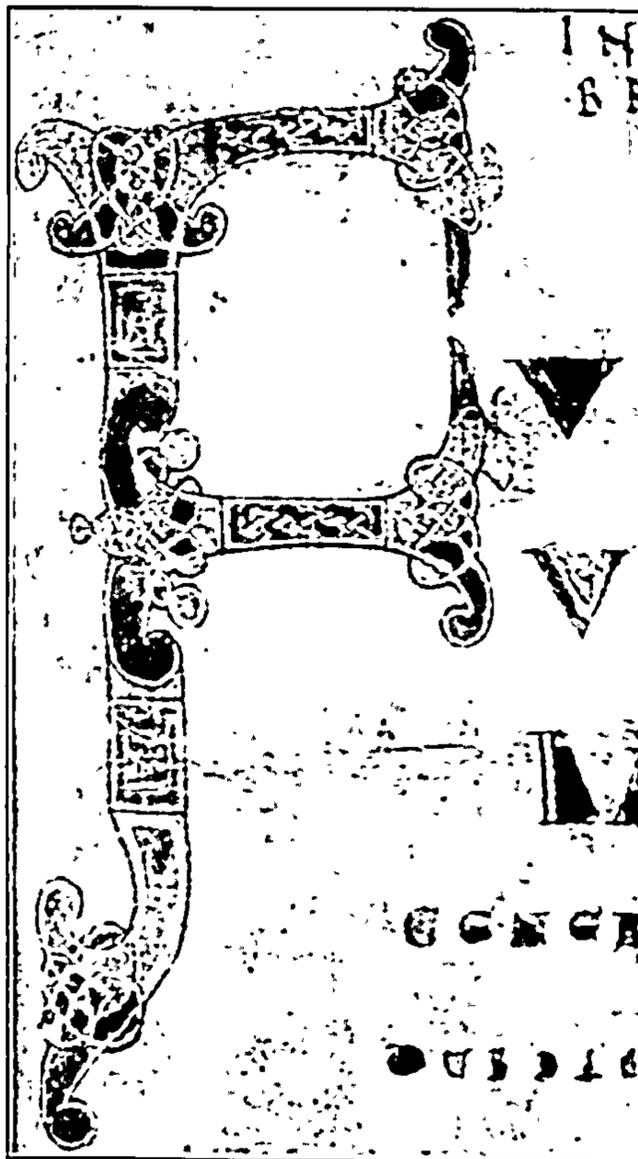


Abb. 13. Paris, B. N. lat. 10864 fol. 98 a.

endet, ist auch im Sakramentar zu belegen (Abb. 5). Es kann nicht bezweifelt werden, daß der erste Teil der Handschrift lat. 10864 aus derselben Schule, wenn nicht gar von gleicher Hand wie lat. 9433 stammt.

C. Gegenüber dem ersten Teil wirkt dieser etwas älter. Das Schriftbild ist geschlossener, Halbunziales und kursive Ligaturen sind auf die ersten vier Seiten konzentriert, wo sie überaus zahlreich vorkommen. Von Schriftidentität mit dem Sakramentar kann nicht die Rede sein, wohl aber von -verwandtschaft. Hier wie dort bieten die nordfranzösischen Schriftformen die nächsten Analogien. Auch in diesem Teil wird der Anfang mit einem Zierbuchstaben hervorgehoben (Abb. 13). Die ganze Initiale ist farbig behandelt. Zu Grün und Gelb tritt Rotbraun mit einer firnisartigen Fläche, die aus dem Sakramentar schon bekannt ist. Der Stamm zwischen den Geflechtsteilen ist in rechteckige Balken aufgeteilt. Das Ganze ist schön proportioniert, das Flechtwerk

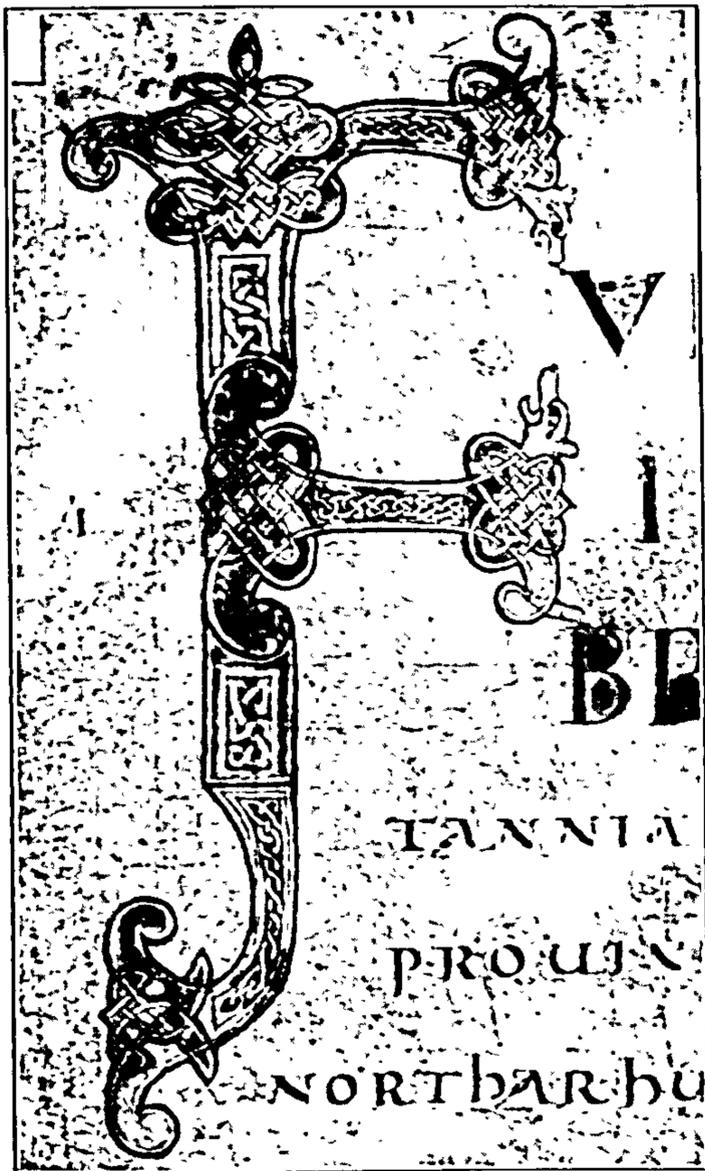


Abb. 14. Paris, B. N. lat. 10865 fol. 4 b.

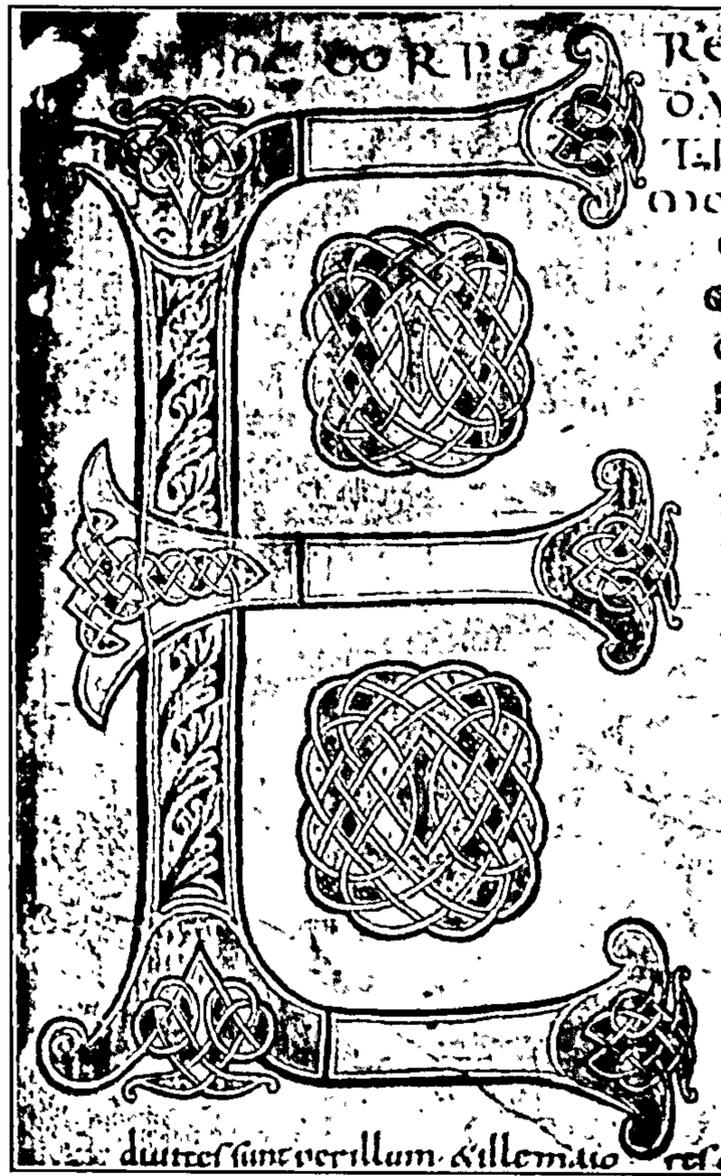


Abb. 15. Gent, Bibl. de l'Univ. 96 fol. 1 a.

streng symmetrisch und übersichtlich. Wir erkennen ohne Schwierigkeit, daß dieser Zierbuchstabe der zweiten Bibel Karls des Kahlen näher steht, als dem Echternacher Sakramentar. Er darf also als ein unmittelbarer Vorläufer des Spätstils des Sakramentars aus hochfrancosächsische Zeit bezeichnet werden. — Als solcher läßt sich auch noch eine zweite Handschrift anführen:

Paris, B. N. lat. 10865 (olim suppl. lat. 1002).

93 Blätter. 183×145. Quaternionen ohne Lagenzählung. Linien: N. S. Braunes Lederband mit Stempeldruck sec. XV (Trierer Arbeit?). Nach den kaum mehr lesbaren Eintragungen fol. 1 und 38 stammt die Handschrift aus St. Maximin in Trier (34). Auch diese Handschrift ist aus drei verschiedenen Teilen zusammengesetzt:

A. Vita s. Willibrordi. fol. 1—23.

(34) Vgl. *Catalogus hagiographorum latinorum bibliothecae nationalis Parisiensis* II, p. 613.

B. Vita et Translatio s. Arnulfi. fol. 24—37 (ohne Initialschmuck).

C. Lectiones et sermones ad diversa. fol. 38—93 (sec. XI.; wird weiter nicht berücksichtigt).

A und C stammen beide der Schrift nach aus karolingischer Zeit. A hat eine Kolumne, 20 Zeilen, Schriftspiegel: 141×95. C 1 Kol., 18 Zeilen, Schriftspiegel: 127×95.

A. Die Schrift lehnt sich an nordfranzösische Vorbilder an und kommt dem Sakramentarduktus nahe. Zwei größere Initialen, fol. 1b (D) und fol. 4b (F; Abb. 14), bezeugen auch auf den ersten Blick ihre Zugehörigkeit zu der francosächsischen Gruppe. An Kolorit kommt außer den gewöhnlichen gelben und rotbraunen Tönen helles Blaugrau vor. Das F scheint im Vergleich mit dem gleichen Buchstaben lat. 10864 (Abb. 13) etwas fortgeschrittener: die Tendenz nach Isolierung von Einzelformen beginnt im oberen Geflecht merkbar zu werden. Noch ist aber der Gesamteindruck rhythmisch-harmonisch.

Die Provenienz dieser Handschrift war Trier. Da aber der Text die Vita des Echternacher Schutzheiligen enthält, ist die Möglichkeit, daß dieser Teil der Handschrift in Echternach für Trier geschrieben worden sei, immerhin zu erwähnen.

Das Leben des hl. Willebrord wurde auf Verlangen des Echternacher Abtes Beornrad von Alcuin in zwei Auflagen geschrieben: teils »prosaico sermone«, um öffentlich vorgetragen, teils poetico, um den Klosterschülern wie ein kostbarer Wein hinter verschlossenen Türen vorgesetzt zu werden (35). Von der prosaischen Vita, die uns in einer bedeutenden Anzahl von Handschriften überliefert ist, liegen zwei ausgezeichnete Ausgaben vor: von A. Poncelet in »Acta sanctorum« VII Nov. p. 414 ss. und von W. Levisohn in »Mon. Germ. SS. rer. merov.« VII, p. 81 ss. Beide Herausgeber sind sich darin einig, daß keine der erhaltenen Handschriften das Original Alcuins sei, stellen aber eine Handschriftenfamilie zusammen, die dem Urtext sehr nahe kommt und deren ältestes Mitglied, *Stuttgart, Landesbibl. H. B. XIV. 1*, nur wenige Jahrzehnte nach dem Tod Alcuins geschrieben sein kann. Nun läßt sich aus paleographischen und kunstgeschichtlichen Erwägungen glaubhaft machen,

(35) *Mon. Germ. SS. rer. merov.* VII, p. 113.

daß die allermeisten Handschriften dieser ersten Familie Echternacher Arbeit seien. Eine von Levisohn herangezogene Überlieferung bestätigt, daß die Handschrift, *Hamburg, Stadtbibl. 1113*, eine Abschrift ist, die Johannes Saxo in Echternach bestellte. Die Stuttgarter Vita könnte wegen der Verwandtschaft ihrer Zierbuchstaben mit einem Initialtypus in *Paris, B. N. lat. 9565* (36) sehr gut aus der Echternacher Schreibstube gekommen sein. *Paris, B. N. lat. 9740* stammt aus Echternach, Schrift und Initialen sind gute Beispiele für den frühromanischen Stil daselbst. *Verdun, Bibl. mun. 74* endlich ist ein Sammelband, dessen erster und fünfter Teil (fol. 1—32 u. 67—82) — darunter die Vita Willibrordi — in Echternach bestellt sein müssen: die Initialen (fol. 1b, 67a und 68b) gehören mit denen der heinrichischen Prachtevangeliare (37) eng zusammen. Wir könnten demnach von einer Hausredaktion der Vita Willebrordi sprechen, die vielleicht aus dem Urtext selbst schöpfte — auch wissen wir ja, daß das Original dem Echternacher Abt überreicht wurde (38). Damit sind wir zu einer Antwort auf die Frage gelangt, von der wir ausgegangen waren: es liegt kein Grund vor, die Vita in lat. 10865 für Echternach in Anspruch zu nehmen, denn sie gehört der Hausredaktion nicht an. Dagegen gewinnen wir einen Anhaltspunkt für die Lokalisierung nach Trier

(36) Daß diese Handschrift schon zu Ende des IX. in Echternach lag, dürfte durch unsre Ausführungen oben wahrscheinlich gemacht sein. Eine wahre Schwesterhandschrift: *Gent, Bibl. de l'Univ. 310* (aus St. Maximin).

(37) In Escorial, Paris (*Nouv. acq. lat. 2196*) und Uppsala (*C. 93*).

(38) Es läßt sich die Frage aufwerfen, ob wir nicht im allgemeinen mit einer Hausredaktion der älteren Vitae sanctorum zu rechnen haben, die bei der Emendation eine besondere Beachtung beanspruchen könnte. Die gewöhnliche Inhomogenität der Vitae-Sammelbände des IX.—XI. scheint in der Tat einen Hinweis darauf zu geben, daß man die einzelnen Heiligenleben nicht selten bei fremden Skriptorien

bestellte und zwar dort, wo man die beste Redaktion erwarten konnte: im Titularkloster. So kann der Teil B in lat. 10865 (Vita s. Arnulphi), dessen Schrift mit der Vita Willebrordi in derselben Handschrift zeitlich zusammenzufallen scheint, kaum im selben Kloster geschrieben sein. Für Metz dagegen ließe sich der Umstand geltend machen, daß auf fol. 24b die Eintragung »Adelrudis dei devota scribere [= verfassen?!] ordinavit« kopiert ist. Nach einem lebenswürdigen Hinweis Prof. Kentenichs dürfte unter diesem Namen die Witwe eines Drogos stecken, der zu dem sich von Arnulf herleitenden Karolingergeschlecht gehörte, und in St. Arnulf begraben war (H. E. BONNELL, *Die Anfänge des karolingischen Hauses*, Berlin 1866, p. 129).

dadurch, daß diese Vita mit anderen Handschriften gleicher Provenienz Textverwandtschaft zeigt (38 a).

In der Pariser Handschrift *B. N. lat. 10865* hätten wir also einen Beleg dafür gefunden, was schon von vornherein anzunehmen war: daß der franco-sächsische Stil, wenn in Echternach, so auch in Trier zu Hause gewesen ist. Für Trier ist noch eine zweite Handschrift heranzuziehen, *Gent, Bibl. de l'Univ. 96* (Abb. 15), die aber eine Kopie aus dem X. nach einer Vorlage sein dürfte, die dem Echternacher Sakramentar nahe gestanden hat.

4.

Zum Schluß wären noch zwei Handschriften zu berücksichtigen, die bis jetzt als trierisch galten, deren Initialstil aber zugleich eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem francosächsischen kennzeichnet: *Trier, Stadtbibl. Cod. 23* und *Manchester, John Rylands library 116* (39). Die erste, dem Textkennner wegen ihres Alchuingedichtes: »Suscipe, rex parvum« wohlbekannt (40), ist ein zweibändiges Evangeliar mit Provenienz aus St. Maria ad Martyres in Trier (41). Die zweite, ein Psalterium, gehörte ihren Eintragungen nach schon im X. der Abtei St. Maximin (42). Diese gemeinsame Provenienz zusammen mit der ausgeprägten Stilverwandtschaft ist ein Argument dafür, daß beide Handschriften in Trier selbst entstanden sind. Dagegen bieten sie inhaltlich nichts, was diese Annahme stützen könnte. Die Litanei im Manchester Psalter hätte das vielleicht entscheiden können, wenn nicht gerade hier ein Blatt abhanden gekommen wäre; erhalten ist nur das Ende der Heiligenliste, die zwar ebenso deutlich wie das Kalendarium und der Initialschmuck einen unverkennbar nordfranzösischen Stempel trägt, zu einer näheren Lokalisie-

(38 a) Vgl. *M. G. SS. rer. mer.* VII, p. 101.

(39) Die Handschriften wurden erstmalig von A. HASELOFF zusammengestellt, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, 1901, Zusatz zu p. 147.

(40) *Mon. germ. Poet. lat.* I, p. 294.

(41) Aufnahmen im Rheinischen Museum (Köln), Bildarchiv Pl. 13281—13288.

(42) M. R. JAMES, *A descriptive Catalogue of the latin manuscripts in the John Rylands library at Manchester*, 1912, p. 211—217, Pl. 149—153.

rung aber nicht ausreicht. Die von Goldschmidt angeführte Ähnlichkeit zwischen den Comes des Alchuinevangeliers und denen der Adahandschrift beweist schwerlich, daß unsre francosächsische Handschriften, geschweige denn die Adagruppe, in Trier beheimatet seien, denn die meisten frühkarolingischen Perikopenverzeichnisse weisen denselben einheitlichen Typus auf (43). So können wir nur durch eine stilkritische Prüfung einige Klarheit erhoffen. In den folgenden Ausführungen soll zuerst ein Versuch gemacht werden, die eigentlich francosächsische Handschriften zeitlich zu gruppieren. Da hier noch keine Vorarbeiten den Weg zeigen, möge man das Ergebnis mit Mißtrauen, den Verfasser mit Milde beurteilen!

Die Entwicklung, die von der zweiten Bibel Karls des Kahlen zum Echterbacher Sakramentar hinführte, war schon vorher im Gange. Erinnern wir uns noch einmal der Richtung der Triebkräfte: der Übergang zum Spätstil war unter Abschwächung der statischen Tendenzen vollzogen, der Liniendynamik war freier Spielraum gelassen, was jedoch nur den Auslauf in einen starren Expressionismus zur Wirkung hatte. Die Folgerichtigkeit der Stilentwicklung vorausgesetzt, wäre somit ein Anfang unter weniger dynamischen Tendenzen zu erwarten. Nun war in den hochfrancosächsischen Verschlingungen ein leuchtendes Metallband Träger der dynamischen Struktur, während die im statischen Dienst stehenden Hintergrundmuster nur farbig wirken durften. Es ließe sich also eine neue statische Gesamtwirkung dadurch erreichen, daß man den Metallbelag nicht dem Flechtband, sondern dessen Hintergrund vorbehielte. Damit mußte die Initiale eine geschlossene Wirkung erhalten, deren Einheit nicht mehr nur in einer durchgehenden Flechtbewegung, sondern in der den ganzen Buchstabenkörper ruhig ausfüllenden Metallfläche wurzelt. Diese Anordnung ist nun tatsächlich gewissen francosächsischen Handschriften eigen. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint folgende Gruppierung gerechtfertigt:

(43) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei* I, p. 14. Wie Goldschmidt dazu gekommen ist, die Perikopen des Prümer Evangeliers in Manchester in diesem Zu-

sammenhang anzuführen, bleibt schwer verständlich, da diese in wesentlichen Zügen von den Adacomès abweichen.

I. Hochfrancosächsische Handschriften:

A. Bibel: *Paris, B. N. lat. 2* (44).

B. Evangeliare:

1. *Paris, B. N. lat. 257* (45).2. *Boulogne, s/M. Bibl. mun. 12* (46).3. *Arras, Bibl. mun. 233* (1045)
(47).4. *Prag, Domschatz Cim. 2* (48).5. *Rheims, Bibl. mun. 10*.

C. Sakramentare:

1. *Wien, Staatsbibl. 958* (49).
(Pl. XII a).2. *Paris, B. N. lat. 2290* (50).3. *Rheims, Bibl. mun. 213* (51).4. *Cambrai, Bibl. com. 162—163*
(52).5. *Stockholm, Kgl. Bibl. A. 136* (53).

In dieser Gruppe nehmen die Evangeliare 2—5 eine Sonderstellung ein. Während die übrigen Handschriften zugunsten der Flechtmotive auf ein reicheres Formenrepertoire verzichten, sind diese gerade durch die Fülle ihres Ornamentschmuckes gekennzeichnet. Das gilt vor allem von dem Evangeliar im Prager Domschatz, einer der bedeutendsten Schöpfungen der ganzen nordfranzösischen Malerei. Ihm läßt sich das Evangeliar in Rheims als nächster Verwandter zur Seite stellen, dessen Initialornamentik (und Miniaturen?) leider verloren gegangen sind. Wichtig ist, daß ihre Kanonbögen aus der Tradition der Adagruppe schöpfen: architektonische Säulen mit Blattkapitälern, runder Umfassungsbogen mit eingestellten Arkaden, Pflanzenmotive in den Eckzwickeln. Weiter scheinen Miniaturen in einer ziemlich schwerfälligen, impressionistischen Deckmalerei beliebt zu sein. Wir fassen deshalb diese Handschriften unter dem Namen: »die Renaissancegruppe« zusammen.

Die eigentliche hochfrancosächsische Produktion scheint vor allem von auswertigen Sakramentarbestellungen in Anspruch genommen zu sein. Beim einheitlichen Charakter dieser Sakramentare ist ein einziges Atelier unbedingt

(44) Vgl. oben S. 213 Anm. 15.

(45) BOINET, *La miniature carolingienne*, Pl. XCVII—XCIX.

(46) BOINET, Pl. XCV—XCVI.

(47) L. DELISLE, *L'Évangélaire de St. Vaast*, 1888.

(48) Vgl. oben S. 217 Anm. 22.

(49) Mustergültige Farbenreproduktion

bei R. BEER, *Monumenta paleographica Vindobonensia*, II Taf. 39—46.

(50) BOINET, Pl. CIV.

(51) Farbig bei SILVESTRE, *Paléographie universelle*, T. IV, Pl. 124.(52) DURRIEUX, *Les miniatures des manuscrits de la Bibl. de Cambrai*, Pl. I.(53) L. DELISLE, *Mém. sur d'anciens sacr.*, Pl. VII—VIII.

vorauszusetzen. Daß die überaus zahlreichen Initialen der zweiten Bibel Karls des Kahlen keinen ganz einheitlichen Charakter haben, ist kaum zu verwundern; die wenigen Initialen mit metallinem Geflechtsgrund, die einem älteren Künstler zuzuschreiben wären, können nicht die Zugehörigkeit dieser Handschrift zu der hochfrancosächsischen Gruppe in Frage stellen (54). Die Bibel wurde zwischen 871 und 873 fertiggestellt. Zeitlich gibt auch das Sakramentar in Cambrai einen Anhaltspunkt: am Anfang stand ursprünglich eine Originalurkunde aus dem Jahre 875 (55). Der hochfrancosächsische Stil dürfte demnach in die siebziger Jahre fallen. Als Hauptsitz kommt vor allem St. Vaast in Frage; das Evangeliar in Boulogne s/M stammt daraus, das Evangelistar in Arras läßt sich am besten als eine Privathandschrift dieser Abtei kennzeichnen. Das Fortleben des francosächsischen Stils in St. Vaast im XI. dürfte auch einen Hinweis in dieser Richtung geben.

II. Frühfrancosächsische Handschriften:

A. Evangeliare:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. Paris, B. N. lat. 259. | 5. London, Chester Beatty 9 (58). |
| 2. Paris, B. N. lat. 11956
(Pl. XIII c, Abb. 20). | 6. Leyden, Univ. Bibl. 48 (59). |
| 3. Stuttgart, Landesbibl. H. B.
VII, Patres 13 (56). | 7. Lyon, Bibl. de la ville 431 (60). |
| 4. Tours, Bibl. mun. 23 (57). | 8. Köln, Kunstgewerbemuseum. |
| | 9. Köln, Dombibl. 14 (61). |
| | 10. Berlin, Staatsbibl. th. qu. 4. |

(54) Als zweite Bibelhandschrift wird von LEPRIEUR (in MICHEL, *Histoire de l'art* I, 1, p. 367) Rom, Bibl. Vallicellina B. 6 (sog. Alchuinbibel) mit Unrecht angeführt; sie gehört vielmehr der Rheimser Schule an. Dagegen ist eine (jetzt verschollene) Bibel als Vorlage zu Arras 435 (559) sec. XI vorauszusetzen. Weitere Handschriften der Buchmalerei in St. Vaast im XI., deren Bearbeitung sich gewiß lohnen würde, finden sich in Arras: 548 (616), 684 (732), 686 (734), 519 (826), 530 (860), 589 (903), Boulogne s/M.: 9, und Köln: Domschatz 141.

(55) LEROQUAIS, p. 63.

(56) K. LÖFFLER, *Romanische Zierbuchstaben*, 1927, Taf. 11—12.

(57) E. K. RAND, *A Survey of Mss. of Tours*, Pl. CLVII—CLVIII.

(58) E. G. MILLAR, *The library of A. Chester Beatty I*, 1927, Pl. 20—25 (in Farben).

(59) BOINET, Pl. CVIII, A u. B.

(60) Lyon, *Documents, manuscrits, typographiques, iconographiques VII*, 1928 (in Farben).

(61) *Aufnahmen im Rheinischen Museum, Bildarchiv*, Pl. 12794—811.

B. Sakramentare:

1. *Le Mans, Bibl. mun.* 77 (62).2. *Leningrad, Staatsbibl.**Q. v. I. n. 41* (63).

Während in der hochfrancosächsischen Periode die Sakramentare Mode gewesen sind, stehen hier die Evangeliare in auffallender Mehrzahl. Zuerst scheinen die Evang. 1—4 zu kommen. Hier haben die Initialseiten noch keinen Rahmen ausgebildet, dem Zierbuchstaben folgen die Anfangszeilen des Evangeliums in Unzialen (Pl. XIII c). Die Kanones sind völlig unarchitektonisch mit zoomorphen End- und Gliedstellen gezeichnet. Ein runder Umfassungsbogen dringt erst in die späteren Handschriften ein, was wiederum zu den hochfrancosächsischen Handschriften überleitet. Eine abschließende Zeitgrenze für diese Periode gibt der hochfrancosächsische Stil, den wir in den siebziger Jahren aktuell gefunden haben. Bei der im ganzen engen Verwandtschaft zwischen hoch- und frühfrancosächsischen Handschriften, wären dann die letzten vornehmlich in die sechziger Jahre zu verlegen. Wo der Anfang der Periode liegt, läßt sich kaum genau bestimmen. Köhler hat wahrscheinlich gemacht, daß die Entstehung des Evangeliars in Tours nicht vor 853 anzunehmen sei (64). Einige Initialen im Lotharpsalter, *Brit. Mus. Add. 33768*, die von einer frühfrancosächsisch geschulten Hand herrühren, können wiederum nicht später als 855 datiert werden (65).

Man könnte diese Periode eine puristische nennen. Die Initialornamentik ist streng kaligraphisch wie nie zuvor. Nicht nur Blattmotive, sondern auch nordische Tierverschlingungen kommen selten vor. In dieser Beschränkung der Ausdrucksmittel scheint ein positives Ziel zu stecken: die stoffliche Vereinheitlichung der ganzen Zierbuchstaben. Der wesentliche Fortschritt der hochfrancosächsischen Initialen bestand nun darin, daß die einzelnen Glieder sich von der materiellen Gesamterscheinung loslösten und als selbständige Einheiten eine stärker zusammenfassende, kontrastreichere Rhythmik herausforderten (Pl. XIII c u. d). In dieser Rhythmik, die vollkommener als die stoffliche Gesamterscheinung die ganze Initiale zu einer Einheit zusammen-

(62) BOINET, Pl. CIV, B.

(63) A. STAERCK, *Les Mss. latins conservées à la Bibl. Imp. de S. Petersbourg*, Pl. LIII.

(64) KÖHLER, op. cit. p. 294.

(65) Abb. bei RAND, op. cit. Pl. CL, 2.

schweißen konnte, war ein Gestaltungsprinzip gefunden, das eine Bereicherung des Formenschatzes und die damit folgende größere Kraftentfaltung gestattete. Es ist dieselbe Lösung, zu der die turonische Initialornamentik schon zwanzig Jahre früher vorgedrungen war, und deren eigentlicher Sinn erst durch Köhlers meisterliche Analyse erschlossen worden ist (66).

Wie wir gesehen haben, fällt die francosächsische Schule, der Früh- und Hochstil, in die zweite Hälfte des IX. Halten wir jetzt in der älteren nordfranzösischen Buchmalerei nach Handschriften Umschau, die für die eigentlichen francosächsischen Kunstübung vorbildlich gewesen sein könnten, so ist vor allem eine Gruppe hervorzuheben, deren Heimat mit großer Wahrscheinlichkeit in St. Omer zu suchen ist:

1. *Boulogne s/M, Bibl. mun. 71*. Gregorius, *Moralia in Job*.
2. *Prag, Metropolitanbibl. 63* (67). Evangeliar (Abb. 16).
3. *Rom. Bibl. vat. Pal. lat. 47*. Evangeliar (Pl. XIII b).
4. *Wolfenbüttel, Landesbibl. 81*. 17. Aug. fol. (68). Psalterium (Abb. 17).
5. *Berlin, Staatsbibl. Th. lat. fol. 58* (69). Psalterium (Abb. 18).
6. *Kremsmünster, Stiftsbibl. Cim. 2* (von mir nicht eingesehen) (70).

Zur zeitlichen und örtlichen Bestimmung liefert das Psalterium in Berlin einige Anhaltspunkte. Wie zuerst Swarzenski erkannt hat, geben die Heiligen der Litanei (fol. 118) einen deutlichen Hinweis auf St. Omer (71). Aus der Abtei St. Bertin in St. Omer stammt auch die (Bibliotheks-)Handschrift in Boulogne s/M. (72). Im Berliner Psalter ist ein Spruch eingefügt, der bezeugt, daß die Handschrift einem Herrscher namens Ludwig als Geschenk dar-

(66) KÖHLER, op. cit. p. 260 ss.

(67) *Topographie der hist. und Kunstdenkm. im K. Böhmen* II, 2, fig. 178.

(68) BOINET, Pl. CVI.

(69) BOINET, Pl. CV.

(70) G. SWARZENSKI in *Jahrb. der kgl. preussischen Kunstsammlungen* XXXIII, 1903, p. 96 Anm. 5.

(71) G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei*, 1901, p. 14 Anm. ***.

(72) Zu dieser Gruppe wären noch drei Handschriften zu rechnen, deren ungleichmäßige Qualität aber eine genaue Lokalisierung erschwert: *Rom, B. V. Reg. lat. 4*, *Wien, Staatsb. 961* (Salzburg?) und *Paris, B. N. lat. 11963*. Die letzte verdient dadurch besondere Beachtung, daß ihre Kanones einen sehr engen Anschluß an südenglische Vorbilder zeigen.

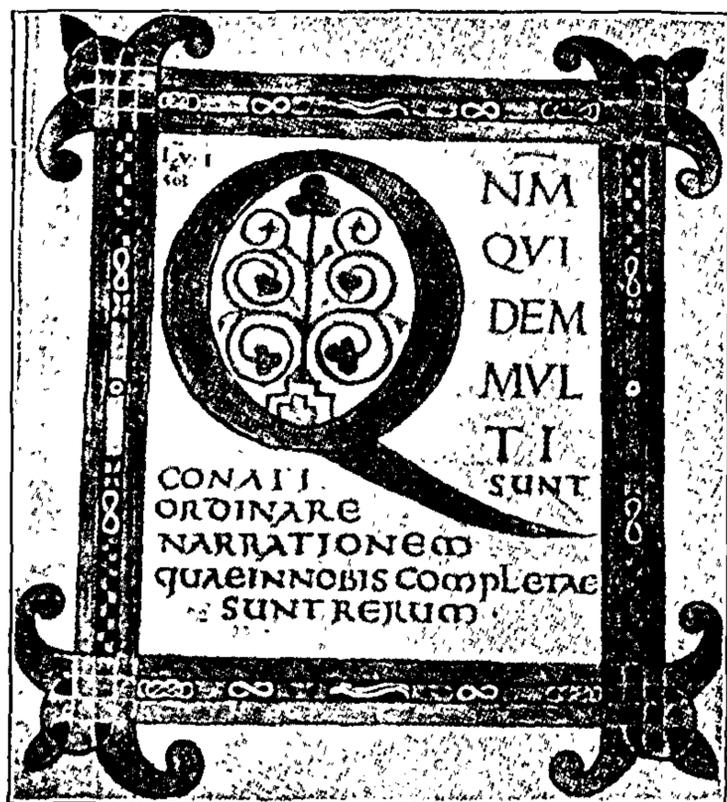


Abb. 16. Prag, Metropol. Bibl. 63 fol. 72 a.



Abb. 17. Wolfenbüttel, Landesbibl. 81 fol. 58 e.

gebracht wurde. Daß damit nicht Ludwig der Deutsche gemeint ist, wie man früher annahm, dürfte aus der Lokalisierung einwandfrei hervorgehen (73). Ludwig der Stammler und sein Sohn scheiden auch aus, da ihre Regierungen in eine Zeit fallen, in der diese Gruppe stilistisch undenkbar wäre. Das Psalterium kann demnach nur für Ludwig den Frommen (814—840) geschrieben sein (74).

Rein äußerlich ist diese Gruppe durch ihren reichen Formenschatz ausgezeichnet. Charakteristische Zierformen sind die flächenausfüllenden Blätter in Goldsilhouette, die den kleineren Initialen oft als einziger Schmuck zukommen (Abb. 16). In den größeren Zierbuchstaben vermischen wir selten das Flechtwerk mit Voluten oder Vogelköpfen in den Endverschlingungen. In

(73) Zuerst von Swarzenski hervorgehoben.

(74) Da der Spruch Ludwig »regi« tituliert, dürfte das Jahr 816, in dem er gekrönt wurde, einen Terminus ante bieten. Ob Ludwig schon früher den Titel »Imperator« führte, ist nicht zu belegen. In einer Grabchrift, die bald nach seinem Tode verfaßt

wurde, ist er wieder »rex« genannt (vgl. B. SIMSON, *Jahrb. d. fränk. Reichs unter Ludwig d. Fr.*, I, p. 46, Anm. 1). Jedenfalls ist — gegen BOINET, Pl. CV (»troisième quart du IX s.«) — aus stilistischen Gründen die Datierung unsres Psalters ins erste Drittel des IX. festzuhalten.

End- und Gliedstellen finden wir die Metallgrundierung wieder. Die dynamische Wirkung der Verschlingungen wird hier dadurch weiter geschmälert, daß das Flechtband in eine flächenabschließende rote Umrißlinie und (optisch abgeschnittene) ausgesparte Innenbänder gespalten wird (75) (Abb. 18). Als Stammfüllung treten außer einem feinmaschigen Flechtwerk weniger dynamische Motive auf. Besonders kennzeichnend ist eine einfache Wellenlinie mit Schlangenkopf (Pl. XIII b). Sogar massive Goldbalken kommen vor (Abb. 16).

Schon aus der Beschreibung dürfte hervorgehen, daß in diesen Initialen die konstruktive Durchgliederung zu Gunsten einer dekorativen Proportionierung zurückgesetzt worden ist. Statt der »Multiplikation« der francosächsischen Geflechtsinitialen tritt eine »Addition« von Einzelmotiven. Während der francosächsische Künstler eine in der Initialform begründete, organische Zentralisation anstrebte, wird die St. Omer-Initiale durch die Zusammenfügung von in sich zentralisierten Teilstücken aufgebaut, deren klare Gliederung Selbstzweck zu sein scheint. Zwar ist auch in diesen Initialen ein Streben nach dynamischem Ausdruck offenbar (das schließlich jeden nordfranzösischen Zierbuchstaben als Erbe der insulären Kunst kennzeichnet), aber die Bewegung wird nicht als organische Einheit empfunden, sondern dem Zier-

(75) Es liegt also in der nordfranzösischen Rhythmik hinsichtlich der Gestaltung der End- und Gliedstellen eine gerade Entwicklungslinie vom Statischen zum Dynamischen vor. *St. Omer-Gruppe*: Metallgrundierung mit rotgefüllten Umrißbändern; *frühfrancosächsisch*: Metallgrundierung mit einheitlich rotgefülltem Flechtwerk; *hoch-*

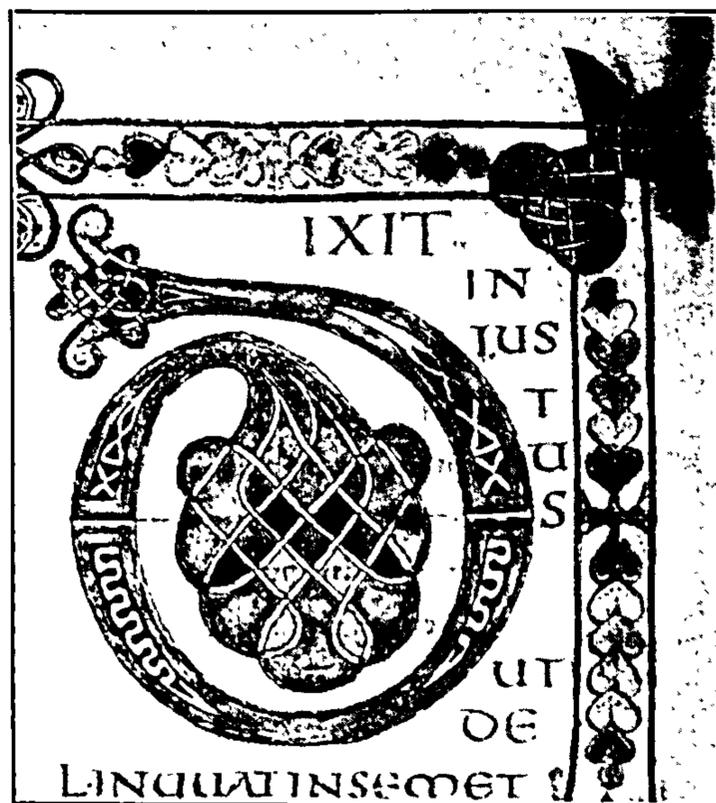


Abb. 18. Berlin, Staatsbibl. 58 fol. 25 b.

francosächsisch: Farbengrundierung mit Metallgeflecht; *spätfrancosächsisch*: Aderbandgeflecht ohne Grundierung. Daß dies eine Steigerung des dynamischen Gesamteindrucks bedeute, wird niemand behaupten wollen, der erkannt hat, daß dieser von viel komplizierteren Bedingungen abhängig ist.

buchstaben als eine äußere Kraft aufgezwungen, die sogar den massiven Goldbalken in eine zentrifugale Bewegung mitziehen kann, wobei die kräftigste Dynamik immer in den Teilen steckt, die mit der Grundform des Zierbuchstabens nichts zu schaffen haben. So wird es verständlich, daß die reiche, aber organisch einheitliche Gliederung der hochfrancosächsischen Initiale die Revision und Einschränkung der Ausdrucksmittel während der frühfrancosächsischen Periode zur notwendigen Voraussetzung hatte. Welch gewaltigen Schritt nach Vereinheitlichung der frühfrancosächsische Stil bedeutet, läßt ein Vergleich des Zierbuchstabens zum Matthäus in Pal. lat. 47 mit dem gleichen in lat. 11956 erkennen (Pl. XIII b und c). Man sehe vor allem, wie der Auswuchs unten am Vertikalstamme, der in der St. Omerhandschrift als Gegengewicht gegen die gewaltige Spiralbewegung im oberen, linken Vogelkopfe lose angeschlossen wurde, in der frühfrancosächsischen Initiale in die Gesamtstruktur eingegliedert wird und mit erstaunlicher Präzision das Gleichgewicht zwischen den vertikalen (verkleinerten) und den horizontalen (vergrößerten) Endverschlingungen sichert, indem er zugleich, mit der leisen Biegung des Horizontalbalkens zusammenwirkend, die Bewegung mit gesammeltem Schwung in den Vertikalstamm aufsteigen läßt.

Der hier angedeutete Unterschied im Aufbau der Initiale führt zu der Annahme, daß die francosächsische Buchmalerei von anderen, günstigeren Voraussetzungen ausgegangen sein muß, als die in den St. Omer-Handschriften gebotenen. *Diese glauben wir nun in den »Trierer« Handschriften gefunden zu haben.* Zuerst fällt hier das reiche Formenrepertoire auf, das noch nicht die strenge Vereinheitlichung der frühfrancosächsischen Periode ahnen läßt. Als Stammfüllung werden hauptsächlich Flechtmotive verwendet, deren Dynamik durch eingelegte geometrische Figuren wesentlich abgeschwächt wird. Vor allem das Einschalten von Rechtecken (Pl. XIII a, L, Horizontalbalken) verdient unsere Aufmerksamkeit, da dieses Motiv eine relative Datierung gestattet. In der insulären Kunst selten, wird es in der frühkarolingischen Ornamentik mit einemmal häufig, verschwindet wieder im Hochstil aller Schulen, um am Ende des IX. in archaisierenden Späthandschriften wieder aufzutauchen. Die Ursache seines Verschwindens ist gewiß die neue dynamische Durchgliederung des Zierbuchstabens, die der Initialornamentik aller Schulen Ziel wird

und der es entschieden entgegenwirken mußte. Wann das Motiv verschwindet, läßt sich natürlich nicht auf ein Jahr bestimmen. Unserer Erfahrung nach ist es im zweiten Drittel des IX. nicht mehr zu belegen. Ganz ähnlich wie in unsren Handschriften tritt es in der Radonbibel auf, die im Jahre 804 in St. Vaast geschrieben wurde (76). Somit dürfte es nicht allzu kühn sein, die beiden »Trierer Handschriften« im ersten Drittel des IX. entstanden zu denken.

Stellen wir jetzt den Zierbuchstaben zum Matthäus in Trier Cod. 23 den soeben verglichenen an die Seite, so wird die Ähnlichkeit im Aufbau mit der St. Omerinitiale unverkennbar (Pl. XIII a, b und c). Der Ausschub unten am Vertikalstamme hat in beiden Zierbuchstaben mit der paleographischen Grundform nichts zu schaffen. In der Trierer Initiale besteht seine Funktion offensichtlich nur darin, die Horizontalrichtung gegen den stark betonten Vertikalstamm hervorzuheben. Hier scheint freilich die St. Omerinitiale mit ihrer geschmeidigeren dynamischen Gliederung die feinere Lösung gefunden zu haben. Konstruktiv aber ist ihr der Trierer Zierbuchstabe überlegen: in den Verschlingungen des Ausschusses laufen die Randbänder des Stammbalkens organisch zusammen. Wenn diese Struktur auch mit dem Umstand in Zusammenhang stehen mag, daß Metallfarben noch nicht gebraucht worden sind, ist es doch unverkennbar, daß sie der frühfrancosächsischen Initiale mit ihrer einheitlichen roten Geflecht- und Umrißlinie in diesem entscheidenden Punkt Anregung bieten konnte. Der intime Zusammenhang der Trierer Handschrift mit den frühfrancosächsischen wird aber erst mit den Kanonseiten über jeden Zweifel erhoben. Diese sind nämlich von den frühfrancosächsischen Evangeliiaren aus dem Trierer im Prinzip unverändert übernommen (Abb. 19 u. 20). Besonders das Evangeliar in Stuttgart (*H. B. VII. 13*), folgt dem Trierer getreu auf der Spur, wobei hier noch eine zweite Ähnlichkeit hinzukommt: in beiden Handschriften laufen die Endverschlingungen der Initiale nie in Tierköpfe, sondern nur in Voluten aus. Da nun das Evangeliar in Trier dem frühfrancosächsischen um mindestens zwanzig Jahre vorangeht, können nur diese von jenem abhängig sein. Es führt also eine gerade Entwick-

(76) *Die illuminierten Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*. Neue Folge, I, 1923, p. 66—71, Abb. 46. Mit dieser Hand-

schrift eng verwandt ist das *Lexicon tiro-nianum Paris, B. N. lat. 8877*.

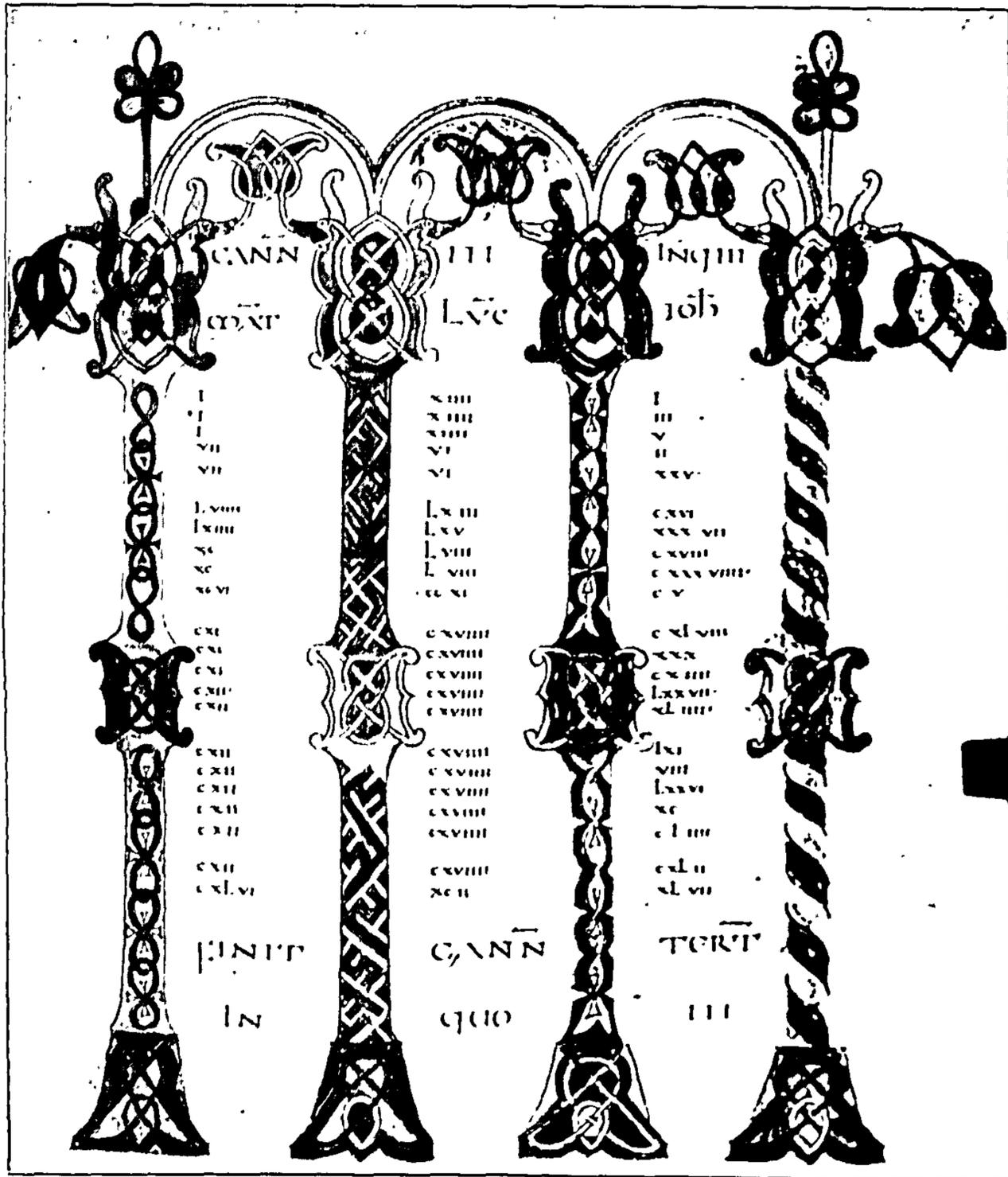


Abb. 19. Trier, Stadtbibl. Cod. 23¹ fol. 14a.

lungslinie von dem Evangeliar aus St. Maria ad martyres zu der Hauptschule nordfranzösischer Buchmalerei. Dann wird man auch kaum diese Handschrift und ihre Verwandte in Manchester einer Trierer vorfrancosächsischen Schreibschule zuteilen dürfen, was ja bedeuten würde, daß die Anfänge der franco-sächsischen Buchmalerei nicht dort gelegen hätten, wo sie ihre höchste Blüte erreichte.

Das vorfrancosächsische Evangeliar in Trier verdient auch seiner Miniaturen wegen beachtet zu werden. Jedes Evangelium wird von einer illumi-

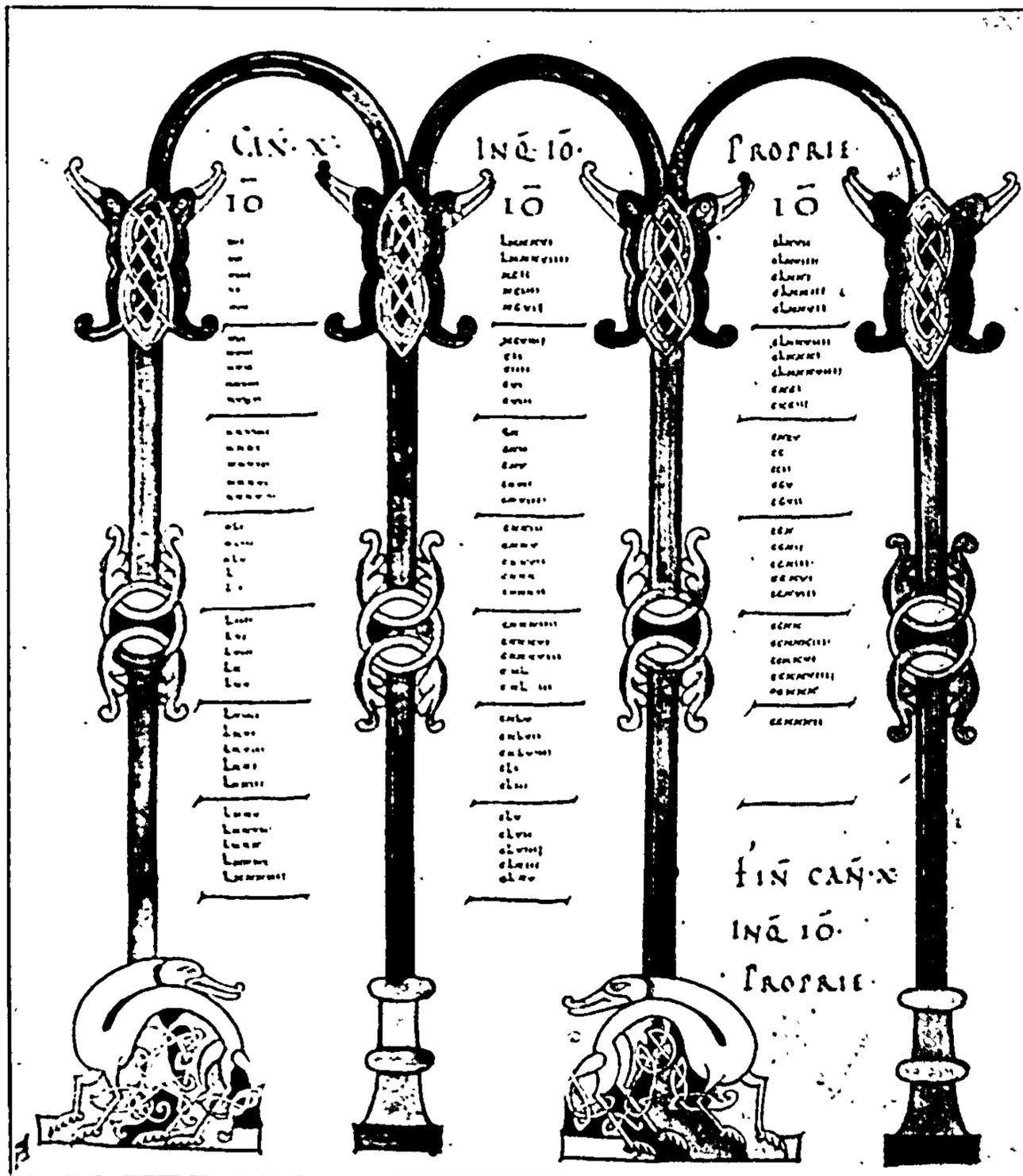


Abb. 20. Paris, B. N. lat. 11956 fol. 12.

nierten Incipitseite eingeleitet (77). In dem oberen Bogenfelde erscheint das Brustbild Christi, während vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen den Rahmen unterbrechen. Die Rundbilder sind immer so geordnet, daß demjenigen Symbol, dessen Evangelium folgt, der Ehrenplatz zur Rechten Christi zufällt. Goldschmidt stellt die farbige Zeichnung der Gesichtszüge mit dem ähnlichen Schema der Adaschule zusammen. Uns will es jedoch scheinen, daß sie den farbigen Kanon der Evangelistenbilder im Stockholmer Co-

(77) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, I, Taf. 9, p. 14.

dex Aureus noch näher stehen, was wiederum die Lokalisierung unsrer Handschrift nach Nordfrankreich erhärtet. In diesem Zusammenhang ist auch eine Miniatur in der *Wiener Staatsbibl. Cod. 1007*, fol. 6b anzuführen, die unbedingt Nordfrankreich zuschreiben wäre, sprächen nicht Provenienz, Schrift und Initialen der Handschrift für Salzburg (78). Die Pflanzen zu beiden Seiten des stehenden Kirchenlehrers haben in der Stammfüllung des Johannesinitials im »Trierer« Evangeliar ihre nächste Parallele (79). Schließlich wird man wohl auch den rätselhaften Kelch des hl. Lebuinus in Deventer heranziehen können, dessen Blattschmuck mit den soeben genannten Beispielen Verwandtschaft zeigt (80).

Die Kontinuität in der Entwicklung der francosächsischen Initialornamentik hat auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung keine Entsprechung. Die insulär beeinflusste Zeichnung im Evangeliar aus Trier wird durch eine ostfränkische impressionistische Deckmalerei ersetzt. In der zweiten Hälfte des IX. hat die francosächsische Schule ihr Bestes nicht in der Malerei, sondern in der Plastik geleistet. Die großartigen Sakramentarplatten in Cambridge und Frankfurt a/M (81), deren ursprüngliche Zugehörigkeit zum hochfrancosächsischen Sakramentar in Cambrai (*Bibl. com. 162—163*) ich an anderer Stelle bewiesen zu haben glaube (82), lassen sich den besten Initialseiten im zweiten Bibel Karls des Kahlen zur Seite stellen. Auch der spätfrancosächsischen Malerei folgt parallel eine spätfrancosächsische Elfenbeinplastik, deren Erzeugnisse Goldschmidt einer Schule von Tournai zugewiesen hat (83).

So gewinnen wir das Bild einer die ganze karolingische Zeit hindurch schöpferischen Kunstrichtung, deren Vielseitigkeit und Bedeutung die alte Bezeichnung »francosächsisch« kaum mehr gerecht zu werden vermag.

(78) G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig 1913, p. 8 ff.

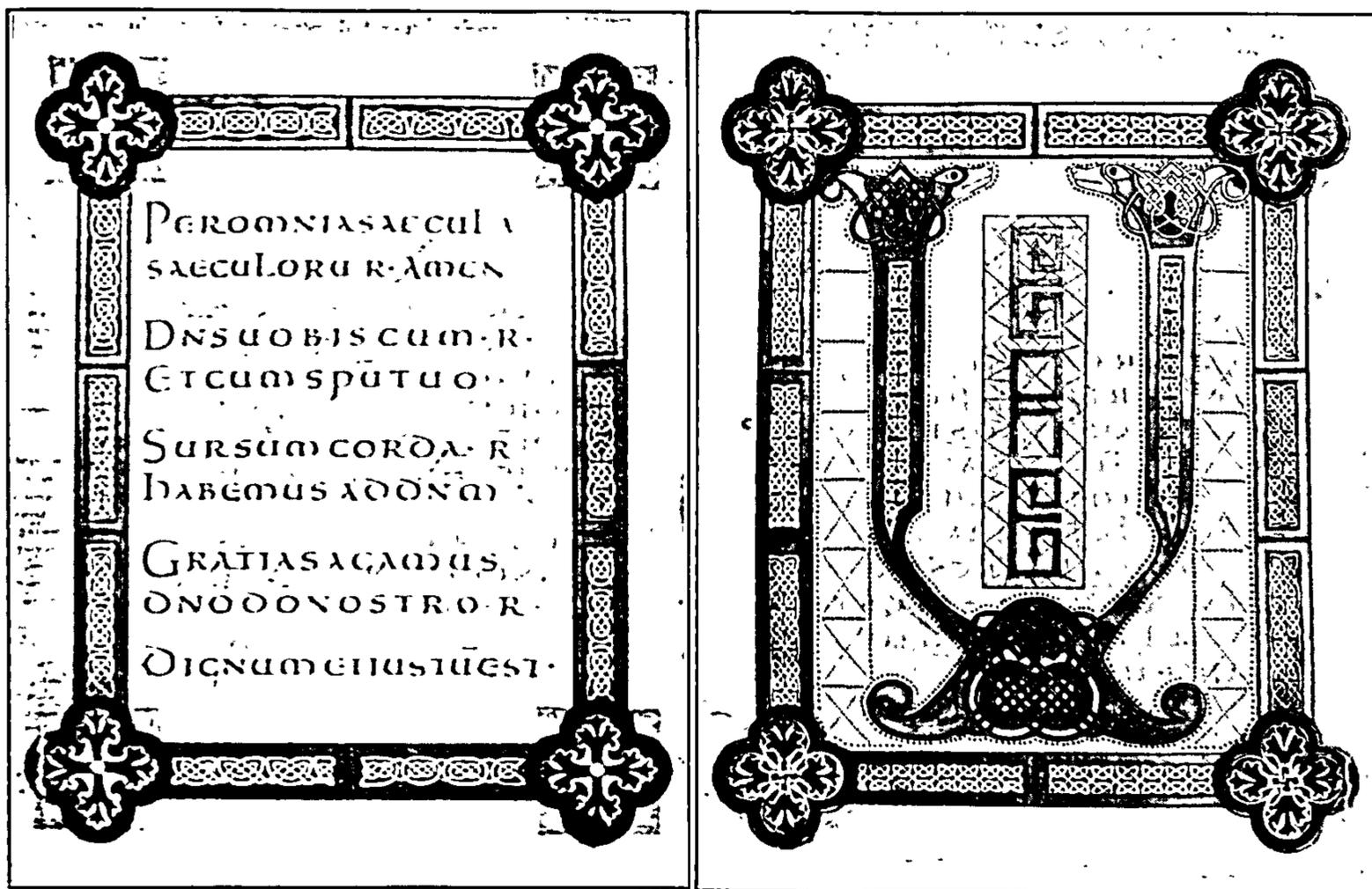
(79) A. GOLDSCHMIDT, op. cit., Taf. 10 und 12.

(80) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutschen Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914, I, 152.

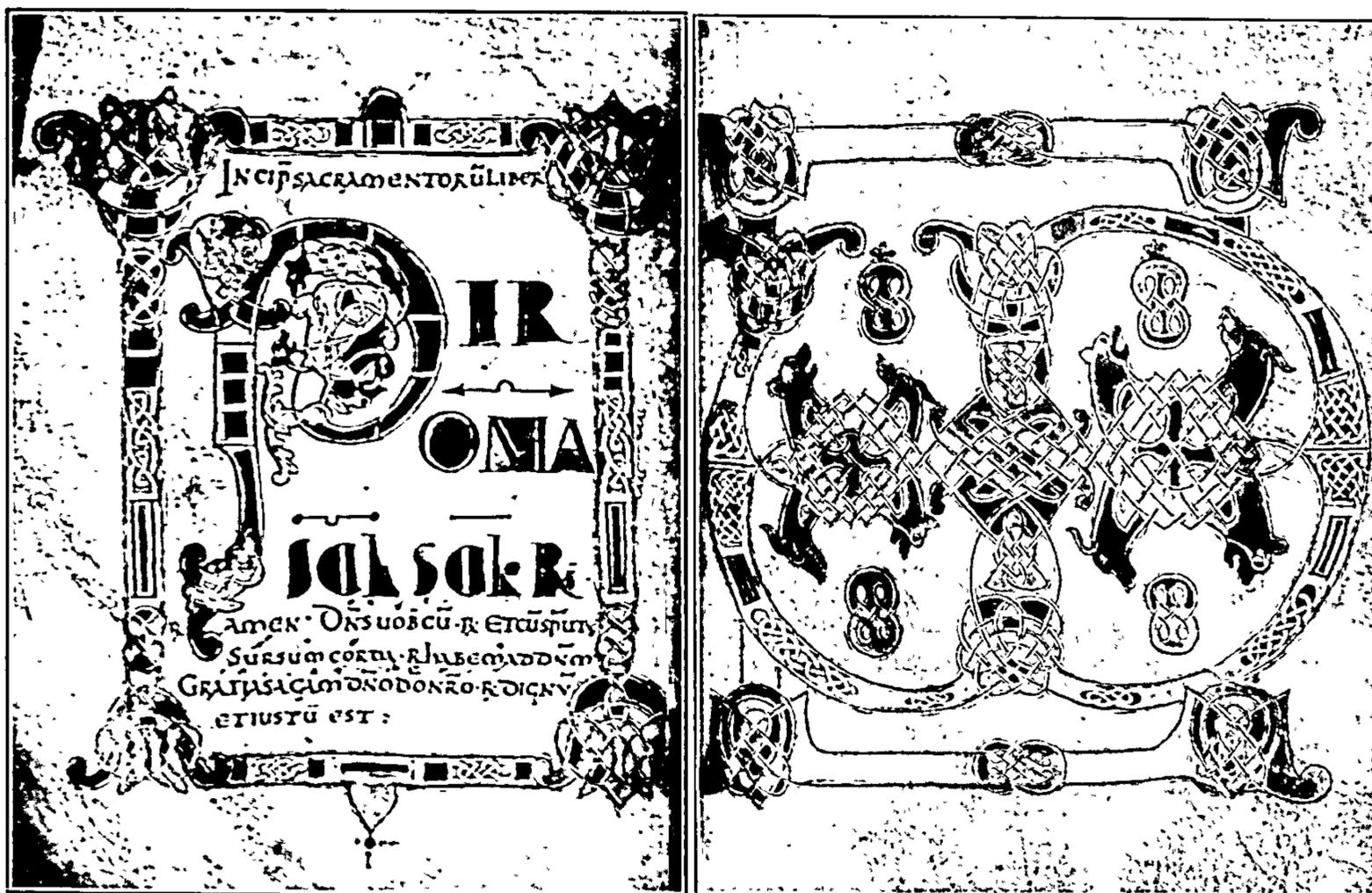
(81) A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, I, 120—21.

(82) In der noch nicht erschienenen Würdigung der Wandmalereien in St. Maximin, in der ausführlich über den francosächsischen Ursprung der Elfenbeine: GOLDSCHMIDT, I, 120—131, gehandelt wird.

(83) A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, I, 159—62. Vgl. die Akanthusblätter dieser Elfenbeine mit unsren Abb. 10 und 11.

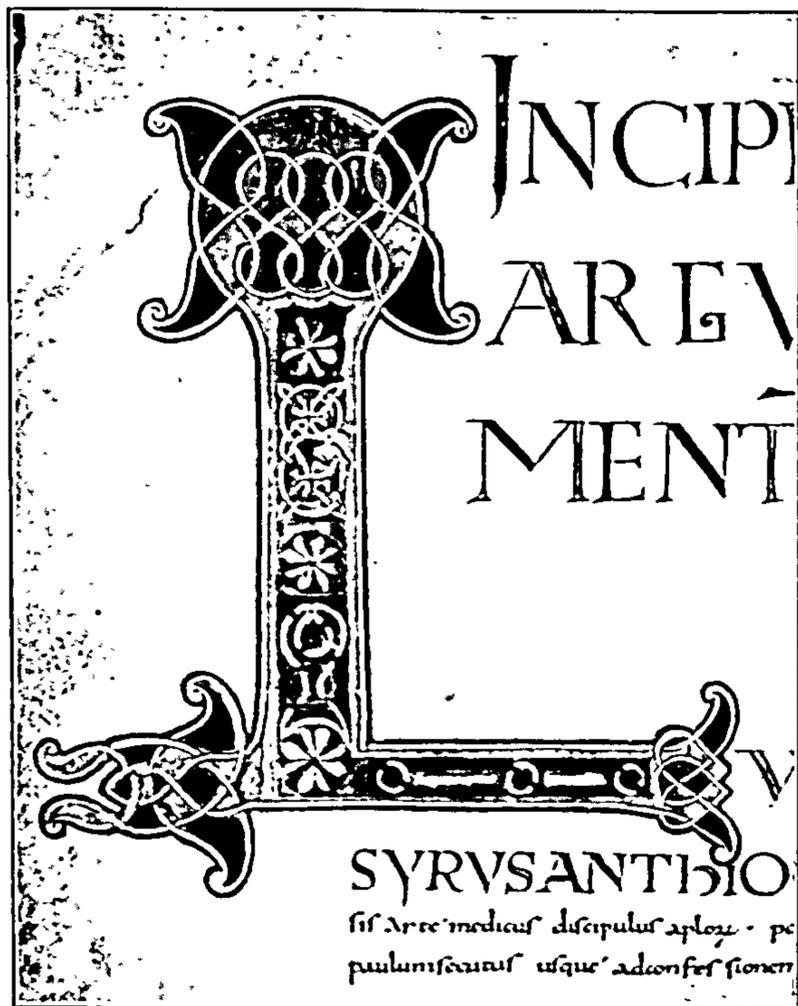


a



b

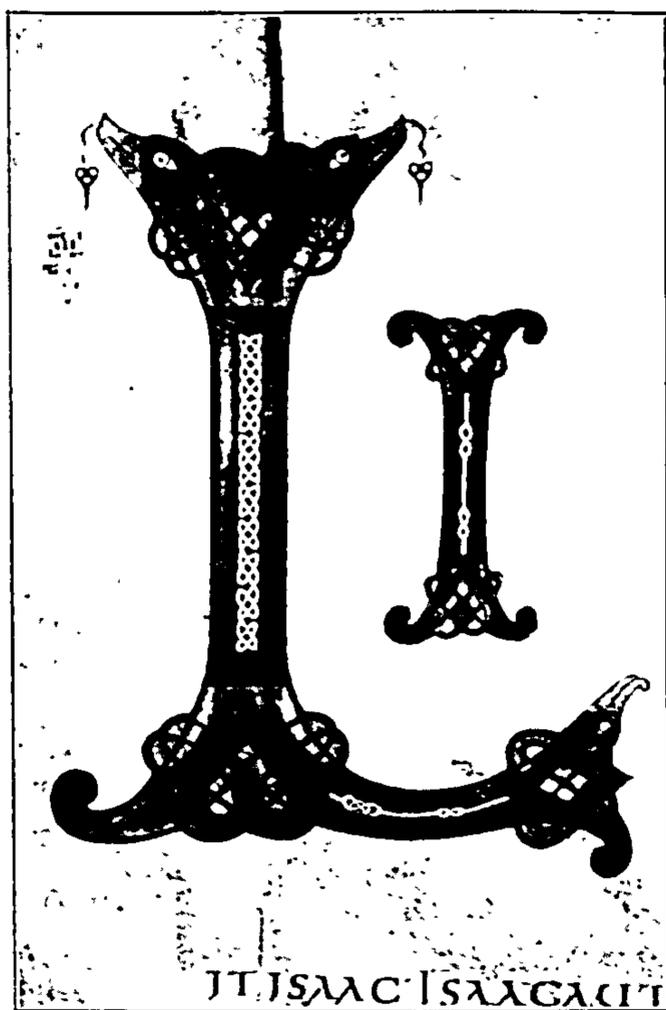
a: Wien, Stadtbibl. 958 fol. 3b—4a. — b: Paris, B. N. lat. 9433 fol. 20b—21a.



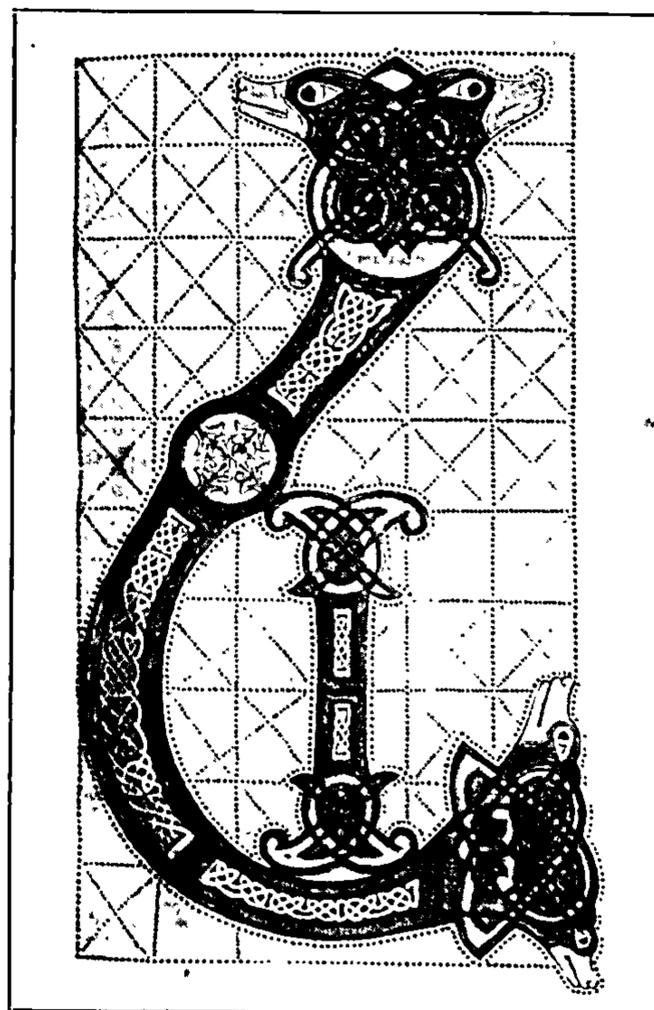
a



b



c



d

a: Trier, Stadtbibl. Cod. 23 fol. 24a. — b: Rom, Bibl. Vat. Pal. lat. 47 fol. 21a.
c: Paris, B. N. lat. 11956 fol. 13a. — d: Paris, B. N. lat. 2 fol. 355a.