

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE HEFT 42

ALBERT BOECKLER

Formgeschichtliche Studien
zur Adagruppe

Vorgetragen am 11. November 1955

Mit 24 Tafeln

MÜNCHEN 1956

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG



Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

HANS KAUFFMANN

ZUM

60. GEBURTSTAG

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

540 EAST 57TH STREET

CHICAGO, ILL. 60637

INHALT

Einführung	7
Lebensbrunnen	8
Anbetung des Lammes	13
Die 3 × 14 Generationen im Codex aureus von Lorsch	16
Thronender Christus	20
Titelseite des Harleianus	25
Ornamentik der Kolumnen-Rahmen und Arkaden	26
Initial-Zierseiten	28
Tafeln	am Schluß

INHALT

1. Einleitung 1

2. Die Bedeutung der Sprache 2

3. Die Entwicklung der Sprache 3

4. Die Sprache als Ausdruck des Geistes 4

5. Die Sprache als Werkzeug der Erkenntnis 5

6. Die Sprache als Ausdruck der Kultur 6

7. Die Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit 7

8. Die Sprache als Ausdruck der Gemeinschaft 8

9. Die Sprache als Ausdruck der Natur 9

10. Die Sprache als Ausdruck der Geschichte 10

Für die Vorstellung vom Wesen und Werden der karolingischen Renaissance kommt auf dem Gebiet der bildenden Kunst jener Gruppe von Buchmalereien und Elfenbeinskulpturen besondere Bedeutung zu, die wir nach der Stifterin eines jetzt in Trier befindlichen Evangeliars Adagruppe nennen. Die Gruppe führt in den unmittelbaren Umkreis Karls des Großen, ist als seine Hofschule zu bezeichnen.¹ Es ist die früheste der großen karolingischen Stilgruppen, die einzige, deren Blüte noch in die Zeit Karls des Großen fällt, die Handschriften liegen in der Periode von ca. 780–810. Es handelt sich um die erste große rein mittelalterliche Stilschöpfung des Kontinents auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung. In unerhörter Pracht, Zeugen einer erstaunlichen Meisterschaft im Künstlerischen wie im Technischen und in der Sicherheit der Stilbildung stehen diese Werke plötzlich vor uns mit einer fast erschreckenden Unmittelbarkeit, wie ein Wunder. Aber die Geschichte der Kunst des frühen Mittelalters kennt keine Wunder, sie knüpft immer an Früheres, wenn auch oft nicht unmittelbar Vorhergehendes an. Wir sind also verpflichtet, den Quellen nachzuspüren, die formalen Wurzeln bloßzulegen, aus denen diese Blüte erwächst. Für die Elfenbeinplastik sind hier die Forschungen von Vöge,² Goldschmidt³ und Schnitzler⁴ maßgebend. Für einen Teil der kleinfigurigen Szenen in den Handschriften hat Köhler ein italisches Vorbild des 6. Jahrhunderts nachgewiesen,⁵ für den übrigen Bestand an solchen ist es wahrscheinlich. Die Untersuchung der Evangelistenbilder und Kanontafeln hat ergeben,⁶ daß deren Vorbilder aus drei verschiedenen Richtungen stammen: aus Italien, und zwar aus einem stark graecisierten Gebiet des Landes, aus Byzanz und aus England.

Es bleibt zu fragen, wie die übrige Ausstattung der Ada-Handschriften hierzu steht, sie enthalten weitere ganzseitige Bilder und auch außer den Kanontafeln reichen ornamentalen Schmuck.

Die Bilder stellen dar: den Lebensbrunnen, die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, die Vorfahren Christi und den thronenden Christus, einmal als selbständige Darstellung, einmal als beherrschende Mittelfigur einer Titelseite.⁷

Bei den Ornamentblättern handelt es sich um einen ganzseitigen Titel in Kreisform, um Rahmungen der Textkolumnen und um Initialseiten mit Incipit oder Initium.

¹ W. Köhler in der Festschrift zum 60. Geburtstag von P. Clemen S. 258 und 261. – Boeckler, Malerei und Plastik im ostfränkischen Reich (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo I. I problemi della civiltà carolingia), Spoleto 1954 S. 5f.

² Wilhelm Vöge im Rep. f. K. W. XXII 1899 S. 101.

³ Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen I.

⁴ Hermann Schnitzler im Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1950.

⁵ Wilhelm Köhler, An Illustrated Evangelistary of the Ada-School and its Model (Journal of the Warburg & Courtauld Institutes XV 1955).

⁶ A. Boeckler im Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1953 und 1954 (mit Zusammenstellung der Handschriften). Vgl. dagegen Rosenbaum in Warburg Journ. 1955 u. Art Bull. 1956.

⁷ Auf die kleinfigurigen Szenen der Rahmungen soll hier nicht eingegangen werden, sie sind von Robert M. Walker, Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel-Manuscripts of the Carolingian Ada-School (The Art Bulletin XXX 1948) S. 1–10 erklärt, und die ikonographische Behandlung würde hier zu weit führen. Für die Herkunft hat – wie gesagt – Köhler l. c. den Weg bereits gewiesen.

LEBENSBRUNNEN

Es gibt nur drei abendländische Darstellungen des Lebensbrunnens. Sie finden sich alle in den Handschriften der Hofschule Karls des Großen: eine im Evangelistar des Godescalc (Paris Bibl. Nat. Nouv. Acquis. lat. 1203), zwei im Soissons-Evangeliar (Paris Bibl. Nat. lat. 8850). Zwei (Taf. 2 und 3) sind ganzseitig, die dritte kleinere (Taf. 4a) befindet sich in dem Bogenfeld eines Kanonbogens des Codex aus Soissons. Die letztere zeigt eine besondere sonst nirgends begegnende Version: zwei Evangelistensymbole enthüllen den Lebensbrunnen, indem sie Vorhänge davon wegziehen. Die Darstellung steht an einer Stelle und in einem Zusammenhang, wo der Fons vitae auch in östlichen, und zwar armenischen Handschriften begegnet: in einem Kanonbogen gegenüber einem Christus Emanuel.⁸ Dagegen steht der Lebensbrunnen im Godescalc gegenüber dem Anfang der Weihnachtsparikope und derjenige im Soissons-Evangeliar zu Beginn der Kanonfolge.

Im Gegensatz zu der Darstellung im Kanonbogen zeigen die beiden Vollbilder verschiedene Tiere, die kommen, um aus dem Brunnen zu trinken; sie stimmen auch sonst eng überein. Ihr gegenseitiges Verhältnis zu klären, erscheint als erster Schritt auf dem Weg zu ihrem formgeschichtlichen Verständnis.

Das Godescalc-Evangelistar ist zwischen 781 und 783 entstanden, Soissons erst gegen 800. Jenes ist nicht nur viel weniger gekonnt als dieses, sondern auch viel weniger reich an antiken Motiven. Soissons kann also nicht nach Godescalc kopiert sein. Es fragt sich infolgedessen, ob die enge Beziehung durch Benutzung der gleichen Vorlage zu erklären ist. Das ist schon im ersten Anschein plausibel, und ein genauer Vergleich bestätigt es: Das Sanctuarium ist außerordentlich übereinstimmend, und die Tiere im unteren Teil des Godescalc lassen sich denjenigen in Soissons gleichsetzen. Rechts der Hirsch, der in Soissons links steht, darüber ein flamingoartiger Vogel, der jenem oben vor der hellen Seitenwand in Soissons entspricht. Links der Schwan – sehr mißraten, aber an den Schwimmhäuten noch kenntlich – dann der Storch, schließlich ein kleiner Vogel, der sich aus demjenigen links über dem Hirschgeweih in Soissons verstehen läßt. Dagegen sind die vier oberen Vogelpaare im Godescalc, die auch gar nicht als Schmuck eines Tholosdaches passen, nicht aus dieser gemeinsamen Vorlage zu erklären. Vielmehr entsprechen sie genau denjenigen auf der Titelseite des Harleianus 2788, einer anderen Ada-Handschrift (Taf. 16),⁹ man vergleiche allein die Pfauen gegenüber den abweichenden in Soissons. Auch die horizontalen Zweige, auf denen diese Vögel sitzen, werden übernommen, nur sind sie im Harleianus 2788 besser motiviert.¹⁰ Hier gehören diese Tierpaare mit dem Kreis, der den Titel enthält, als originaler Bestandteil, als Zwickelfüllungen zusammen. Das folgt aus der Übereinstimmung mit Titelseiten des griechischen Ostens, die der Harleianus ohne Zweifel kopiert (s. unten Taf. 16 und 17). Im Godescalc-Codex dagegen sind diese Vogelpaare offensichtliches Füllsel. Die Abstammung dieser 4 oberen Vogelpaare des Godescalc aus anderer Quelle läßt bei der sonst so engen Übereinstimmung der beiden Lebensbrunnen-Darstellungen in Godescalc und Soissons vermuten, daß

⁸ Vgl. Boeckler im Münchner Jahrb. 1954 S. 14.

⁹ Auch hier kann mit Rücksicht auf die spätere Entstehung von Harley 2788 nur eine gemeinsame Vorlage angenommen werden.

¹⁰ Die oberste Gruppe (Hahn und Huhn) kommt ähnlich beim Lebensbrunnen in Soissons vor, aber an anderer Stelle (oben auf der Nische), nicht in der sehr charakteristischen Verbindung mit der Gruppe Pfau und Fasan wie in Godescalc und Harleianus und ohne Zweige.

deren gemeinsame Vorlage an dieser Stelle etwas enthielt, was der Maler des Godescalc nicht übernehmen konnte oder wollte. Auch die primitive, rein ornamentale Füllung des Grundes zwischen, über und unter diesen oberen Vogelpaaren durch goldene, den eingeritzten Zeilen folgende Linien mit angehängten Dreiecken und die einfachen Zickzacklinien zwischen den Interkolumnien des Tholos sprechen für eine solche Annahme. Hier bietet sich als nächstliegende Vermutung die Hypothese, daß der sehr ungewandte, aber von einem starken Bedürfnis nach Füllung der Fläche beseelte Zeichner des Godescalc den komplizierten räumlichen Architekturhintergrund, wie ihn das Bild in Soissons überliefert, weggelassen hat, ebenso wie er die Terrainangabe fortläßt. Die Bilder Christi und der Evangelisten des Godescalc zeigen ja, wie unverstündlich und schwierig diesem Maler solche Architekturen waren, und verzichteten ebenso wie der Lebensbrunnen auf die Angabe des Bodens, bringen wie dieser nur ein paar Pflanzenstauden auf glattem Hintergrund. Daß aber die Hintergrundarchitektur und die Bodenwellen des Soissons-Evangeliars in der Vorlage enthalten waren, legt schon ihr antiker Charakter nahe. Das Antike tritt ja auch sonst – wie gesagt – im Lebensbrunnen des Soissons-Evangeliars in ganz anderem Grade in den Vordergrund als im Godescalc, am auffälligsten in der naturnahen, sicheren Bildung und Bewegung der großen Tiere: diese wenden sich auch alle sinnentsprechend dem Brunnen zu, aus dem sie trinken wollen, während sie im Godescalc ihm zum Teil den Rücken kehren. Über die antike Herkunft der Architektur aber läßt die Gesamtform ebensowenig einen Zweifel wie der große Schatten der Nische. Diese Hintergrundarchitektur zeigt nun aber auch auf den ersten Blick, daß Byzanz der Mittler des antiken Formgutes ist, sie entspricht den byzantinischen Bauten, die als Vorlage für die entsprechenden Teile der Evangelistenbilder der Adagruppe heranzuziehen waren, nur daß sie den byzantinischen Vorlagen viel näher kommt als diese. Nicht nur die Grundform, sondern auch die Behandlung im einzelnen, Stil und Technik stimmen aufs engste mit solchen byzantinischen Architekturen überein. Das Johannisbild in Stauronikita 43 (Weitzmann, Byz. Buchm. Abb. 172), das Pfingstbild in graec. 510 (Taf. 1) oder – nur für die Stilisierung, nicht für die Grundform – die Konzils-Darstellung derselben Handschrift (Henri Omont, Miniatures des plus anciens mss. grs. d. l. Bibl. Nat. Pl. L) beweisen das. Man vergleiche den Wechsel dunkler und heller Flächen, die dunklen Querstreifen, die aufgesetzten Lichter, die Reihen der Fenster.¹¹ Dabei deckt sich die Grundform mit keinem der drei in den Hintergründen der Evangelisten der Adagruppe vorkommenden Architekturtypen, so daß man eine Übernahme dorthin nicht annehmen kann, ganz abgesehen davon, daß die kleinen Enten über dem Blattwerk-Architrav farbig in den großen Schatten der Nische einbezogen sind – was nicht eigene Idee eines karolingischen Künstlers sein, sondern nur aus einer der Antike nahen Vorlage stammen kann. Aber auch die großen Tiere weisen auf Byzanz. Tierdarstellungen im Cosmas Indicopleustes der Vaticana stehen nahe (Taf. 4c), in derselben Handschrift findet man auch die Halsbänder der Tiere (Stornaiolo, Text zu Taf. 4). Auch der Pariser Gregor gr. 510 bietet Verwandtes (vgl. die Hirsche und Rehe Omont l. c. Pl. XXXI); die stolze Haltung der Tiere mit dem zurückgeworfenen Kopf, die buckligen, die Muskulatur zur Geltung bringenden Konturen, die starke Modellierung sind auf die Antike zurückgehende Züge, die Byzanz beibehält – Tierdarstellungen im gr. 139 bestätigen diese Beziehung (Buchthal¹² Fig. 1 u. 2), man halte z. B. die liegenden Schafe

¹¹ Im Osten halten sich solche Hintergrund-Architekturen lang, vgl. das armenische Ms. Bologna 3290 (saec. XVI oder XVII = Macler, Min. arm. Abb. 152). – Nach Ippel (Bulletin van de Vereeniging tot Befordering der Kennis van de Antike Beschaving XXVI 1951 S. 88) stammt der Tholos aus der antiken Bühnenmalerei und setzt sich auch die übrige Architektur aus Bestandteilen derselben zusammen.

dieser Abbildungen gegen die liegende Hindin in Soissons. Die feingliedrigen, nervös bewegten Tiere Omont l. c. T. XXXIII und XXXIV lassen sich ebenfalls heranziehen. Weiter mag man die Verwandtschaft der Geländebildung des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar mit derjenigen im byzantinischen Psalter Basilius II. anführen (Taf. 4*d*), es sind dieselben großen übereinandergeschichteten Hügel, die jeweils eine Sonderfolie für ein Tier abgeben, wobei auch hier die Ähnlichkeit der Tiere noch deutlich bleibt. Schließlich ist die farbige Verwandtschaft mit gr. 510 wieder – wie bei den Evangelistenbildern – eklatant, man vergleiche fol. 226' (Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt)¹³ oder auch fol. 409'.

Wir kommen also auf eine gemeinsame byzantinische Vorlage für die beiden ganzseitigen Bilder des Lebensbrunnens bei Godescalc und im Soissons-Evangeliar, von der uns das letztere aber eine sehr viel bessere Vorstellung vermittelt.

Allerdings war nun diese Vorlage in sich nicht homogen. Noch ihre Spiegelung im Codex von Soissons läßt erkennen, daß sie aus zwei nicht von vornherein zusammengehörigen Teilen bestand.

Der Tholos mit den großen Tieren und die Angabe des Erdbodens stellen den ursprünglichen Bestand dar. Die Pfauen oben gehören ebenfalls dazu, sie begegnen auch sonst öfter an ähnlicher Stelle. Dagegen scheint die Nischen-Architektur eine nachträgliche Bereicherung dieses Tholos.¹⁴ Dafür spricht folgendes:

1. Die Art, wie im Mittelteil Erdboden und Architektur aneinander grenzen, gibt keine mögliche Konstellation, es blickt keine einheitliche räumliche Vorstellung hier durch, die Architektur müßte in der Mitte bis zum unteren Abschluß der seitlichen Pfeiler herunterreichen. Auch der Übergang des oberen Halbrundes der Nische zu dem Rechteckhof ist unklar.

2. Ebenso unmöglich ist die Art, wie die 3 fliegenden Tauben in die zwischen den Säulen freibleibenden Öffnungen des untersten Architekturstreifens eingezwängt sind – in törichtem Gegensatz zu dem Motiv des Fliegens – und nun nicht ganz oder nur knapp Platz finden. Thematisch passen solche fliegenden Tauben zum Lebensbrunnen (vgl. Parma Pal. gr. 5 = Taf. 4*b*), sie werden zum ursprünglichen Bestand der Vorlage zu rechnen und bei Hinzufügung der Hintergrund-Architektur in diese hineingepreßt worden sein.

3. Es ist nicht denkbar, daß in einer einheitlichen Darstellung antiken Charakters das Heiligtum vor der Nische steht wie hier anstatt in ihr, die Überschneidung der Architektur durch die Enden des Blattsimses ist räumlich unmöglich und ästhetisch unbefriedigend.

4. Die Einfügung der bisher nicht genannten Vögel im oberen Teil der Architektur, die auf keiner der bekannten Hintergrund-Architekturen begegnen, ist rein dekorativ, die Tiere sind nach den Gesetzen der Symmetrie nur zur farbigen und formalen Belebung in die Felder eingezeichnet wie in die Kompartimente eines Fußbodenmosaiks. In dieser Weise können sie ursprünglich nicht zu einem Lebensbrunnen gehört haben, wenn auch diese vielen um den Brunnen versammelten Vögel zum Thema passen, vgl. als Gegensatz Taf. 4*b*.

Die Bereicherung des eigentlichen Lebensbrunnens durch die Architektur (und die in sie eingezeichneten Vögel) muß aber – wie gesagt – schon in der von dem Soissons-Meister

¹² Hugo Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London Warburg Institute 1938.

¹³ Hauptsächlich Purpurlila, helles und mittleres Grün, Mennig, Oker, Gold.

¹⁴ An sich freilich ist eine hohe Nische als Hintergrund für ein Heiligtum der Antike durchaus geläufig.

benutzten Vorlage vollzogen gewesen sein. Dem Stil nach zu urteilen ist das in Byzanz geschehen, auch räumliche Unstimmigkeiten analog den oben konstatierten findet man ja im gr. 510 – vgl. wie bei dem Pfingstbild (Taf. 1) das Verhältnis des großen Halbrundes zu der Rechteck-Nische unklar bleibt.

Dies Pfingstbild besitzt ja auch im ganzen Aufbau entschiedene Verwandtschaft: ein übermäßig in die Höhe gezogener, ganz flächenhafter Vordergrund mit Figuren (hier die gentes, im Soissons-Evangeliar die Tiere), ein die ganze Komposition als Zentralmotiv beherrschendes Halbrund (im gr. 510 die Apostelreihe und die Fußbank, in lat. 8850 der große Bogen des Tholosdaches), beidemale vor einer Hintergrundarchitektur mit rechtwinkligen, seitlichen Abschlüssen. Und beidemale trotz perspektivischer Linien kein wirkliches Raumempfinden: der Tholos steht ebenso flach vor der Nische wie die Bank mit den Aposteln. Auch das Konzil-Bild in gr. 510 ist ähnlich gebaut.

Dieser Ableitung aus Byzanz scheinen die Ausführungen zu widersprechen, die Paul Underwood in einer großen Untersuchung den beiden ganzseitigen Darstellungen der Adagruppe gewidmet hat.¹⁵ Underwood sieht eine formale Übereinstimmung des Tholos der Lebensbrunnenbilder in Godescalc und Soissons mit dem Lateranensischen Baptisterium Sixtus III. (432–440). Daran und an die Inschrift dieses Baptisteriums anknüpfend, kommt er zu einer Bezeichnung der Miniaturen als Taufbrunnen und mit einem ungeheuren Aufwand an Gelehrsamkeit auf verwirrend verschlungenen Wegen zu einer Erklärung der beiden Bilder aus lateinischen Texten. Im Fall Godescalc soll sogar die Inschrift des lateranensischen Taufbrunnens Karl den Großen selbst bestimmt haben, den Lebensbrunnen in dem Evangelistar anbringen zu lassen, und zwar als Erinnerung an die Taufe seines Sohnes Pippin, die 781 in Rom stattgefunden hat, in der Ostertafel des Godescalc-Evangeliers durch einen besonderen Eintrag zu diesem Jahr vermerkt ist und außerdem in den Schreiberversen des Godescalc berichtet wird (Underwood S. 65 ff.). Andererseits aber faßt Underwood das Ergebnis seiner Untersuchungen dahin zusammen, daß der Tholos, der erwiesenermaßen schon in frühester Zeit die griechischen Kanontafeln einleitete oder abschloß, auf Grund der genannten westlichen Gedanken zum Lebensbrunnen geworden sei, als die Vulgata die Kanontafeln übernahm und daß er dabei die Form eines gleichzeitigen Taufbrunnens angenommen habe (Underwood S. 116) – das wäre nun also eine Übertragung innerhalb der Handschriften-Überlieferung lange vor Karl dem Großen, und zwar ohne daß auch nur ein einziges früheres abendländisches Beispiel erhalten wäre oder eine größere Anzahl späterer westlicher Beispiele diesen Schluß erlaubte.

Ohne auf diese und andere Widersprüche in der Beweisführung Underwoods und auf die Gefährlichkeit der Heranziehung von Texten zur Bilddeutung einzugehen, wenn nicht Beischriften und unmittelbare Nachbarschaft des Textes einen handfesten Hinweis bieten, sei nur Folgendes gesagt: Die Übereinstimmung des Sanctuariums in Godescalc und Soissons mit dem Lateranensischen Baptisterium, von der Underwood ausgeht, ist ganz allgemeiner Art, liegt lediglich in der Zusammensetzung aus einer Piscine und einer von 8 Säulen getragenen Kuppel. Eine engere formale Verwandtschaft, wie sie für die Aufstellung einer kunstgeschichtlichen Beziehung zu fordern wäre, besteht nicht – charakteristisch wären doch das Zeltdach, seine konkave Schwingung in Soissons, seine Bekrönung, die starke Kurve des Architravs. Die wirklichen formalen Parallelen liegen im Osten, das Edschmiadzin-Evangeliar ist dafür ja immer wieder herangezogen worden, des weiteren mag man auf Underwood, Abb. 34, 36, 38 und 55, verweisen. Zum anderen: die

¹⁵ The Fountain of Life = *Dumbarton Oaks Papers* V S. 43ff.

Sanctuarien der Adagruppe – dasjenige in dem Kanonbogen fol. 11 a des Soissons-Evangeliars ist einzuschließen – stehen nicht nur innerhalb der karolingischen sondern in der ganzen mittelalterlichen Kunst des Westens völlig vereinzelt, trotzdem das Tholos-Motiv der abendländischen Antike in Malerei und Plastik bekannt war.¹⁶ Aus dem Osten dagegen haben sich zahlreiche mittelalterliche Beispiele erhalten. Diese zeigen es in zweierlei Verwendung:

1. als Titelrahmung verschiedener Texte,
2. als Anfangs- oder Schlußbild der Kanonfolge, wobei es ebenfalls Umrahmung des Titels (ὑπόθεσις κανωνος τῆς τῶν εὐαγγελιστῶν συμφωνίας) sein kann, also in derselben Position wie im Soissons-Evangeliar.

Die erhaltenen östlichen Beispiele zu 2 sind armenische, aethiopische und ein georgisches Evangeliar, alle verhältnismäßig späten Ursprungs, aber auch zwei byzantinische sind darunter: Vat. gr. 354 (saec. X)¹⁷ und Venedig Marciana Cod. gr. I. 8.¹⁸ Es handelt sich also um Byzanz und seinen Strahlungsbereich. Wir wissen denn auch – wie gesagt – daß das Sanctuarium in dieser Verwendung auf sehr alte griechische Tradition zurückgeht. Nordenfalk¹⁹ hat gezeigt, daß das Edschmiadzin-Evangeliar, dessen Tholos ja von allen übrigen denjenigen in Godescalc und Soissons am nächsten steht, in seinen Kanontafeln und ihrer Ausstattung – also einschließlich des Tholos – eine zum größten Teil zuverlässige Wiederholung des Eusebianischen Archetypus ist.²⁰ Damit ist die griechische Priorität für die Verbindung des Sanctuariums mit der Kanonfolge, wie sie Soissons zeigt, gegeben. Dazu kommt ein anderes Argument: In den meisten Fällen, am offensichtlichsten in dem georgischen Adysh-Evangeliar (Nordenfalk l. c. Textabb. 5), hat das Sanctuarium die Bedeutung des heiligen Grabes oder doch dessen Gestalt, die engen formalen Beziehungen sind von Nordenfalk und Underwood gezeigt. In den beiden aethiopischen Beispielen (Morgan Ms. 828 = Taf. 5a und Paris Aethiop. 32) aber ist dies Sanctuarium als Brunnen charakterisiert mit Piscine und Tieren rechts und links, die in dem Morgan-Ms. als Hirsche gekennzeichnet sind, auch die großen Vögel zuseiten des Daches sind vorhanden. Die engsten ikonographischen Parallelen zu den Lebensbrunnen der Adagruppe finden sich also an einer Stelle, an der gewiß keine abendländischen Vorlagen und ebensowenig selbständige Erfindung, sondern nur Abhängigkeit von einem großen schöpferischen Zentrum des Ostens angenommen werden kann,²¹ und zwar mit aller Wahrscheinlichkeit von demselben, dem die Vorlage des Lebensbrunnens der Adagruppe entstammt, d. h. Byzanz, wohin die Architekturnische und ihre Behandlung, die Tiere, die Geländebildung und der ganze Aufbau des Bildes im Soissons-Evangeliar führten. Und wenn Underwood u. a. den Lebensbrunnen mit Piscine und trinkenden Tieren in den byzantinischen Handschriften nicht findet: eine Platte der saec. XI in Konstantinopel hergestellten Bronzetür von Salerno (Taf. 5b) zeigt ihn in der durch die Ada-Handschriften

¹⁶ Z. B. Pierre Grimal, *Les Jardins romains*, Paris 1943 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. 155) Pl. VIII. – Friend, *Art Studies VII* Abb. 13.

¹⁷ Weitzmann, *Byz. Buchm.* Abb. 513.

¹⁸ Underwood Abb. 55 (saec. X).

¹⁹ Die spätantiken Kanontafeln S. 109.

²⁰ Auch Underwood gibt – wie gesagt – die auf langer Tradition beruhende Bindung des Tholos an die Kanonfolge zu und führt sie auf Eusebius zurück.

²¹ Die Tiere am Lebensbrunnen sind ja auch eine inhaltliche Parallele zu der Darstellung der Tiere am Lebensbaum, der bekanntlich ebenfalls östlicher Abstammung ist.

vertretenen Form. Keiner der charakteristischen Züge fehlt, weder der kreuzbekrönte Tholos mit Zeltdach, noch der Brunnen darunter und die ihm zugekehrten Tiere – hier sind es zwei Greifen – noch die großen Vögel neben dem Dach.

Es steht also nichts entgegen, die Vorlage der beiden ganzseitigen Lebensbrunnen in Godescalc und Soissons als Bestandteil der Kanonfolge jenes byzantinischen Evangeliars zu denken, das erwiesenermaßen auch für die Evangelisten und die Kanontafeln benutzt worden ist. Als Titelumrahmung freilich können sie in dieser bildmäßigen Ausgestaltung nicht mehr gedient haben, so wenig wie es die aethiopischen Beispiele tun, es müssen hier und dort schon in der Vorlage abgeschlossene Bilder gewesen sein.

ANBETUNG DES LAMMES

Das Bild (Taf. 6) ist eine der merkwürdigsten und interessantesten Schöpfungen der karolingischen Kunst. Es steht auf fol. 1' im Soissons-Evangeliar gegenüber der Vorrede Plures fuisse. Robert M. Walker hat im Art. Bulletin XXX 1948 gezeigt, daß es als Illustration zu ihr gehört. Diese Vorrede zieht als Beweis dafür, daß es nur vier kanonische Evangelien gibt und die apokryphen keine Gültigkeit haben, die Kap. 4 und 5 der Johannes-Apokalypse heran: *Unde et apocalypsis Johannis post expositionem viginti quattuor seniorum, qui tenentes kitharas et phialas adorant agnum dei, introducit fulgura et tonitrua et septem spiritus discurrentes et mare vitreum et quattuor animalia plena oculis, dicens: Animal primum simile leoni, et secundum simile vitulo, et tertium simile homini et quartum simile aquilae volanti. Et post paululum: Plena inquit erant oculis, et requiem non habebant die ac nocte, dicentia Sanctus sanctus sanctus dominus deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est.* Aus diesem Auszug greift der Künstler die Anbetung des Lammes durch die 24 Alten mit Harfen und Schalen voll Räucherwerk, das gläserne Meer und die vier Symbole heraus, die das dreimal heilig rufen: es steht bis „et qui venturus est“ zwischen den Kapitellen und Basen. Vielleicht sind auch die vom Lamm ausgehenden Strahlen angeregt durch den Text (*fulgura et tonitrua et septem spiritus discurrentes*). Daß die Symbole ihre Bücher darbringen, ist zwar weder in dem genannten Prolog noch im Text der Apokalypse gesagt – das Motiv ist aber der christlichen Kunst und auch der Hofschule Karls so geläufig, daß sein Auftreten in diesem Zusammenhang nicht befremdet.

Bei der großen Architektur liegt der Gedanke an das himmlische Jerusalem nahe, in dessen findet sich in den Kap. 4 und 5 der Apokalypse und dem genannten Prolog keine diesbezügliche Stelle. Und ganz außerhalb der apokalyptischen Vorstellungen liegt der große Vorhang.

Nach alledem handelt es sich nicht um die Übernahme dieses Bildes aus einer illustrierten Apokalypse, sondern um eine speziell für die Vorrede Plures fuisse erfundene Komposition, mehr als das, es handelt sich um ein Unikum – weder frühere noch spätere Epochen bringen sie.

Zunächst ist die Grundform ganz ungewöhnlich: eine Säulenstellung mit hohem Überbau, der die figürlichen Darstellungen enthält; er ist in einen seitlich überkragenden Architrav und eine hohe Attika geteilt. Diese Grundform kenne ich nur aus dem Osten, byzantinische und armenische Manuskripte verwenden sie als Rahmung der Kanones des Eusebius und der Vorrede dazu (Taf. 7). Die Beispiele sind zahlreich: der hier abgebil-

dete Kanonbogen, früher im Besitz von Jacques de Morgan, jetziger Aufbewahrungsort unbekannt,²² Paris Ms. armén. 2,²³ Collection S. Sevadjan 10, 11, 4, 3,²⁴ Venedig, Mechitaristen-Bibliothek 1635, 1917 und 16.²⁵ Nur die starke Erhöhung des Architravs ist in den östlichen Beispielen nicht zu finden. Der abendländische Künstler sah sich zu ihr genötigt, da er die Evangelistensymbole in der Nähe des Lammes unterbringen mußte, und eine andere passende Stelle bot sich bei dieser Arkadenform nicht. Taf. 7 zeigt eine solche Arkade auch in Verbindung mit einem Vorhang. Aber das Arrangement ist in dieser armenischen Miniatur anders, natürlicher: der Vorhang ist über den schmalen Architrav des Überbaues gelegt, hängt in zwei halbmondförmigen Bogen in die Öffnungen und fällt seitlich außen herab. Bei dem karolingischen Bild dagegen besteht kein richtiger Zusammenhang mit der Arkade, sondern die Mitte des Vorhangs schwebt in der Luft, ist durch einen kleinen Zwischenraum von dem Architrav getrennt. Offenbar ist diese Form des Motivs anderswoher genommen. Der Löwenkopf, der hier so zwecklos aufgesetzt scheint, führt auf die richtige Fährte. Er bekommt sofort Sinn, sowie er als Vorhanghalter dient. So finden wir ihn denn auch auf byzantinischen Evangelistenbildern (Taf. 8a), wo er in ganz entsprechender Weise die Mitte eines Vorhangs in den Zähnen hält²⁶ und wo nun auch der Vorhang selbst dieselbe schmale Form hat und eine ähnliche Gesamtanordnung zeigt, nur dienen Haken als seitliche Befestigung, während die Arkade das Herumschlingen um die äußeren Säulen als selbstverständliche Lösung bot. Vorhänge wirklich entsprechender Form kommen nur im Osten vor, wenn letzten Endes auch auf Antikes zurückreichend,²⁷ ich kenne sie vornehmlich auf byzantinischen Evangelistenbildern.²⁸ Aus diesem Kreis hat der karolingische Künstler sie genommen und im Sinn der Taf. 7, d. h. des Schmuckes einer Säulenstellung mit Attika und Architrav verwendet.

Die große Hintergrundarchitektur stellt eine Verbindung zu den Evangelistenbildern der Adagruppe her, deren Hintergründe durch verwandte Architekturen abgeschlossen sind. Hier haben sie die Form einer Nische, gestaffelten Kulisse oder glatten Abschlußwand, und die Abstammung dieser Architekturen aus byzantinischen Darstellungen gleichen Inhalts ist seit langem erkannt und zurückverfolgt zu der antiken Skene frons.²⁹ Bei kaum einem der Evangelisten aber weisen die Hintergrundarchitekturen eine so klare architektonische Struktur auf wie bei unserem Bild der Anbetung des Lammes. Darin berührt es sich mit dem reinsten byzantinischen Vertreter dieses Hintergrundtypus, dem Evangeliar Stauronikita 43 (Taf. 8b).

Diese antiken Theaterdekorationen waren vielfach gemalte Scheinarchitekturen und „offenbar haben solche Skene frontes, wie auch Vitruv VII, 5, 2 bezeugt, die dekorative

²² Nach Macler, Min. arm. Fig. 100.

²³ Weitzmann, Byz. Buchm. Abb. 194/5, 214. – Macler, Min. arm. T. 58.

²⁴ Macler, Documents d'art arm. T. 31–33, 74–78, 89–91. – Weitzmann, Arm. Buchm., T. 11, 14.

²⁵ Sirapie der Nersessian, Mss. arm. illustrés de la Bibl. des Pères Mékhitaristes de Venise, Abb. 38–45, 120–129, 146–155.

²⁶ Löwenköpfe als Vorhanghalter schon in dem Mosaik eines literarischen Symposions aus einer Villa in Antiochia (5. Jh.), jetzt Worchester, Art Museum Collection (Ausstellungskatalog The Dark Ages, Worchester 1927 Nr. 5). Die Gesamtanordnung des Vorhangs ist hier aber anders als in Byzanz und Soissons.

²⁷ Vgl. den Silberschild des Ardaburius im Museo Archeologico v. Florenz (Abb. z. B. bei Bettini, Frühchristl. Malerei, Wien 1942 S. VII), vgl. auch Coislin 21 = Omont, Min. d. plus anc. mss. grs. Pl. LXXXIII oder Reinach, Rep. d. Rel. I S. 372.

²⁸ Sie sind hier einfach Rauffüllung, Dekoration. Der Gedanke der Enthüllung von etwas Heiligem (s. Nordenfalk, The Beginning of Book-Decoration = Essays in Honor of Georg Swarzenski, Berlin 1900 S. 17 und die dort angegebene Literatur) spricht hier nicht mit.

²⁹ Friend, Portraits of the Evangelists (Art Studies V u. VII).

Wandmalerei beeinflusst“ (Marg. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin-Leipzig 1920 S. 54). Daß das hier interessierende Bild der Adagruppe den Architekturhintergrund aus einer gemalten Vorlage, und zwar einer byzantinischen Handschrift übernommen hat, ist nicht zu bezweifeln, alle byzantinischen Motive und Eigentümlichkeiten, die in so reichem Maße die Adahandschriften durchsetzen, sind auf handschriftliche Vorlagen zurückzuführen. Auch weisen die schlüssellochähnlichen Fenster auf den Osten. Eine byzantinische Miniatur, das Bild des Gregor von Nyssa auf S. 305 im *Menologium Basilius II.* im Vatikan zeigt denn auch ein im wesentlichen übereinstimmendes, den Hintergrund abschließendes Gebäude: drei turmartig vorspringende, durch Querwände verbundene Teile, die zwei Höfe bilden. Die Geschichte hält hier aber eine hübsche Überraschung bereit: noch viel näher steht nämlich die erhaltene *Skene frons* des antiken Theaters in Orange (Taf. 8c). Und während die Architekturfolien der byzantinischen Evangelistenbilder nur Ausschnitte der *Skene frons*, bzw. ihrer gemalten Wiedergabe sind, gibt der Hintergrund der Anbetung des Lammes das vollständige Bild einer solchen.

Der obere Teil der Architektur mit den Evangelistensymbolen wird in der byzantinischen Vorlage allerdings nicht enthalten gewesen sein, sonst wären die Türme in ganzer Höhe durchgeführt, und man sähe ihre flachen Dächer nicht zweimal, einmal unterhalb des Architravs und dann wieder an seinem oberen Ende – es war ja auch darauf hinzuweisen, daß so hohe Architrave in den östlichen Parallelen für die Grundform nicht begegnen.

Im Gegensatz zu allen diesen aus Byzanz stammenden Zügen führt das Figürliche auf Abendländisches. Das gilt – ganz abgesehen von den Evangelistensymbolen, die jenen der Kanontafeln in der Adagruppe ganz verwandt sind – in erster Linie von der Darstellung des gläsernen Meeres über den Evangelistensymbolen. Hier hat der Künstler einfach in Komposition, Einzelmotiven und selbst in der Technik getreu eine jener Fluß- oder Seelandschaften mit vielen Wassertieren und kleinen Fischern kopiert, wie sie in der späten Antike besonders beliebt sind. Vor allem in Mosaiken finden wir sie, wobei auch dieselben feinen Querlinien zur Angabe des Wassers dienen, man vergleiche das Mosaik von Sousa (Mos. de Sousse 142, Taf. 9a gegen 9b), es gehört der besten Zeit der römischen Mosaikunst an, P. Gauckler, *Les mosaïques de l' Arsenal de Sousse* = *Revue arch.* 1897 II S. 12 ff. und 21, datiert saec. II in. Auch das Mosaik von Dougga (Mos. de Tunisie T. 560) läßt sich gut heranziehen, ebenso das dem 4. Jh. angehörige Paviment von Aquileja. Reinach, *Rep. de Peint.* stellt eine ganze Anzahl solcher Seelandschaften zusammen – auch die Bordüre des Alexandermosaiks gehört dazu. Selbst die Kleinplastik bietet Parallelen (Opferschale der Sammlung des Prinzen Obolensky, vgl. Reinach, *Rep. d. Rel.* III 494). Alle diese Beispiele sind westlich und es ist durchaus wahrscheinlich, daß eine italienische Handschrift hier als Vorlage gedient hat. Die Flußlandschaft des karolingischen Bildes ist auch zu illusionistisch, zu antik, als daß man sie mit einer der erhaltenen byzantinischen Handschriften in der Art des Pariser Gregor von Nazianz zusammenbringen könnte, wie sie für die Evangelistenbilder der Adagruppe anzunehmen ist.

Abendländisch ist ja nun auch der oberste Bildstreifen mit dem Lamm und den Ältesten, der Stil gehört in den Kreis der kleinen Figuren des Adagruppen-Fragments in Cotton Claudius B V, das Köhler auf ein italienisches Vorbild saec. VI zurückführt (s. o.). Byzanz kennt ja auch im frühen Mittelalter keine Apokalypsen-Illustrationen außer dem Jüngsten Gericht.

Soweit die historische Analyse der Bildelemente. Erst deren Kenntnis läßt die schöpferische Leistung dieses karolingischen Meisters erkennen. Er ist einer der Großen seiner

Zeit (vgl. Taf. 6 u. 7). Alle die von so verschiedenen Stellen, aus Osten und Westen genommenen Formen sind ihm nur Mittel, nur Anregung zur Gestaltung eines ganz neuen Themas, einer Bildvorstellung eigenster Invention. Und diese besitzt eine Bedeutung, Kraft und Originalität, die ihresgleichen sucht. Der Maler verschmilzt die heterogenen Formen, kombinierend und ändernd zu etwas völlig Neuem von vollendeter stilistischer Einheit. Das Ganze wird in die Höhe gezogen, der Teil über den Säulen gestaffelt, so daß er das Lastende verliert, das er in den östlichen Versionen der Grundform meist hat. Vor allem aber erhalten die Interkolumnen durch die schwere Architektur eine einheitliche kompakte Füllung, und damit gewinnt der untere Teil eine ganz andere Geschlossenheit und Festigkeit. Es sind jetzt nicht mehr nur die Säulen der östlichen Kanontafeln, die viel zu schwach sind für den Oberbau, sondern ein massiver gemauerter Sockel, der ihn mit Selbstverständlichkeit trägt. Und damit nicht genug, der Künstler gibt diesem unteren Teil ein in der Farbigkeit und auch im ornamentalen Reichtum höchst wirksames Gegengewicht zu der durch die Figuren und den Wechsel der Farbe reicher belebten oberen Partie durch das prachtvolle große Motiv des leuchtend roten, golden gezeichneten Vorhangs. Das Verhältnis der drei Teile: Arkade, Architrav und Aufsatz könnte nicht besser ausgewogen sein, und die Achsen der seitlichen Rahmen des Aufsatzes treffen genau diejenigen der äußersten Säulen. Es herrscht eine ganz andere Statik als in jenen östlichen Arkadenstellungen, die das Vorbild für die Grundform geliefert haben, und zugleich ein viel größerer Formenreichtum, ein ganz anderer Prunk.

Nicht weniger bewundernswert ist es, wie der Künstler auf das Lamm als den inhaltlichen Zentralpunkt führt durch seine Anordnung auf dem Höhepunkt der Mittelachse, das Ausbiegen der farbigen Hintergrundstreifen – sie wiederholen den Kontur des Medaillons mit dem Lamm – durch die Wendung aller Figuren, auch der Tiere, zum Lamm hin und wieder durch den Vorhang, dessen große Kurven zur Mittelachse und zugleich empor führen zum Lamm Gottes hin. Es scheint nicht zuviel gesagt, wenn man dieses Bild als eine der hervorragendsten Leistungen, der phantasievollsten Schöpfungen der Malerei des frühen Mittelalters bezeichnet.

DIE 3 × 14 GENERATIONEN IM CODEX AUREUS VON LORSCH

Es liegt dieselbe Grundform einer Säulenstellung mit hoher, die Darstellung umschließender Attika vor wie bei der Anbetung des Lammes, aber ohne die Staffelung nach oben und dadurch dem östlichen Typus noch näher (Taf. 10a u. b). Dargestellt sind die 3 × 14 Generationen, die auf Christus führen (vgl. Walker l. c.). Die erste Periode reicht von Abraham bis David, die zweite von diesem zur transmigratio Babylonis, die dritte von der Rückkehr aus der Babylonischen Gefangenschaft unter Jechonias bis zu Christus. So berichtet Matthäus I 17. Das Bild ist aber nicht Illustration zum Matthäus-Anfang, sondern zum Matthäus-Argument, dessen Text zwischen den Säulen steht und in dem es heißt: Sicque quaternario denario triformiter posito principium a credendi fide in electionis tempus porrigens et ex electione in transmigratiois diem dirigens atque a transmigratioe ad Christi definiens decursum adventus domini extendit generationem etc.

Die Illustration setzt sich deutlich aus 4 Teilen zusammen: dem segnenden Christus und den räumlich und formal jeweils zu einer Gruppe zusammengefaßten 3 × 14 Generationen. In jeder derselben ist der Stammvater – Abraham, David und Jechonias – als

Brustbild in besonderem Rahmen groß herausgehoben, er deutet jeweils auf Christus. Die folgenden 13 Vorfahren schließen sich in ganzer Figur, aber sehr viel kleiner an den Stammvater an oder um ihn zusammen. Diese vier Komplexe versucht der Künstler in dem schwierigen Querrechteck, das ihm zur Verfügung steht, zu einer räumlichen Einheit zu verbinden. Er baut ein Podium, auf dessen Vorderkante das Christus-Medaillon balanciert, während die schräg nach hinten führenden Seiten die Wände zweier Innenräume bilden, in denen die 1. und 3. Gruppe Platz finden. Rechts deuten ein paar Querlinien noch den Fußboden dieses Gemaches an. Nach vorn hin aber schließt jeweils eine unregelmäßige Bogenlinie ab, die zunächst ungefähr der Reihe der Figuren folgt und dann zur Senkrechten umbiegt, die seitlichen Abschlußlinien der Vorderwand des Podiums andeutend. Auf diese Weise wirken diese seitlichen Räume wie aufgehängt in einem Korb oder Netz, das an den vorderen Ecken des Podiums und an den Seitenrahmen der Attika befestigt ist. Die mittelste der drei Generationengruppen zeigt eine etwas abweichende, aber im Prinzip verwandte, vom oberen horizontalen Ansatz zu einer Bogenlinie übergehende korbartige Gesamtform. Der Kontur folgt zunächst der Oberkante und den seitlichen Begrenzungen der Vorderwand des Podiums und buchtet dann nach unten halbkreisförmig aus. Dieser Halbkreis ist aber nicht durchgeführt, der Architrav schneidet ihn unten ab. Die dunklen Schräglinien, die in Fortsetzung der Seitenkanten des Podiums nach innen führen, scheinen auch für diese Gruppe einen separaten Innenraum andeuten zu sollen.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich bei dem Gesamtbild um keine antike einheitliche räumliche Konzeption, sondern um den Versuch handelt, ursprünglich selbständige Elemente zu räumlicher Einheit zu verbinden. Wie wenig eine einheitliche Raumvorstellung vorhanden ist, geht auch daraus hervor, daß die seitlichen Gruppen auf Erdschollen stehen, trotzdem sie in Innenräumen gedacht sind.

Es muß unsere Aufgabe sein, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was hinter dieser ungewöhnlichen Darstellung steht, was für Vorlagen hier zugrunde liegen.

Der nächste Weg ist derjenige, inhaltsgleiche Darstellungen zu suchen, die diesen Typus oder besser dieses Konglomerat verständlich machen könnten. Aber die Ikonographie versagt.

Aus dem Osten, an den man in Erinnerung an den intensiven byzantinischen Einschlag in der Adagruppe zunächst denken könnte, kenne ich eine byzantinische Darstellung der Vorfahren Christi im Par. gr. 64, eine zweite im Par. gr. 74 fol. 112' und eine dritte in der Laurenziana Plut. VI 23 fol. 5r und v. Dazu kommt eine Anzahl armenischer Beispiele: Bologna 3290 (saec. XVI, Macler, Min. armén. Fig. 155), Coll. Sevadjan No. 11 (saec. XVI, Macler, Documents Fig. 75/76) und No. 3 (saec. XVII, ebda. Fig. 218-20, 225/6, 230). Im Par. gr. 64 (Omont, Min. des plus anciens mss. de la Bibl. Nat. Pl. LXXXV) sind auf zwei Seiten verteilt Abraham, Isaak, Jakob, Juda, David, Salomo und dann Maria und Joseph dargestellt, und zwar als ruhig dastehende Einzelfiguren, die jeweils die Winkel eines durch den Text gebildeten Kreuzes füllen. Der Paris. gr. 74 (Publ. Omont, Pl. 100) zeigt in einer oberen Reihe – dem Paradies-Christus in der Mandorla, angebetet von den etwas tiefer stehenden Adam und Eva, Moses und Aaron und einer Anzahl von $\epsilon\rho\epsilon\iota\zeta$; in einer unteren Reihe David in der Mitte thronend, ihm zugewendet Samuel und Salomo und an diese jeweils anschließend eine Reihe von Königen. In Laurenziana VI 23 sind am Rand neben dem Geschlechtsregister über 2 Seiten verteilt 3 gleiche Gruppen von Vorfahren dargestellt. Es sind stehende Männer in vornehmer Gewandung ohne jegliche Differenzierung und Beischriften. Die Gruppen sind dicht geschlossen und zeigen den in Byzanz häufigen halbrunden oberen Abschluß. Die armenischen Vertreter

zeigen immer Längsreihen von Brustbildern in ovalen oder Rechteck-Rahmen. Meist sind es Einzelfiguren, seltener werden zwei Vertreter oder ein Ehepaar in einem Rahmen vereinigt, nur einmal (Sevadjan 11 fol. 12' = Taf. 11c) finden wir hinter einer größeren Halbfigur – dem Stammvater – 12 kleine Köpfe in einem Rahmen zusammengeschlossen und damit eine gewisse Beziehung zu Lorsch. Christus ist immer nur als Brustbild gegeben wie die Vorfahren – manchmal steht er innerhalb der Reihe, nicht an ihrem Ende – und ist nicht durch besondere Größe hervorgehoben.³⁰

Im Abendland sind frühe Darstellungen der Genealogie Christi selten.³¹ Die früheste erhaltene³² ist – abgesehen von unserer Lorsch – die irische, dem 9. Jahrhundert angehörende Miniatur in Turin, Bibl. Naz. O IV 20 (Zimmermann Vorkarol. Min. Bd. III Taf. 211). Hier sind die Vorfahren als Büsten einem regelmäßigen Netz von Rechtecken eingeschrieben, dessen Mitte – ebenfalls in Halbfigur, aber größer – Christus einnimmt.

Ebenso gibt Boulogne s. m. Ms. 11 die Vorfahren als übereinander geordnete Reihen von Halbfiguren, diesmal von Arkaden gerahmt. Für die nicht erhaltene Darstellung im Schiff der Geburtskirche zu Bethlehem – 1169 unter König Amaury von Jerusalem ausgeführt und in den Kreis der westlichen Kunst gehörig – bezeugt eine Beschreibung des 16. Jahrhunderts, daß es ein langer Fries von Büsten war. Schließlich sind die Darstellungen der Genealogie Christi in den Beatus-Apokalypsen zu erwähnen. Sie vertreten jenen bekannten mittelalterlichen Typus der hängenden Stammbäume, d. h. jener von einer Darstellung der Stammeseltern ausstrahlenden, nach unten sich erweiternden Systeme aus Medaillons oder kleinen Tafeln mit Figuren oder Namen, die durch einfache Bänder oder Linien miteinander verbunden werden.

Mit der Lorsch Darstellung ist keiner dieser Typen identisch. Wir müssen also versuchen, aus dem Lorsch Bild selbst die nötigen Anhaltspunkte für seine Abstammung zu gewinnen. Den ersten und besten bietet das Mittelbild der drei Generationen. Hier handelt es sich deutlich um eine antike Kreiskomposition, die oben nicht geschlossen ist, weil das Bild des David an den oberen Rand gerückt ist. Man kann auch an eine $\frac{3}{4}$ -Kreiskomposition denken, wie sie Taf. 11b nach Salomon Reinach, Rep. d. Rel. gr. et rom. S. 296,7 (nach der Marc Aurel-Säule) wiedergibt. Hier scharen sich die Krieger – zum Teil vom Rücken gesehen – um das Podium mit dem Feldherrn. Indessen sind die Figuren der Lorsch Komposition im oberen rechten Teil so gedrängt,³³ daß man sich fragen muß, ob sie im Vorbild nicht doch lockerer, mehr im Kreis gruppiert waren. Dafür spricht ja auch der sicher aus einem Kreis abgeleitete Gesamtkontur, dessen Kreisform überdies durch das Abschneiden der Füße der Vordergrundfiguren durch den Architrav nahegelegt wird. Denkt man sich den Kreis unten voll ausgerundet und rückt die ganze Komposition nach unten, so entsteht über dem Davidbild freier Raum für Köpfe oder sogar Brustbilder, die zu ihm heruntersehen. Und wenn man diese Frage offenlassen will: eines

³⁰ Ich danke M^{lle} Sirarpie der Nersessian, daß sie mir aus ihrer Kenntnis des Materials mitteilt, sie kenne in armenischen, koptischen und griechischen Mss. keine Darstellung, bei der die Vorfahren Christi wie im Soissons-Evangeliar im Kreis oder Halbkreis um den Stammvater angeordnet sind.

³¹ Die Wurzel Jesse, die ja auch erst in nachkarolingischer Zeit aufkommt, enthält den Baum als wesentliches Element und die Vorfahren nur in Auswahl und untermischt mit Propheten und Sibyllen, sie ist als eigener ikonographischer Typus hier auszuscheiden.

³² Die Basilika von Alt St. Peter zeigte in der Kapelle Papst Johannes VII. (705–707) vielleicht auch die Vorfahren Christi. Wir haben aber keine Vorstellung, in welcher Form sie dargestellt waren.

³³ Man beachte, wie der eine Mann sich vorbeugen und um den Rahmen herumschauen muß, um David zu sehen, und wie der vorgestreckte Arm des Mannes vor ihm hinter dem Davidbild verschwindet.

ist jedenfalls eindeutig, daß nämlich alle Nachfahren sich zu David, nicht zu Christus wenden mit Blick und Geste, trotzdem David auf Christus hinweist, und zwar handelt es sich um den Gestus der Akklamation. Man denkt infolgedessen letzten Endes an eine antike Szene, bei der sich eine Versammlung akklamierend um das Bild des Kaisers gruppiert. Oder gibt es entsprechende antike Darstellungen des Ahnenkults?

Schwieriger ist es, zu einem formalen Verständnis der beiden seitlichen Szenen zu gelangen. Die Vorlage ist hier stärker verändert, und zwar infolge der Bemühung, die Akklamation vom Stammvater auf Christus zu verschieben. Das ist nur bei dem linken Bild und auch hier nur bei den Figuren mit vorgestrecktem Arm geglückt, während die Männer, die oben in horizontaler Reihe nebeneinander stehen, auf Abraham, nicht auf Christus sehen. Im rechten Bild erreichen überhaupt bei keinem der 13 Männer Blick oder Geste den thronenden Christus, die 4 obersten sehen auf Jechonias, die nach vorn hin anschließenden schauen und agieren geradeaus – einer wendet das Gesicht sogar zum Beschauer – so daß ihre Akklamation David zu gelten scheint.

Ein zweites Moment, das hier für eine wesentliche Veränderung der Vorlage spricht, ist die Uniformität der Gestalten. Das gilt sowohl für die 2 × 4 Männer der oberen Querreihe dieser seitlichen Kompartimente wie für diejenigen der Halbkreise. Diese sind alle gleich bewegt – abgesehen davon, daß rechts der Akklamationsgestus einigemal fehlt – und zeigen dieselbe Anordnung des Gewandes: die kurze Tunika, den schräg nach links gerafften Mantel, der die Linke verhüllt. Das ist ein sehr wesentlicher und – wie ich glaube – keineswegs zufälliger Gegensatz zu der reichen Abwechslung, die wir beim Mittelmedaillon in beiden Punkten konstatieren. Dazu kommt, daß es bei den seitlichen Gruppen nicht gelingt, zu jeder Figur die zugehörigen Beine zu finden, was bei der Mittelgruppe ohne weiteres möglich ist.

Nun gibt es freilich antike Kompositionen, bei denen eine Reihe von Figuren in ähnlicher Weise in einem offenen Halbkreis angeordnet wird. Ein sehr gutes Beispiel bietet das Fresco einer Allocutio in der Tomba des Clodius Hermes in San Sebastiano zu Rom.³⁴ Auch an die sicher aus der Antike stammenden Gruppen dieser Art in Utrecht-Psalter³⁵ und Bibel von St. Paul kann man erinnern (Taf. 11 a). Bei diesen Kompositionen handelt es sich aber immer um Zuhörer, die sich um einen Mann versammeln, der zu ihnen spricht, und dieser steht immer räumlich stark von ihnen abgerückt im Mittelpunkt ihnen gegenüber, niemals am Anfang der Reihe wie in Lorsch, ist auch regelmäßig Voll- und Freifigur, niemals gerahmtes Brustbild, und die Figuren des Kreises wenden sich ihm mit ganz vereinzelt Ausnahmen zu.³⁶ Ebensowenig begegnet bei diesen antiken Halbkreispositionen die merkwürdige Brechung innerhalb der Reihe, die in Lorsch dadurch entsteht, daß beidemal die hinteren vier Figuren in horizontaler Reihe stehen und dann erst der Bogen ansetzt. Vielmehr sind in der Antike solche Figurenreihen immer in einheitlicher Kurve durchgeführt.

Das alles sind so tiefgreifende Unterschiede zu dem Lorsch Bild, daß die Ableitung aus einer solchen antiken Halbkreisposition unwahrscheinlich wird. Eine Erklärung auch dieser seitlichen Gruppen aus einer Kreiskomposition scheint plausibler. Der Künstler – und zwar sicher erst der karolingische, der sich an den Rechteckrahmen der Attika band –,

³⁴ Abb. bei Bianchi Bandinelli, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-Romana* (Rivista dell' Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 1954 S. 37).

³⁵ Illustrationen zu Ps. 7, 49, 78.

³⁶ Ein Bild ist am Anfang einer Reihe ja auch sinnlos, vor einem Porträt können sich Personen doch nur aufstellen oder sie können sich darum herumgruppieren.

hat wegen der Zentralisierung des Ganzen auf Christus nicht nur die 3 Stammväter zu diesem hin orientiert, sondern die Figurenkreise der beiden seitlichen Bilder zur Mitte hin geöffnet. Alle Rückenfiguren mußten naturgemäß dabei wegfallen, statt dessen wurde ein und dieselbe Gestalt in kaum merklichen formalen Abwandlungen nach vorn hin wiederholt, so daß sich zwei auf Christus beziehbare Reihen ergaben. Dabei wurde, da ja die Zahl 13 einzuhalten war, am vorderen Ende der Platz knapp, der eine Fuß des jeweils vordersten Mannes wurde vom rahmenden Kontur abgeschnitten. Daß dabei die Kenntnis einer antiken oder antikisierenden Halbkreiskomposition der genannten Art in zweiter Linie mitgesprochen hat, ist nicht unmöglich.

Man bekäme bei diesem Versuch einer Lösung drei gleiche Medaillons mit einer Kreis- komposition und könnte sie sich übereinander angeordnet denken wie bei armenischen Beispielen und vor allem bei *Laurenziana* Plut. VI 23.

Es bleibt aber überhaupt fraglich, ob der karolingische Künstler eine derartig ausführliche, inhaltsgleiche Vorlage gehabt hat und ihm nicht nur ein einziges solches Kreisbild, vielleicht sogar eher profanen Inhalts die Anregung zu dieser Darstellung der 3 × 14 Generationen gegeben hat. Immerhin darf man in diesem Zusammenhang darauf zurückweisen, daß bei der Darstellung der Genealogie Christi in Ms. 11 der Sammlung *Sevadjian* (Taf. 11c) eine leichte Beziehung zu *Lorsch* zu beobachten war: in der Heraushebung des Stammvaters durch besondere Größe und in seiner Vereinigung mit vielen Nachfahren im gleichen Bild.

Die Entstehungszeit der Vorlage läßt sich mit größerer Sicherheit bestimmen. Der Stil zeigt nach *Köhler*³⁷ nicht mehr die leuchtende Farbigkeit, die starken Gegensätze von Licht und Schatten sowie den damit verbundenen sehr skulpturalen Charakter, der mit der Mitte des 6. Jhs. verschwindet. Man kommt also wie bei der Anbetung des Lammes auf die zweite Hälfte saec. VI.

THRONENDER CHRISTUS

Es haben sich in der Adagruppe vier Darstellungen dieses Themas erhalten.

Im *Godescalc-Evangelistar* eröffnet ein ganzseitiger thronender Christus die Reihe der Evangelistenbilder (Taf. 12a). Im *Soissons-Evangeliar* bildet er die Füllung des Q zu Lucas (Taf. 13a). In *Lorsch* sehen wir ihn zweimal: zu Anfang der vier Evangelien, umgeben von einem Kreis mit den Evangelistensymbolen und acht Engelhalbfiguren als Mittelpunkt einer Zierseite mit der Inschrift „Quattuor ergo viros animalia sancta figurant/Sacra salutiferi narrantes munera Christi“ (Taf. 14). Dann nochmals in der *Mandorla* beim Bilde der 3 × 14 Generationen (Taf. 10a).

Die Darstellungen in *Soissons* und *Lorsch* geben dieselbe bis in alle Einzelheiten der Gewandanordnung übereinstimmende Figur. Dagegen sondert sich der Christus des *Godescalc* als besonderer Typus ab. In dem Typus von *Soissons-Lorsch* ist die segnende Rechte von innen, im *Godescalc* von außen gezeigt, dort stützt die Linke das Buch auf den Oberschenkel, hier preßt sie es an die Brust. Im *Godescalc* ein sehr abweichender Verlauf des Mantelsaumes, eine große Faltenkaskade vom linken Ellenbogen bis zum

³⁷ l. c. S. 65.

Rocksäum, große goldene Besätze an den Mantelsäumen – all dies anders als in Soissons und Lorsch. Ferner fehlt im Godescalc die Doppellinie, die im Lorsch Typus die Wölbung des Leibes bezeichnet. Im Godescalc ist der Schemel dem Thron verbunden und gleich breit, in Lorsch getrennt und kleiner, das Kissen im Godescalc ist einfach, in Lorsch doppelt.

Daß der Christus des Godescalc mit den Evangelisten der Handschrift zusammengehört, d. h. aus derselben Vorlage stammt, ist wegen der gleichartigen Behandlung von Thron, Boden und Hintergrund höchst wahrscheinlich. Die Hintergrundarchitektur führt auf Byzanz,³⁸ und die Baumreihe, die sie im Godescalc oben abschließt, finden wir entsprechend in den von Byzanz abzuleitenden Evangelistenbildern des Schatzkammer-Evangeliiars und der Schule von Reims, nur zeigen die Bäume im Godescalc in der Stilisierung mehr östlichen Charakter. Auf die Verwandtschaft der Gesichtsbehandlung Christi mit Darstellungen aus dem Osten hat schon Goldschmidt hingewiesen, auch der hohe Oberkopf weist in diese Richtung. Und wenn man das Mosaik der stehenden Madonna in Nicäa (anno 787) daneben hält (Taf. 12b), findet man nicht nur die große Faltenkaskade an der linken Seite der Figur, sondern eine allgemeine Stilverwandtschaft (vgl. die große Einfachheit der Formgebung, die Konturführung).

Auch der zweite durch Soissons und Lorsch vertretene Typus scheint aus Byzanz zu stammen, nicht nur wegen des byzantinischen Segensgestus, wegen der Fransen am Ärmelsaum (Lorsch), die in dieser Form besonders auf byzantinischen Denkmälern begegnen,³⁹ sondern weil die nächst und sehr eng verwandte Christusfigur das Mosaik im Narthex der Hagia Sophia ist, das aus der Zeit Leos VI. stammt (Taf. 13b). Die Übereinstimmung erstreckt sich auf Ikonographie und Stil.⁴⁰ Daß ein ähnlicher Typus von den Schnitzern der Adagruppe verwendet wird – Cambridge Fitz-William Museum = Goldschmidt I, 7 – ist nur natürlich.

Problematisch ist dagegen die Umgebung, in der die Vorlage diesen Christus zeigte. Bei der Untersuchung dieser Frage geht man zweckmäßig von dem großen Christus in Lorsch aus. Er bietet nicht nur die repräsentativste Darstellung, sondern es haben sich von ihr drei ottonische Repliken erhalten, die sich ergänzend heranziehen lassen. Zwei derselben sind in der Reichenau entstanden, sie finden sich im Gero-Codex und Petershausener Sakramentar, die dritte enthält das Hildesheimer Guntbald-Evangeliar.

Bei der Lorsch Zierseite sind Unstimmigkeiten zu beobachten. Der Kreisrahmen ist in dieser Form in einer antiken oder byzantinischen Vorlage nicht gut denkbar. Die Betonung der vier Mittelpunkte durch die Evangelistensymbole ergibt zwar eine gute Akzentuierung, dagegen zerstört der ständige Wechsel kleiner Felder mit verschiedenen Ornamenten und Engelhalbfiguren den Fluß des Kreises. Dies um so mehr als die Engel im

³⁸ Boeckler, Münchner Jahrbuch 1953, Anm. 39. Eine Einwirkung der graeco-italischen Vorlage ist im Godescalc noch nicht zu konstatieren – sie wird erst in den späteren Hss. der Gruppe wirksam –, aus ihr wird dieser Christus also schwerlich stammen.

³⁹ Z. B. bei den Madonnen in Nicäa, in der Absis von Monreale (Lazarew, Byz. Mal. T. 231), Torcello (Lazarew l. c. T. 239), bei der Frau des Hiob (Weitzmann, Byz. Buchm. Abb. 346) oder auch an einem Vorhang im Hiob der Marciana (Lazarew l. c. T. 53).

⁴⁰ Auch Vercelli Ms. 169 (saec. IX) zeigt einen verwandten Typus, aber in der üblichen Verarmung italienischer Zeichnungen dieser Zeit. Aus einem derartigen italischen Vorbild kann der Typus Soissons-Lorsch mit seiner sehr gepflegten, kunstvollen und reichen Formgebung nicht verstanden werden. Ein gemeinsames Zurückgehen auf Byzanz wird die Verwandtschaft erklären. In Vercelli ist das Byzantinische auch stärker verwischt – es fehlt z. B. die Faltenkaskade an der Brust (vgl. Goldschmidt-Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen II, 7).

oberen Teil der Richtung des Kreises folgen, im unteren dagegen radial gerichtet sind. Das hat zur Folge, daß diese letzteren gar nicht auf Christus bezogen sind – sie adorieren zum Beschauer bzw. zum Matthäus-Symbol hin. Auch die Engel der oberen Hälfte wenden sich nicht alle wirklich Christus zu. Christus tritt als Gegenstand der Anbetung infolgedessen nicht klar in Erscheinung, sie konzentriert sich nicht auf ihn, der Sinn der Darstellung ist nicht deutlich. Die ottonischen Reichenauer Repliken bringen denn auch nur die Symbole in einheitlich ornamentiertem Rahmen (Gero-Codex) oder lassen auch diese weg (Petershausener Sakramentar, s. Taf. 15b) und erzielen damit ein ästhetisch sehr viel besseres Resultat. Auch ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, daß sowohl der Kreisrahmen des Rossanensis wie die frühen Rahmenkränze byzantinischer Herkunft, die Nordenfalk zusammengestellt hat, nur die Rahmenmitten betonen.⁴¹

Es scheint also möglich, daß das für die Lorsch Handschrift bezeichnende Bedürfnis nach prunkvoller Häufung der Motive die Überfüllung des Medaillonrahmens mit Ornament und die Einfügung der Engel verursacht hat.

Der Zweifel daran, daß diese Lorsch Darstellung des Christus im Kreisrahmen ein gutes Original in allem getreu wiedergibt, geht noch weiter. Es scheint fraglich, ob dieser Kreisrahmen im Vorbild wirklich einen thronenden Christus umschloß und nicht bloß einen Titel wie jener des Harleianus (Taf. 16) und dessen östliche Vorlage oder derjenige im Codex Rossanensis oder aber ein Kreuz wie der Wiener Rufinus und seine Verwandten. Der Nimbus Christi überschneidet nämlich das Medaillon mit dem Johannes-Symbol ganz erheblich, und wenn man den Giebel der Thronlehne bis zur Spitze ausziehen wollte, so würde der Kamm desselben bis in die Brust des Adlers reichen. Die Vertikalen des Thrones stehen hart gegen das Rund des Kreises, es fehlt eine Überleitung, wie sie bei den motivlich entsprechenden Darstellungen des Codex Amiatinus und des Gundohinus-Evangeliiars die Engel ergeben, die sich in einer Kurve Christus zuneigen;⁴² auch beim Ratchis-Altar finden wir Engel in dieser Funktion.⁴³

Eine Bestätigung dieser Vermutung, daß Rahmen und Christus ursprünglich nicht zusammengehören, könnte man vielleicht auch in der Inschrift sehen. Sie spricht in erster Linie von den Evangelisten-Symbolen, nennt Christus nur als Gegenstand ihrer Schriften – das dürfte kaum der Fall sein, wenn Christus „ab origine“ die Hauptperson der Darstellung gewesen wäre. Die Verwendung einer Figur als Versatzstück ist dem frühen Mittelalter ja ganz geläufig.

Es ist bei dem Lorsch Bild sogar zu überlegen, ob der Thron in der Vorlage eine Rückenlehne gehabt hat. Im Soissons-Evangeliiar hat diese eine andere Form, die sich dem Oval der Buchstabenöffnung besser anpaßt, und bei der Darstellung der 3 × 14 Generationen fehlt sie ganz mit dem Effekt einer sehr viel besseren künstlerischen Wirkung. Ebenso fehlt sie im Guntald-Evangeliiar, bei dem auch wie bei dem Bild der Generationen die Mandorla vorhanden ist. Die Version ohne Lehne ist also vielleicht die originale, die Thronlehne in Lorsch könnte aus den Evangelistenbildern herübergenommen sein, wo sie ähnlich vorkommt,⁴⁴ ebenso diejenige in Soissons.

⁴¹ Der Guntald-Codex zeigt denselben Rahmen wie Lorsch (nur hat er bloß 4 Engel). Das versteht sich einfach daraus, daß dies Guntald-Evangeliiar (auch in den Evangelistenbildern) ikonographisch zu der Gruppe der Derivate von Lorsch gehört, die durch die Handschriften in Paris, München und Manchester gebildet wird.

⁴² Zimmermann, Vorkarol. Min. Taf. 222 und 80.

⁴³ Garrucci, Storia della Arte Cristiana VI T. 424.

⁴⁴ Vgl. z. B. Lukas in Lorsch, Johannes in Erlangen.

Wichtiger als diese Detail-Fragen ist eine andere. Im Petershausener Sakramentar ist dem Christus in gleichem kreisförmigem Rahmen die thronende Madonna gegenübergestellt (Taf. 15a u. b). Sie wendet sich in Dreiviertelansicht, im Unterkörper fast im Profil, Christus zu, ganz auf ihn bezogen. Die Rechte hält ein edelsteinbesetztes Kreuzzepter, die vom Mantel verhüllte Linke ein Buch.

Ad. v. Oechelhäuser⁴⁵ hat gezeigt, daß es sich hier um Maria, nicht um die heilige Helena handelt und auf einige frühe Darstellungen der Christus gegenübergestellten Maria verwiesen. Zwei derselben bildet Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge* T. CXLI ab (danach Taf. 15c). Die eine ist ein „Basrelief en Verre“ im Vatikan, die andere eine Miniatur des Wormser Sakramentars in der Pariser Arsenalbibliothek. Allerdings ist Maria in diesen beiden Beispielen im Adorationsgestus und stehend dargestellt, indessen kann man auf eine Zeichnung des 8. Jhs. in Paris lat. 10910 verweisen (Taf. 15d nach Zimmermann, *Vorkarol. Min. T. 74b*). Diese zeigt eine nach rechts hin sitzende, nimbierte und gekrönte *Velata*, die in der Rechten ein Buch, in der Linken ein Stabkreuz hält, mithin der Maria des Petershausener Sakramentars entspricht⁴⁶ und deren Wendung ebenso ein Gegenüber verlangt.

Bei diesem Sachverhalt ist es schwierig anzunehmen, die Petershausener Maria sei aus einer anderen Vorlage genommen als der Christus. Für diesen, der – wie gesagt – ebenso in dem gleichfalls im 10. Jh. in der Reichenau entstandenen Gero-Codex vorkommt, und für die Evangelisten des Gero-Codex bezeichnet Köhler als direkte Vorlage den oft genannten, zur Adagruppe gehörigen Codex aureus von Lorsch, der die Maria nicht enthält.⁴⁷ Will man also annehmen, daß Christus und Maria schon in der Vorlage zusammengehörten, die in der Reichenau für Gero-Codex und Petershausener Sakramentar benutzt worden ist, so wäre damit gesagt, daß nicht der Codex aureus von Lorsch auf der Reichenau war, sondern eine Schwesterhandschrift oder die gemeinsame Vorlage von Lorsch und Gero-Codex, die außer Christus auch diese Maria enthalten hätte.⁴⁸

⁴⁵ Die Miniaturen d. Heidelberger Univ. Bibl. I S. 37.

⁴⁶ Um eine Verkündigungs-Maria kann es sich nicht gut handeln, sie würde schwerlich das Kreuzzepter haben.

⁴⁷ Vgl. seinen Aufsatz in der Festschrift zum Geburtstag von Paul Clemen, in dem er mit der Vorstellung einer fortdauernden Adagruppen-Tradition in der Reichenau aufräumt (S. 270).

⁴⁸ Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß der Gero-Codex in einigen Zügen einer guten Vorlage nähersteht als Lorsch. Am auffallendsten ist das bei Johannes. Im G. hat er die Clavi an richtiger Stelle, während sie in L. bis auf eine nicht mehr verstandene Andeutung (an der rechten Schulter) fehlen. Das Hervorquellen des Unterkleides aus dem straff gespannten Mantelsaum an der rechten Achsel ist in G. verstanden im Gegensatz zu L., wo der Stoff des Rockes zu tief ansetzt, erst bei der zweiten Schrägfalte des Mantels aus diesem hervorzukommen scheint. In G. ist das Einsinken des Mantels am Schoß deutlich, in L. ist die große, vom linken Knie ausgehende Querlinie gerade und läuft sich tot. L. führt auch den hinteren Rocksaum nicht durch wie G., man sieht nur ganz links ein Stück Futter. Auch die Befestigung des Tuches am Thron ist in G. verständlicher, man erkennt die goldenen Haken, an denen es aufgehängt ist, und das bogenförmige Einsinken des oberen Saumes, das sich bei einer solchen Anbringung ergibt, ist richtig verstanden. Demgegenüber scheint in L. die Sitzplatte wie ein Deckel übergestülpt, aus dem dann das Tuch hervorkommt. Der Adler ist in G. nach dem Grundtypus der Adagruppe mit dem Buch in den Fängen dargestellt, nicht in einer Variante wie in L., wo das Buch in dem Bogenscheitel untergebracht werden muß, der Adler fügt sich in G. auch viel besser in die Glorie ein, und die Strahlen gehen alle richtig vom Nimbus aus. Außerdem wäre es bei direkter Kopie nach L. erstaunlich, daß G. in diesem Johannesbild eine so selbständige Abänderung des Hintergrundes vornimmt, während er bei den anderen Evangelisten genaue Übereinstimmung zeigt. – Ähnliches gilt von Lukas, wo das Weglassen der Thronlehne und des Vorhangs in G. doch sehr merkwürdig ist. Auch sind in G. die linke Hand und der linke Oberarm in ganzer Ausdehnung vorhanden,

Auf jeden Fall aber ist festzustellen, daß dieser Maria im Petershausener Sakramentar letzten Endes ein sehr frühes Vorbild zugrunde liegt: sie trägt das Kostüm einer spätantiken Kaiserin. Strykowski⁴⁹ und Weigand⁵⁰ haben ja gezeigt, daß die thronende Mutter Gottes, die erst nach dem Konzil von Ephesus (431) in den christlichen Bilderkreis aufgenommen wird (Grabar, *L'empereur* usw. S. 198f.), dem Vorbild der thronenden Kaiserin nachgebildet ist, wie es Medaillons der Fausta, Gemahlin Konstantins (zwischen 317 und 324) bieten. Auch das Kreuzzepter stammt aus dieser Quelle. Es kommt zum erstenmal bei Licinia Eudoxia, Gemahlin Valentinians III. (437–55) vor.⁵¹ Bei dieser Kaiserin finden sich auch die vielen nadelartigen, aus Perlen oder Edelsteinen bestehenden Spitzen des kaiserlichen Diadems.⁵² Die wulstige Stirnfrisur und der Haarüberzug aus Stoff, den Oechelhäuser (l. c. S. 40) auch bei der Maria des Petershausener Sakramentars vermutet – eine eigentliche Wiedergabe des Haares fehlt –, erscheinen aber erst Anfang des 6. Jhs. in der Staatsfrisur,⁵³ vgl. z. B. Theodora in S. Vitale (nach 540, wohl 547). Auch der nicht durch eine Agraffe festgehaltene Mantel – ein lose umgelegtes, verschieden drapiertes Tuch – kommt auf dem Theodora-Mosaik in S. Vitale vor (vgl. die Hofdame ganz rechts). Wir kennen ihn ja auch aus anderen z. T. früheren Beispielen,⁵⁴ geradeso wie den Juwelkragen und das hoch sitzende Gürteljuwel.⁵⁵ Die Summe dieser Beobachtungen weist die Vorlage dieser Maria letzten Endes in das 6. Jahrhundert.

in L. sind sie verkümmert. Die unverständliche weiße Linie, die in L. links am Rand des Schemels emporführt, hat G. nicht. Die andere Art, wie das Symbol das Buch hält, gibt ebenfalls zu denken, sie ist besser als in L. und entspricht viel mehr den anderen Hss. der Lorsch Derivate (Paris, München und Manchester). Überdies sind die goldgezeichneten Arkaden, die am Thron des Matthäus die Durchbrechungen rahmen, in G. verstanden, L. gibt hier eine unverständliche Linienkombination. Schließlich hält Matthäus in G. wie alle anderen Evangelisten die Feder richtig nach unten, in L. verkehrt. Bei der Annahme einer gemeinsamen Quelle oder einer Schwesterhandschrift von L. als Vorlage, braucht man auch das von L. völlig abweichende Symbol des Matthäus-Bildes in G. nicht aus dem Matthäus-Symbol der I. Kanontafel in L. abzuleiten, was um so willkommener wäre, als die Anordnung des Mantels und die Art, das Spruchband zu halten, auch hier Differenzen aufweisen. – Andererseits besitzt auch L. wieder Züge, in denen es G. überlegen ist, z. B. die bessere Bewegung des Johannes, den atmosphärischen Hintergrund des Lukas, die bessere Zeichnung seines Schemels.

⁴⁹ Das Etschmiadzinevangeliar = Byzantinische Denkmäler I S. 40f.

⁵⁰ Byzantinische Zeitschrift XXXII S. 69. Die von Weigand genannten Beispiele der Maria als thronende Herrscherin zeigen sie aber immer frontal mit Kind, geben also einen anderen Typus als das Petershausener Sakramentar.

⁵¹ Weigand, *Byz. Zs.* XXXII S. 70.

⁵² R. Delbrück, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen* = *Röm. Mitt.* XXVIII 1913 Taf. XVIII 16 u. 17.

⁵³ Delbrück l. c. S. 335.

⁵⁴ *Frauen der großen Prozession* in S. Apollinare Nuovo (Abb. Berchem-Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, Genf 1924 S. 126 und 130), die Mütter beim Kindermord am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, die Heuresis im Wiener Dioscurides.

⁵⁵ Z. B. Tochter des Pharao in Sa. Maria Maggiore, Maria am Triumphbogen ebda. Beides findet sich aber auch noch bei der Maria Orans im Oratorium Johannis VII. (705–08), hier allerdings schon in Verbindung mit Krone – nicht Diadem – und byzantinischen runden Schulterbesätzen (Garrucci, *Storia* etc. T. 279). Später sind die Frauenmäntel vor der Brust mit einer Brosche zusammengehalten (Stuttg. *Psalter* fol. 58r, 115v, 129, 146 und 166), nur wenn über den Kopf gezogen meist (fol. 72', 82') ohne Brosche.

TITELSEITE DES HARLEIANUS

Der Titelseite mit Christus und den Evangelistensymbolen im Lorsch Codex aureus geht diejenige im Harleianus zeitlich voran (Taf. 16). Sie steht an entsprechender Stelle, d. h. am Ende der Canones vor Beginn der Evangelien.⁵⁶ Es ist eine Titelseite im engsten und reinsten Sinn: ein großer, von einem Mäander gerahmter Kreis, worin auf Purpurgrund in Capitalen: Haec insunt evangelia numero quattuor sec. Matthäum sec. Marcum sec. Lucam sec. Johannem. Der Kreis liegt vor einem hochrechteckigen, breiten Rahmen aus wechselnd ornamentierten Feldern, wie er in der Adagruppe häufig ist,⁵⁷ und ragt seitlich etwas über ihn hinaus. In den freien Räumen zwischen Kreis und Rechteckrahmen Vogelpaare, jeweils gegenständig zu Seiten eines Rankenbaumes.

Die Seite gibt einen Typus, den wir in byzantinischen, bzw. unter engster Abhängigkeit von Byzanz in Italien entstandenen Manuskripten finden: Cod. E 49/50 inf. der Ambrosiana, eine der drei von Weitzmann als Goldgewandgruppe zusammengestellten Handschriften (Taf. 17a), zeigt die Übereinstimmung der wesentlichen Züge ebenso wie Laurenziana Cod. conv. soppr. 202 (Taf. 17b), bei dem auch Weitzmann (S. 81) in Frage zieht, ob wir nicht statt einer italienischen eine der byzantinischen Schöpfungen vor uns haben, wie sie als Vorbilder für das Mailänder Titelblatt vorausgesetzt werden müssen. Die Florentiner Handschrift mag nach Weitzmann noch im 9. Jh. entstanden sein. Noch weiter führt der Cod. Patmos 33, anno 941 in Rhegium in Kalabrien, „der bedeutendsten byzantinischen Provinz Unteritaliens geschrieben“ (Weitzmann S. 82). Das erste Zierblatt der Handschrift (Taf. 17c) gibt ganz ähnlich wie der Harleianus ober- und unterhalb eines Kreises gegenständige Hähne und langbeinige Wasservögel in Verbindung mit Blatt- und Rankenwerk, und die Struktur dieser Ranken – man beachte die feinen, weit gestellten Nadeln anstelle der Blätter – ist ohne weiteres derjenigen der Harleianus-Titelseite vergleichbar. Die anschließenden Zierseiten der Patmos-Handschrift (Taf. 17d) aber fassen die Einleitungsgedichte in kreis-, kreuz-, rauten- und vierpaßförmige breite Rahmen und runden diese Rahmungen wieder durch gegenständige Vögel, Rankenbäume und Ranken zu ungefähr rechteckigem Gesamtbild ab, ganz in der Art des Harleianus-Titels – sogar die Art, wie die Vögel auf den Ranken stehen, ist verwandt, und deren Abschluß durch kleine Blättchen ergibt einen Effekt gleicher Art wie die Endknospen in London.

Eine zunächst nebensächlich scheinende, für das Gesamtbild aber wesentliche Abweichung von den genannten Beispielen und damit von der noch sehr an Antikes erinnernden Eurhythmie von Mailand E 49/50 und Florenz conv. s. 202 bedeutet der breite äußere Ornamentrahmen der karolingischen Titelseite – die Rahmen der beiden eben genannten Seiten sind schmal und schmucklos und die Seiten von Patmos 33 bleiben ja überhaupt ungerahmt. Augenscheinlich handelt es sich hier um eine Veränderung des karolingischen Künstlers – die Vorliebe der Adagruppe für solche reichen Ornamentrahmen wurde oben ja berührt. Dieser Rahmen verschuldet auch das seitliche Überkragen

⁵⁶ Fol. 12 v. Die gegenüberliegende Seite ist leer, es folgen 13' das Bild des Evangelisten und dann der Text.

⁵⁷ Z. B. Dagulfpsalter, Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar (Taf. 3), innerer Rechteckrahmen des Christus in Lorsch (Taf. 14).

des Kreises und die Verknappung des Raumes für die Vogelpaare oben, die Füße der Pfauen reichen ja in den Kreisrahmen hinein, und Fasan und Pfau rücken zu dicht zusammen. Andererseits aber gibt dieser breite, durch seine reiche Ornamentierung sehr gewichtige Rahmen dem Kreis einen ganz anderen Halt, ein für den Gesamteindruck höchst bedeutungsvolles Moment. Nicht weniger entscheidend ist es, daß die Londoner Titelseite den Kreis nicht etwas nach oben rückt wie die Seiten in Mailand und Florenz sondern genau in die Mitte und die Längsachse ganz anders betont als die herangezogenen östlichen oder dem Kreis der Kunst des Ostens angehörigen Beispiele. Durch diese achsiale Verankerung des Kreises gewinnt die Seite im Verein mit der veränderten Funktion des Rahmens eine ausgeprägte, den Vorlagen nicht eigene Ausgewogenheit. Es drückt sich in diesen Veränderungen dasselbe statische Bedürfnis aus, das bei dem Bild mit der Anbetung des Lammes zu beobachten war. Auch die Schrift zeigt den Wandel in dieser Richtung, sie setzt sich gegen Florenz und Mailand durch die klare Festigkeit der Buchstaben, die korrekte Gleichheit ihrer Richtung und die strengge Einhaltung der Zeilen-Horizontale mit Entschiedenheit ab. Ein weiteres Moment kommt hinzu. Der Kreis wird als beherrschendes Zentralmotiv mit ganz anderem Nachdruck hervorgehoben durch die geometrische Reinheit seiner Form und die energische Kontrastierung derselben durch die Farbe: sie hebt sich starkfarbig und sehr geschlossen von dem hellen Pergament der oben und unten angrenzenden Teile ab.

Durch diese scheinbar geringfügigen Veränderungen gewinnt die Londoner Titelseite eine Klarheit der Gliederung, eine Bestimmtheit der Akzentsetzung, eine Statik und eine Größe, die den Seiten in Mailand, Florenz und Patmos 33 nicht eigen ist.

ORNAMENTIK DER KOLUMNEN-RAHMEN UND ARKADEN

Die Einfassung der beiden Schriftkolumnen einer Seite durch Ornamentstreifen bildet eines der wichtigsten Elemente der künstlerischen Ausstattung in der Adagruppe. Soviele ich sehe, bietet der Rabula-Codex in Florenz die älteste und nächste Parallele. Und daß die Hofschule Karls diese Eigentümlichkeit aus dem Osten übernimmt, bestätigt die Ornamentik dieser Rahmungen: sie führt größtenteils auf Byzanz.

Man ist versucht, Gruppen zu scheiden. Zunächst fallen die feinlinigen, mit spitzen Pinsel auf Purpur gezeichneten Ornamente als etwas Besonderes auf. Die Taf. 18a und a1⁵⁸ zeigen, wie nahe die Verwandtschaft ist, es ist auch dasselbe Ineinander geometrischer und linienhaft stilisierter pflanzlicher Formen. Und wenn es sich bei diesem byzantinischen Beispiel um die gemalte Wiedergabe eines Stoffes handelt, so bietet z. B. Leningrad cod. gr. 53⁵⁹ Entsprechendes auf dem Gebiet der Buchornamentik (Taf. 18b und b1). Dabei sind auch die Einzelmotive erstaunlich übereinstimmend, etwa die krallenartigen Halbpalmetten, bei denen die Abzweigungen ebenso fadendünn sind wie die Haupttranke (Taf. 18c und c1) oder die zarten Ranken mit Endblättern und nadelartigen Ansätzen der Taf.

⁵⁸ Das nur mit einem Buchstaben bezeichnete Beispiel gehört immer der Adagruppe an, die byzantinischen Parallelen haben außerdem die Ziffer 1.

⁵⁹ Nach Weitzmann, Byz. Buchm. noch Ende saec. IX.

18*d* und *d1*. Besonders beliebt sind in Byzanz ja feinlinige Treppen-Ornamente, auch diese werden von der Adagruppe übernommen (18*e* und *e1*).

Eine zweite „Gruppe“ sind die sehr kleinen, sehr zierlichen, hell aufgesetzten Motive. Vor allem sind es dreiteilige Blättchen, gereiht oder zu Blüten zusammengestellt, die immer wieder – auch in Verbindung mit anderen Motiven – auftreten, man vgl. Taf. 18*f* mit *f1* (Bettdecke des Hiskia). Auch die mit ganz spitzem Pinsel, wie spielend hingetupften Blättchen, Blüten und Rosetten der Taf. 18*g* und *g1* geben die Übereinstimmung gut wieder, und die flächenfüllenden, hellen, versetzten kleinen Kreuze der Taf. 18*h* und *h1* gehören gleichfalls in diese Kategorie.

Diese äußerst zierlichen und zarten Formen und Linien werden nun aber auch pastos und breit mit viel flüssiger Farbe im Pinsel hingesezt – man könnte von einer dritten Gruppe sprechen, wenn sich nicht Übergangserscheinungen fänden (Taf. 19*a* und *a1*).

Auch dieser breite Vortrag der Motive aber ist nicht Abwandlung der karolingischen Künstler, sondern mit byzantinischen Beispielen zu belegen, man vergleiche die Blütensterne der Taf. 19*b* und *b1*, vergleiche 19*c* und *c1*, noch besser 19*e* und *e1*, *d* und *d1*, besonders aber *f* und *f1*, *g* und *g1*.

Die Verwandtschaft dieser Kategorien ließ sich an Beispielen zeigen, die fast immer zugleich eine Übereinstimmung der Motive ergeben. Eine solche Wiederkehr der Motive in genau entsprechender oder nur leicht abgewandelter Form ist bei den meisten Ornamenten dieser Rahmungen festzustellen. Die Taf. 20*d*–21*h* erübrigen es, auf das einzelne einzugehen. Es sei aber doch die Vorliebe für die Reihen von Quadraten mit wechselnden Rauten und Rosetten hervorgehoben (Taf. 20*a* und *a1*, Taf. 20*b* und *b1* ist nur eine Variante) – man findet sie immer wieder in Byzanz. Dasselbe gilt von den gereihten Blütenrosetten. Ferner sei auf das ungewöhnliche Motiv des Kandelabers hingewiesen, der ebenso im Petropolitanus wiederkehrt (Taf. 20*e* und *e1*). Als besonders häufig sei schließlich die Übereinanderreihung dreiteiliger Blütenblätter genannt (Taf. 20*c* und *c1*), sie ist auch in Byzanz besonders beliebt. Ebenso sind die nicht abgebildeten, gekreuzten Perlsreihen zu belegen (vgl. Paris Godescalc und den Vatikanischen Cosmas fol. 89).

Mit diesen Bemerkungen und Abbildungen ist der Vorrat an Ornamenten der Adagruppe, die aus Byzanz abzuleiten sind, nicht erschöpft. Die Beispiele erfassen aber doch wohl das wichtigste. Sie stammen, wenn auch in zwei Fällen Stoffe als Parallelen herangezogen wurden und wenn auch vielfach die große Malerei von Byzanz die gleichen Ornamente verwendet – noch in den Sizilianischen Mosaiken kehren viele derselben wieder –, überwiegend aus der Buchmalerei. Ein Zweifel darüber, daß die Adagruppe auch hier aus handschriftlichen Vorlagen schöpft, kann nicht bestehen. Meistens ließen sich Beispiele des 9. und 10. Jhs. beibringen. Nur in einigen Fällen – etwa in den durch Tangenten verbundenen Kreisen (Taf. 21*h* und *h1*) – sind sie Manuskripten des Blütenblattstils entnommen. Indessen bewahrt dieser ja in einer zum Vegetabilischen hin veränderten Form vielfach alte Motive.^{60.61}

Es ist ein ungeheurer Schatz an Motiven, den die Buchkunst des Abendlandes hier – zum größten Teil erstmalig – aus Byzanz übernimmt. Um so mehr bleibt bei alledem zu

⁶⁰ Daß armenische Handschriften ebenfalls diese Motive bringen, ist bei deren Abhängigkeit von Byzanz selbstverständlich. Dasselbe gilt vom Rabula-Codex. Dieser geht ja nach Nordenfalk, Kanontafeln S. 256, auf ein griechisches Evangelium saec. VI zurück, „von dem er auch eine Fülle von Besatz- und Füllornamenten übernommen haben wird“.

⁶¹ Daß auch die Sternrosetten über Johannes und Matthäus im Godescalc aus Byzanz stammen, wo sie als Füllmotiv beliebt sind (vgl. gr. 139 fol. 29v und 59v oder Coislin 20 fol. 3), sei nebenbei bemerkt.

betonen, daß die Hofschule ihn sich ganz zu eigen macht, mit Sicherheit und Freiheit handhabt, abwandelt, Varianten schafft und neue Kombinationen bringt.

Neben diesen Ornamenten byzantinischer Herkunft, die den Gesamteindruck der Zierrahmen in den Ada-Handschriften bestimmen, stehen allerdings andere, die – rein antiken Charakters – aus abendländischen Quellen stammen können, sie stellen aber eine Minderheit dar. Dahin gehören die Marmormuster, das gefaltete Band, die Mäander, das Scheiben- und das Regenbogenmuster, der Blattkranz, das Facettenmuster, auch die hell aufgesetzten kleinen figürlichen Silhouetten auf Gemmen und Säulen. Die meisten dieser Ornamente findet man aber auch in Handschriften des Ostens.

INITIAL-ZIERSEITEN

Byzanz kennt die Initial-Zierseite nicht, sie ist eine Eigentümlichkeit der abendländischen Buchkunst. Dasselbe gilt von der großen, die Seite beherrschenden Initiale.

Dagegen weist die Verzierung der Arkadenbogen dieser Zierseiten (und der gegenüberstehenden Evangelistenbilder) im Soissons-Evangeliar (Taf. 22a) eindeutig auf Byzanz. Ihr eigentümlicher, aus konkaven Linien zusammengesetzter Kontur, die Ziermotive an den so entstehenden Spitzen finden in den Gewölbemosaiken über dem Haupteingang der Hagia Sophia (Taf. 22b)⁶² eine nahe, durch die Seltenheit dieser Form bedeutsame Entsprechung.⁶³

Weiter könnte man bei der Anbringung kleiner Szenen in den Bogenzwickeln der Arkaden (Soissons-Evangeliar) an eine Anregung aus der Kunst des Ostens denken – ich erinnere an Berlin Hamilton 246⁶⁴ (Byzanz saec. IX) oder an das bekanntere Beispiel des syrischen Rabula-Evangeliers.⁶⁵ Die Architekturhintergründe der Zierseiten im Soissons-Evangeliar gehen nur indirekt auf Byzanz zurück, sie sind freie Abwandlungen aus jenen der Evangelistenbilder der Adagruppe. Eine der Wirklichkeit entsprechende antike Bauform ist in diesen Folien der Zierseiten nicht mehr zu erkennen. Daß eine Anzahl der aus Byzanz stammenden Ornamentmotive auf den Initialzierseiten Verwendung findet ebenso wie auf den Kanonbogen, versteht sich ohne weiteres.

Viel bestimmender aber als das byzantinische tritt das insulare Element bei den Initialzierseiten der Adagruppe in Erscheinung. Aus der insularen Buchmalerei ist als ganz entscheidender Zug der kühne Schwung, die prachtvolle Ausrundung der Initialkörper erlernt. In der vorkarolingischen Buchmalerei des Festlandes findet man das nicht, dagegen bewundert man es immer wieder etwa im Book of Lindesfarne oder Kells und im Echterbacher Evangeliar in Paris. Man vergleiche z. B. das G fol. 13r in Kells und das Q in

⁶² Thomas Whitmore, *The Mosaiks of St. Sophia at Istanbul* (Preliminary Report on the first Years Work, Oxford Univ. Press 1933 Pl. IV).

⁶³ Auch die einem Pique des französ. Kartenspiels ähnlichen, aber farbig der Länge nach geteilten Blätter, die bei der Markus-Zierseite des Soissons-Evangeliers anstelle der dreiteiligen Blättchen der Abb. 22a stehen, begegnen in diesen Mosaiken, sind in Byzanz überhaupt – auch in Stoffmustern – beliebt.

⁶⁴ Siehe Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1954 S. 19 Abb. 17.

⁶⁵ An frühen Triumphbogenmosaiken begegnet das freilich ebenfalls, aber ms. gr. 2243 der Bibl. Nat. (Omont Facs. d. mss. gr. datés d. l. Bibl. Nat., Paris 1891, Taf. 83) ist wiederum als sicher byz. Beispiel zu nennen.

Abbeville (Taf. 22*d* und 22*c*). In insularen Manuskripten findet sich häufig und sehr entsprechend auch die in der Adagruppe zum erstenmal in der kontinentalen Kunst auftretende Ligatur LJ mit dem durch den Querbalken des L gesteckten, tiefer stehenden J (Taf. 23*a* und *b*).

Nicht weniger neu ist die Betonung der Gliederungsstellen der Initialen durch aufgesetzte kreisrunde Scheiben, Rechtecke und Rauten mit figürlichem Schmuck, meist Brustbildern. Teils bleiben diese Zierstücke innerhalb des Buchstabenkonturs wie bei dem L (über *generationis*) in Abbeville, meistens aber ragen sie – stärker akzentuierend – über ihn hinaus (Taf. 23*c* und 24*a*). Diese Zierscheiben bilden ein Hauptdekorations- und Ordnungsmotiv insularer Initialen und Rahmen, ich verweise auf Kells fol. 29r (Taf. 23*d*), Barb. 570 im Vatikan (Zimmermann l. c. T. 315b) oder den Johannes in St. Gallen 51 (Zimmermann l. c. T. 191a). Auch als Kapitelle und Basen oder als Mittelakzent eines Arkadenbogens – also ebenfalls in gliedernder Funktion – spielen diese Scheiben eine entscheidende Rolle in der vorkarolingischen Inselkunst. Hier treten sie dann auch in Verbindung mit Büsten auf, man denke an den Codex aureus von Stockholm und an Trier Domschatz 61 (Zimmermann l. c. T. 280 und 270 ff.). Die Gliederung bzw. Unterbrechung schmaler Ornamentstreifen durch Rauten oder Rechtecke, wie sie in der Adagruppe begegnet, läßt sich ebenfalls belegen, ich erinnere an Kells fol. 290v und 183r. Und wenn es sich hier wie im Cutbercht-Evangeliar (Zimmermann l. c. T. 299) um Rahmenwerk handelt, auch in Initialen (z. B. Zimmermann 309, 328c oder 284 zweite Initialreihe) trifft man solche Rechtecke und Rauten in gleichartiger Verwendung. Der Londoner Psalter Cotton Vespas. A I bietet in den kleinen Initialen ebenfalls zahlreiche Beispiele.

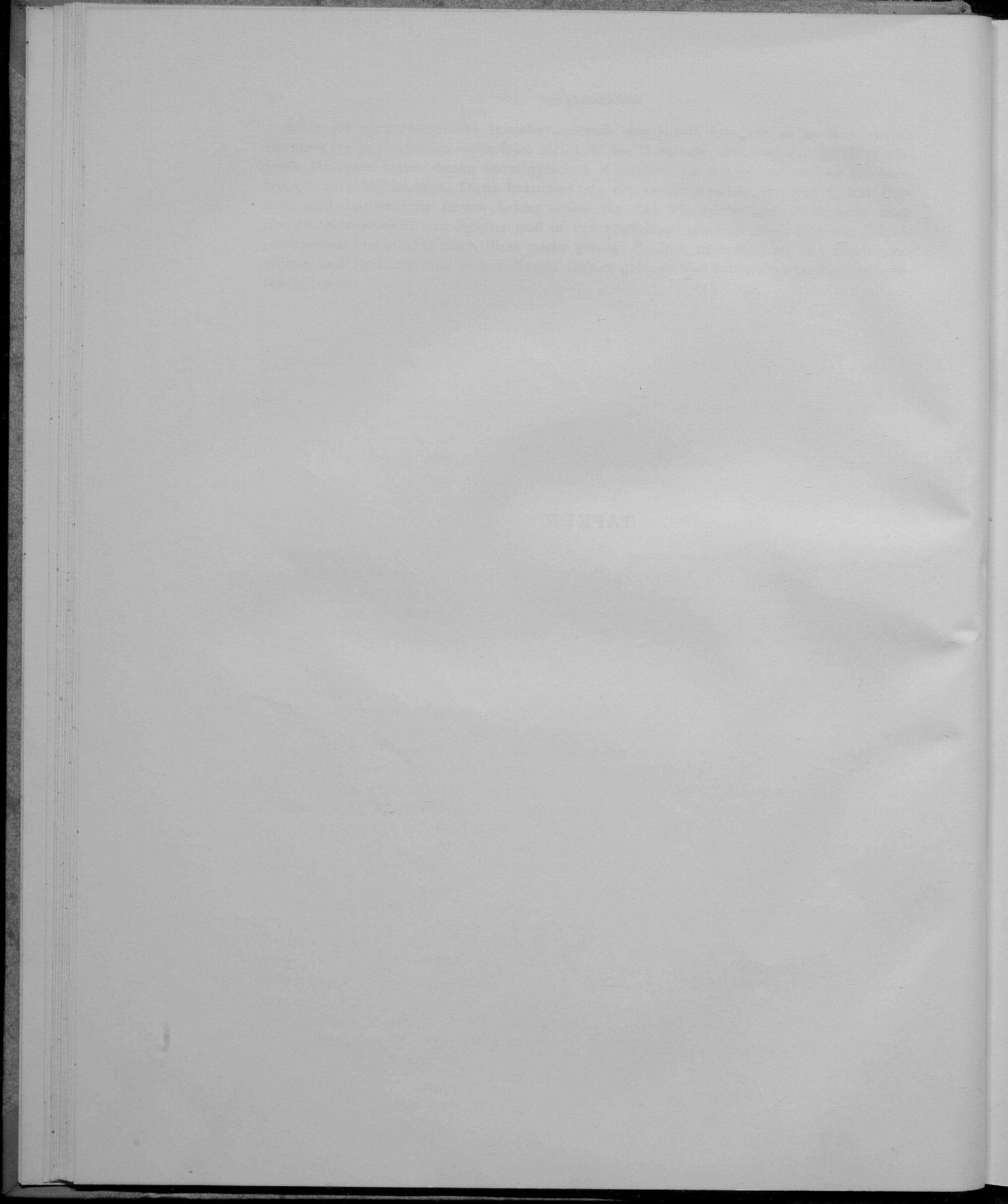
Bei dem J zu Markus im Soissons-Evangeliar (Taf. 23*c*) treten diese Zierstücke denn auch in Verbindung mit insularen Hörnerbildungen und mit Spiralwerk auf und die Zierstücke an den Enden zeigen auch in der Gesamtform deutlich insulare Abkunft – man vergleiche für das untere derselben das Markus-Initium im Lindesfarne-Evangeliar. Für das obere Zierstück verweise ich auf den oberen Abschluß des L (Taf. 23*d*).

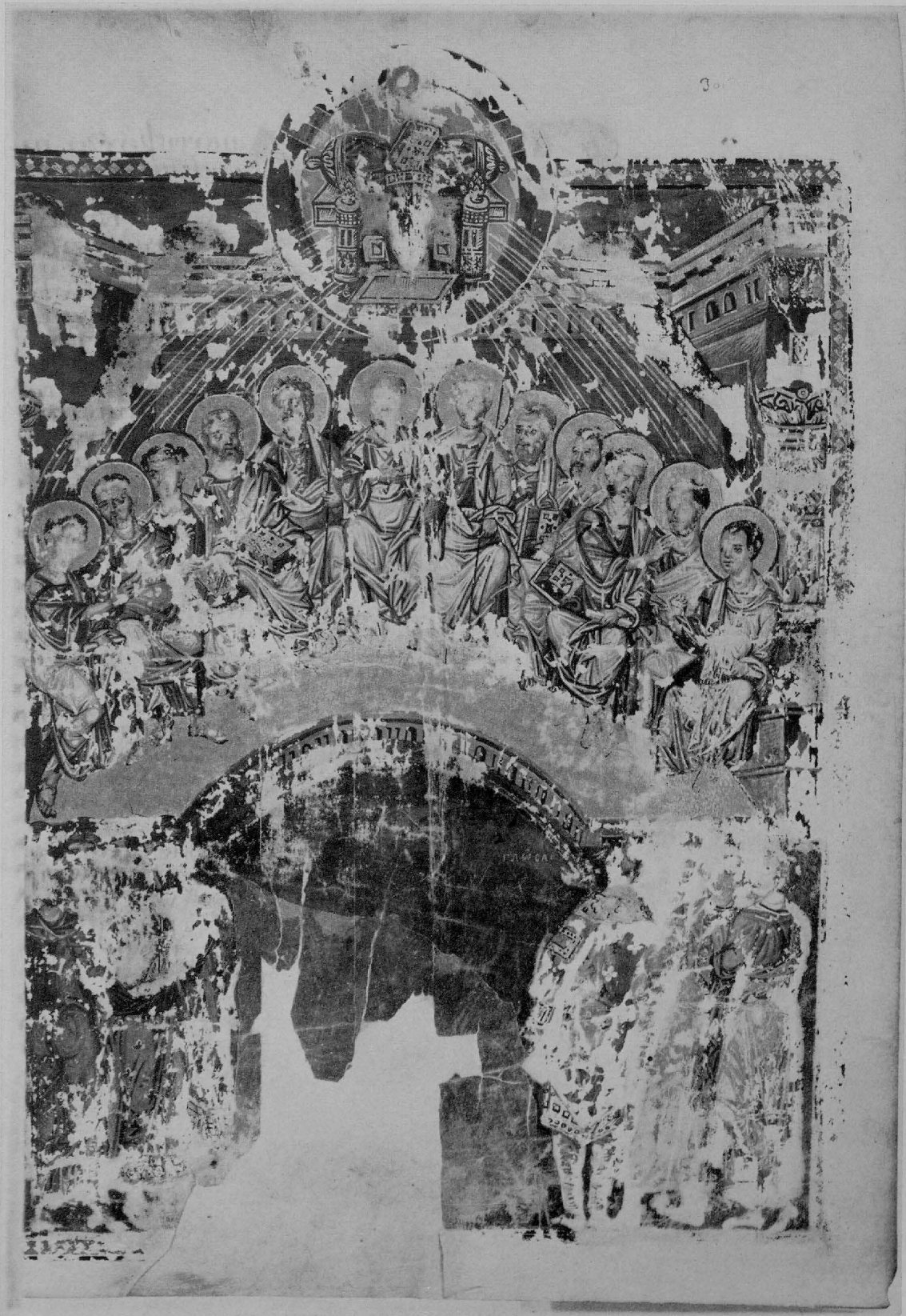
Ebenso läßt sich der Flechtknoten am unteren Ablauf des J beim Matthäus-Anfang des Harleianus (Taf. 23*a*) in Gesamtform und Einzelheiten neben Insulares halten – er weist regelrechte Scrolls auf. Das Book of Kells (Taf. 24*b*) wiederum bietet für das Endgeflecht des Markus-J in Abbeville (Taf. 24*a*) eine besonders gute Parallele. Diese großen und reichen Endgeflechte der Ada-Handschriften sind ja überhaupt eine sehr zukunftsreiche Neuerscheinung auf dem Kontinent. Sie werden vielfach ebenso in die Länge gezogen wie in den insularen Manuskripten und haben oft dieselben hörnerartigen und Tierkopfundungen (Taf. 24*c*). Nicht weniger bedeutsam scheint es, daß die Ada-Ornamentik neben dem „Keepattern“, das in mancherlei Variationen auftritt, das feinfädige Bandgeflecht des insularen Formenschatzes übernimmt (Taf. 24*a*), es begegnet in den Ada-Handschriften oft auch mit den zierlichen aufgesetzten Spitzen und den eingefügten oder ausgesparten kleinen Kreuzen wie in den insularen Handschriften (Taf. 24*c*).

So werden auch die Punktpyramiden und andere Punktmuster aus insularen Manuskripten übernommen, das spitze Ausziehen der Buchstabenrundungen nach innen, die merkwürdigen Füllmotive des ER der Matthäus-Zierseite in der Arsenal-Handschrift 599 (Taf. 24*c*) z. B. sind sehr insular. Die Nähe zu diesen Vorlagen ist verschieden, aber schon Godescalc und Dagulf-Psalter benutzen sie. Charakteristischerweise wird aber das insulare Tiergeflecht nicht übernommen, ebensowenig wie das bandartige Ausziehen der menschlichen Figur oder deren ganz ornamentale Stilisierung – beides lehnen die westlichen, eben doch vornehmlich an der Antike orientierten Künstler der Hofschule ab.

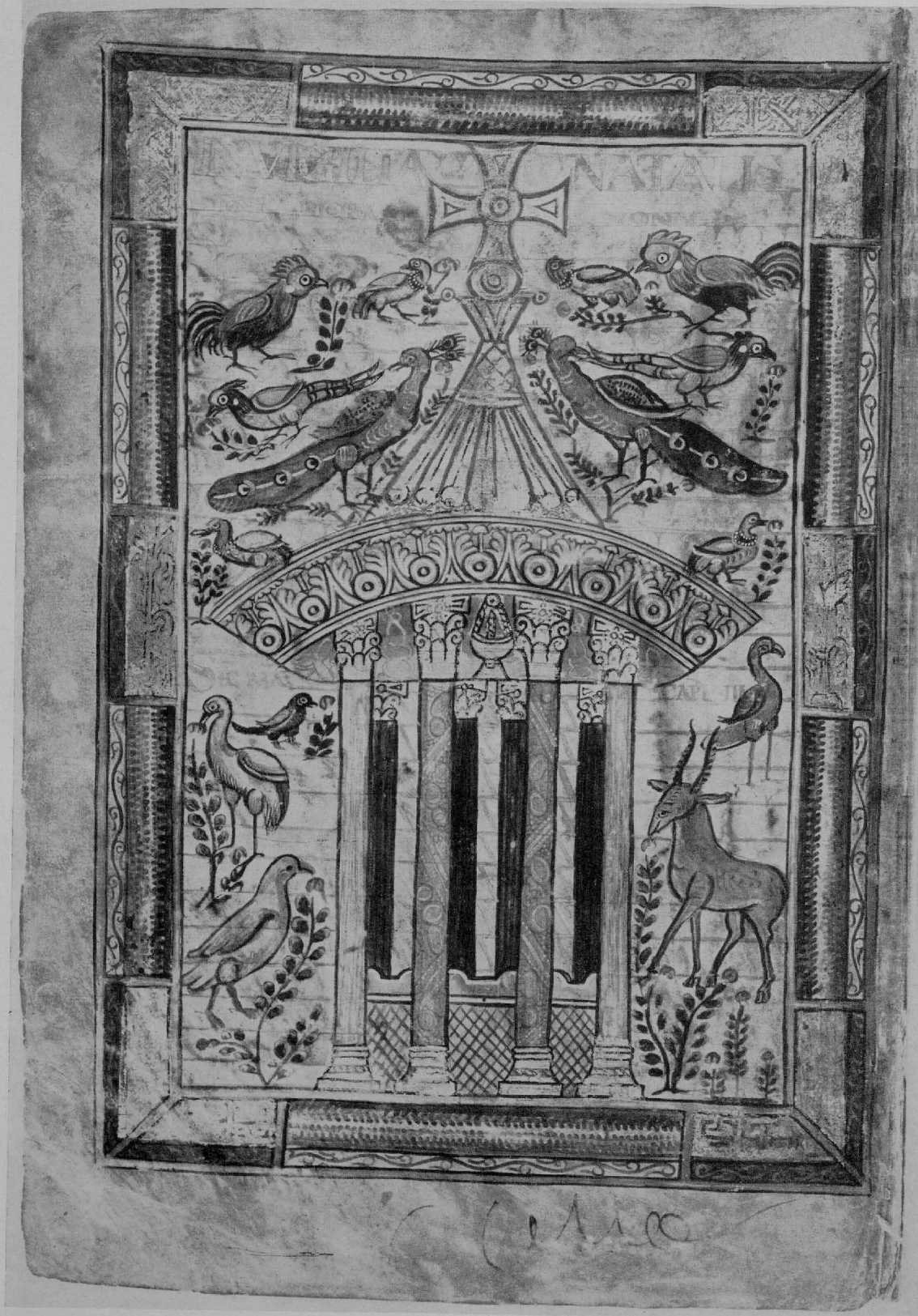
Auch die vorkarolingische Initialornamentik des Kontinents, die ja in der Provinz bis weit ins 9. Jh. hinein weiterlebt, bleibt in der Hofschule unberücksichtigt. Ihre diskrete Noblesse bietet diesen karolingischen Künstlern zu wenig, sie suchen reichere, energischere Wirkungen. Dazu brauchen sie ein umfangreiches Repertoire von Formen und Farben. Sie finden beides – wie für das Figürliche und großenteils auch für die Kanontafeln – in Byzanz und in der abendländischen Antike. Für die Initialornamentik bieten aber auch diese nicht genug. So hält man sich an das Eindrucksvollste und Reichste, was es auf diesem Gebiet gab, an die Initialornamentik der britischen Inseln.

TAFELN





Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 301 Pfingsten



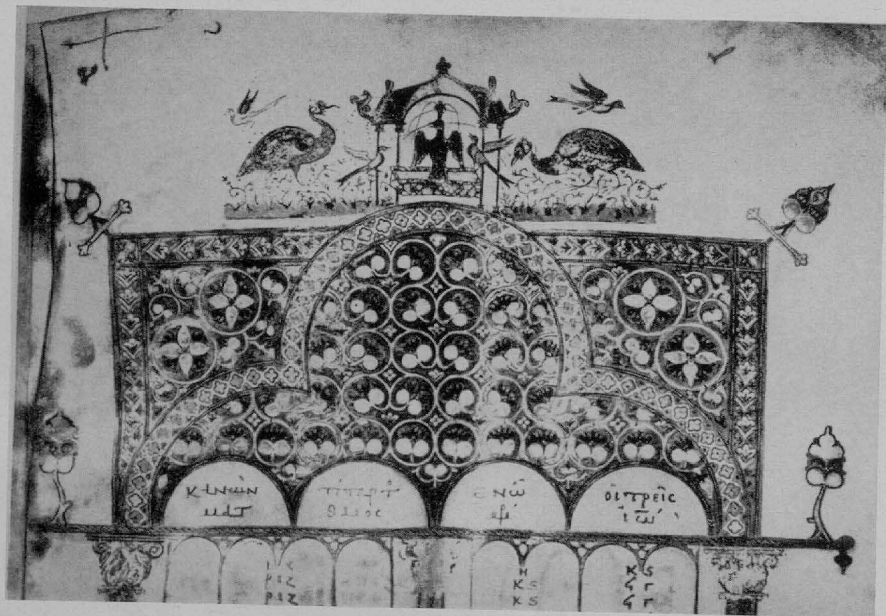
Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 3v Lebensbrunnen



Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 6v Lebensbrunnen



a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 11 Kanonbogen



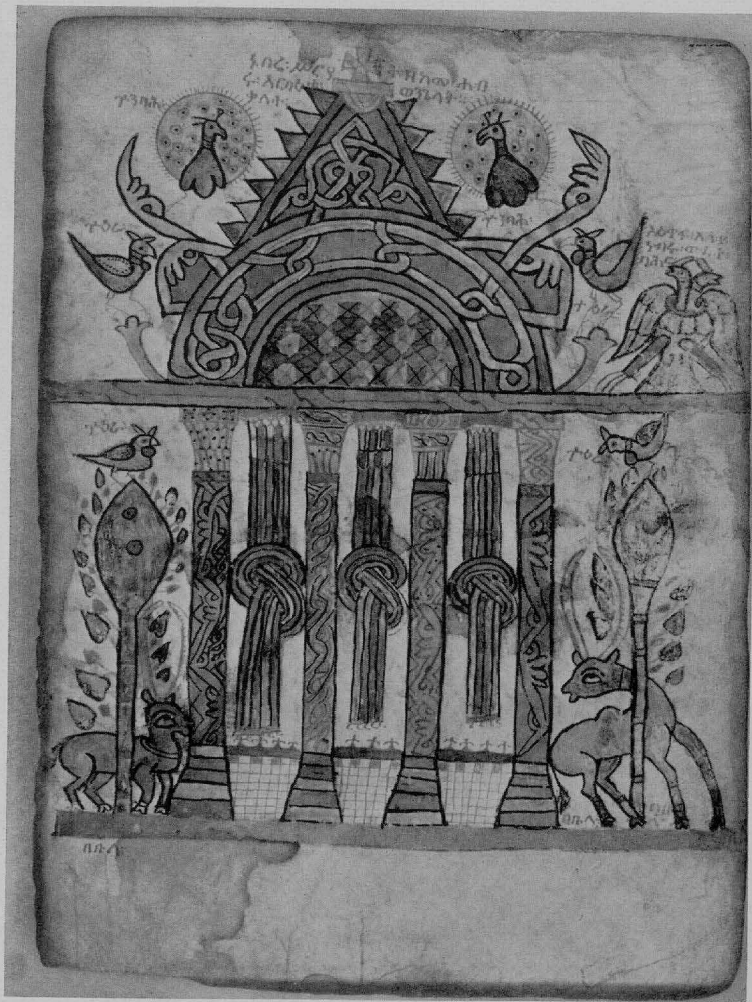
b) Parma Bibl. Pal. 5 fol. 9 Kanonbogen



c) Rom Vaticana Vat. gr. 699 fol. 55



d) Venedig Marciana Cod. gr. 17 fol. Bv David und der Bär



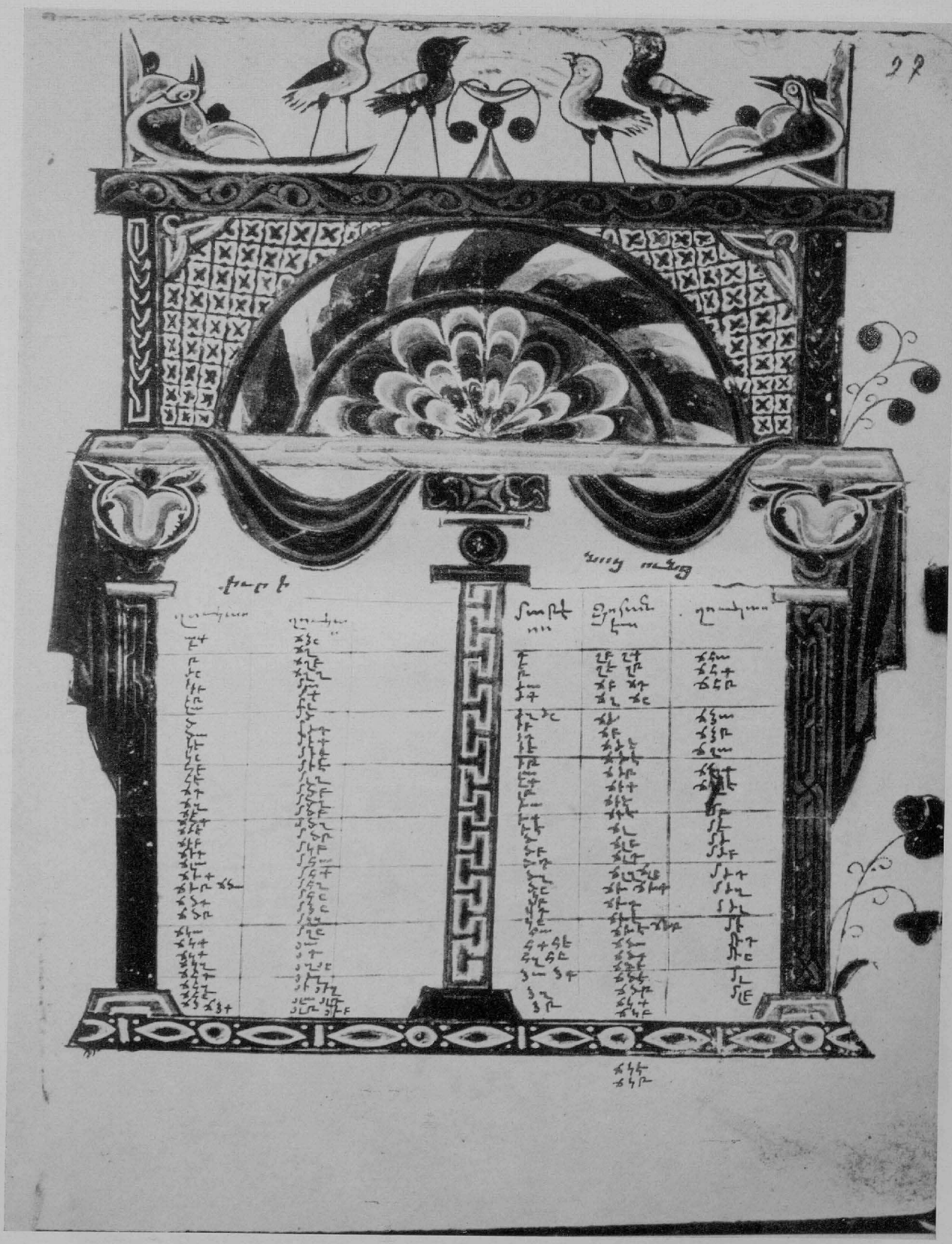
a) New York Pierpont Morgan Library Ms. 827 Lebensbrunnen



b) Salerno Bronzetür Lebensbrunnen



Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 1 v Anbetung des Lammes



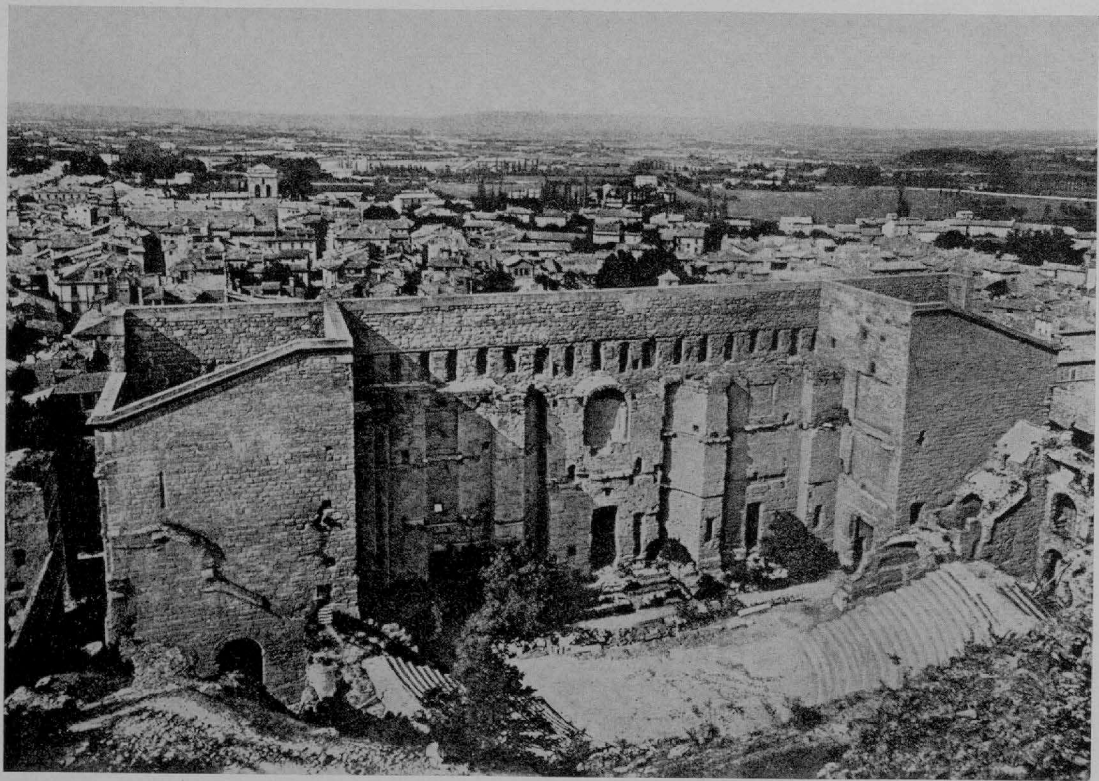
Früher Jaques de Morgan Kanonbogen



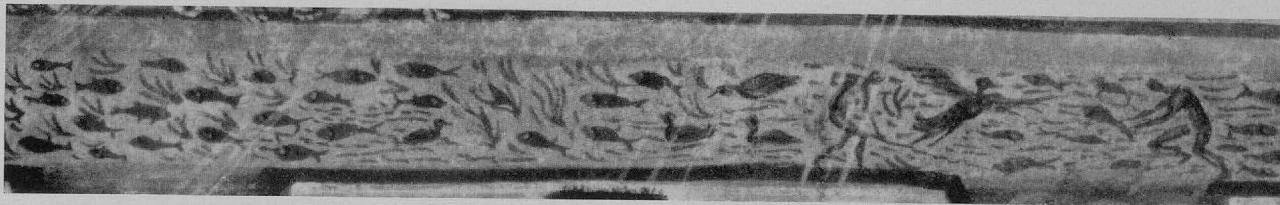
a) Rom Vaticana Vat. gr. 1156 fol. 1 v Matthäus



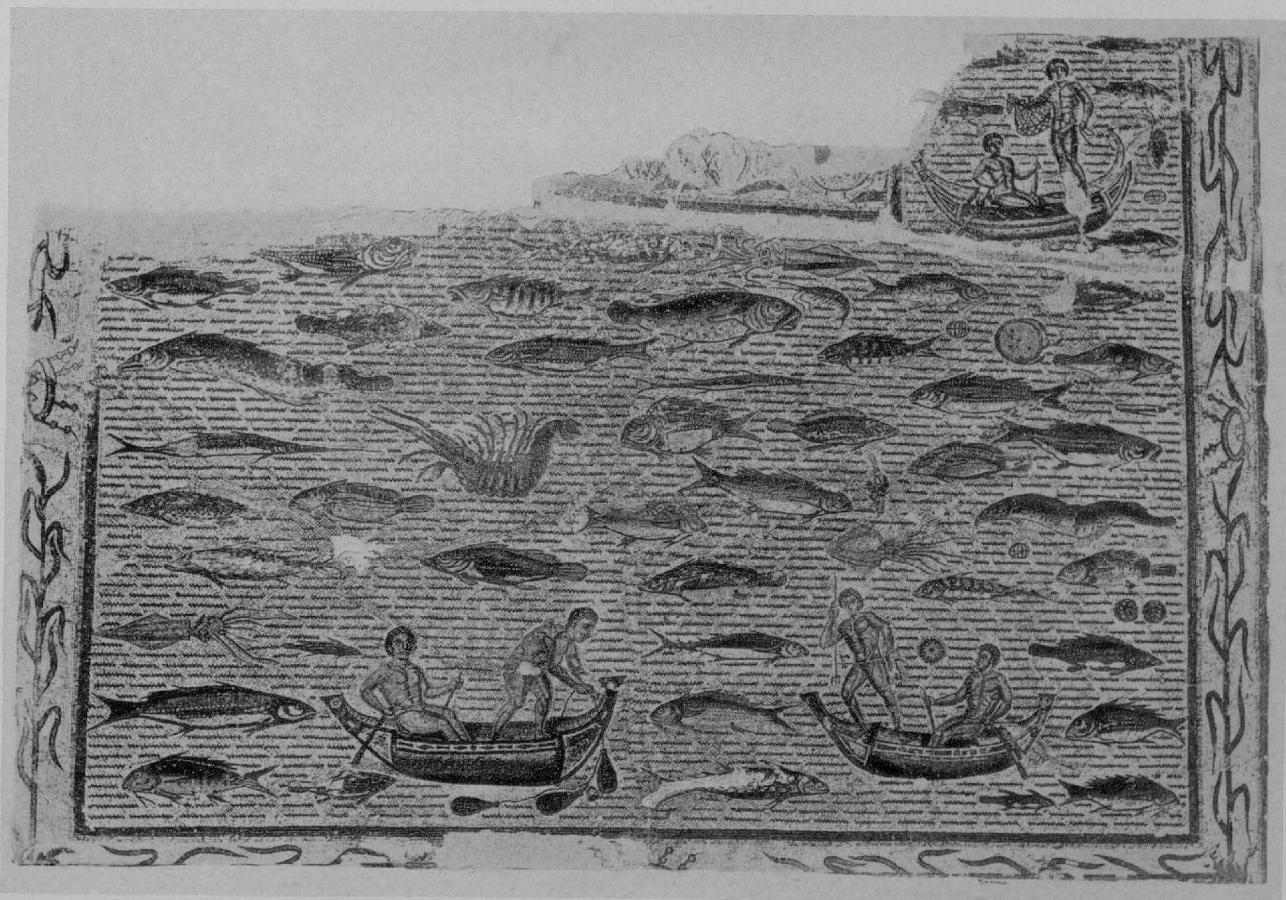
b) Athos Stauronikita 43 fol. 12 v Lukas



c) Orange Römisches Theater



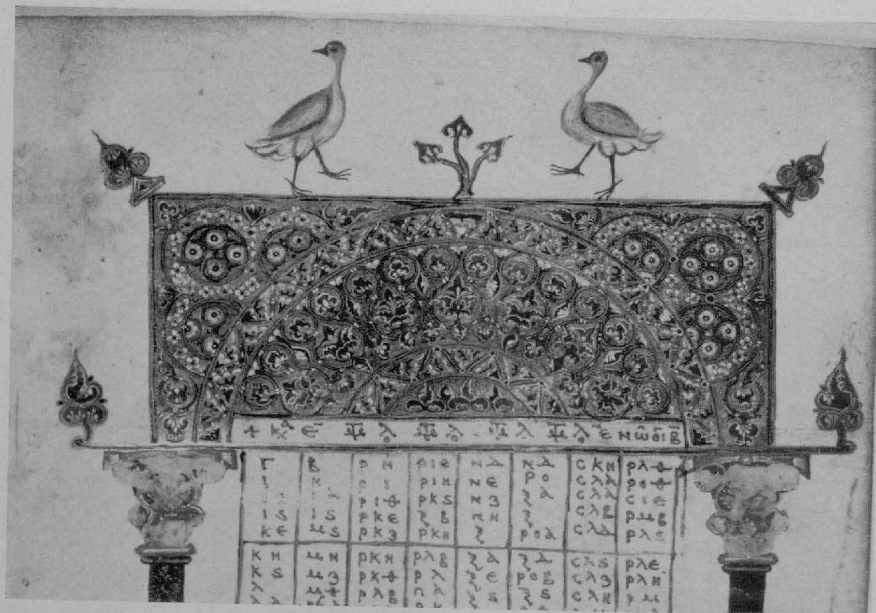
a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 Flußlandschaft (Vergrößerung aus Taf. 6)



b) Sousa (Tunis) Mosaik



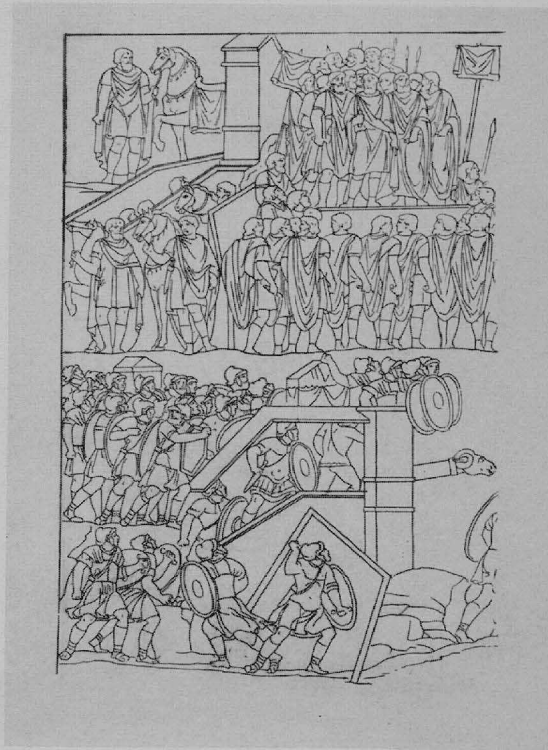
a) Gyulafehérvár Batthány Bibl. Cod. aur. aus Lorsch pag. 53. Die Generationen Christi



b) Berlin ehemals Preuß. Staatsbibl. Cod. gr. 39 fol. 23 Kanonbogen



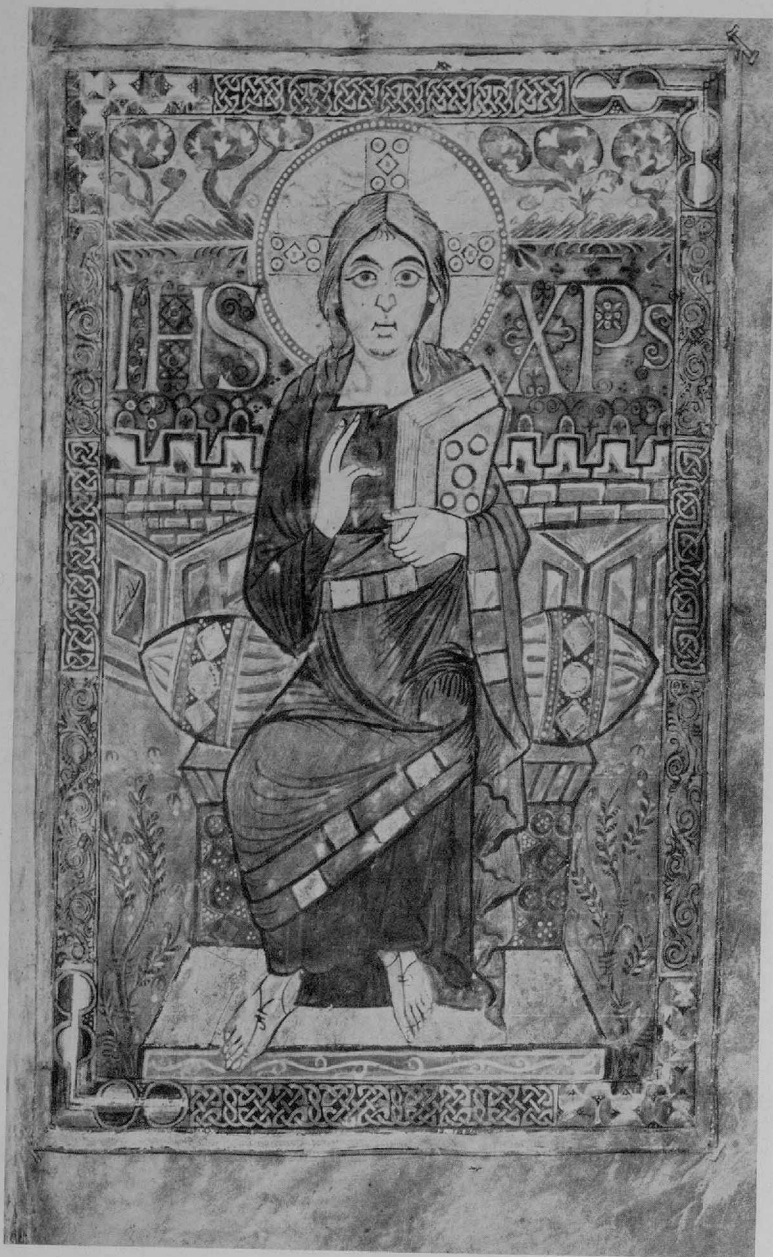
a) Rom St. Paul vor den Mauern Karol.
Bibel Illustration zu Deuteronomium



b) Rom Sept. Severus-Bogen
(nach Sal. Reinach)



c) Paris Coll. Sevadjian No. 11 fol. 12 v Vorfahren Christi



a) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 3 Christus



b) Nicæa Mosaik Madonna



a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 124 Lukas-Anfang



b) Istanbul Hagia Sophia Narthex-Mosaik Thronender Christus



Gyulafehérvár Batthány Bibl. Cod. aur. aus Lorsch pag. 36 Zierseite mit Maiestas domini



a) und b) Heidelberg Univ. Bibl. Cod. Sal. IXb Petershausener Sacramentar Christus und Maria

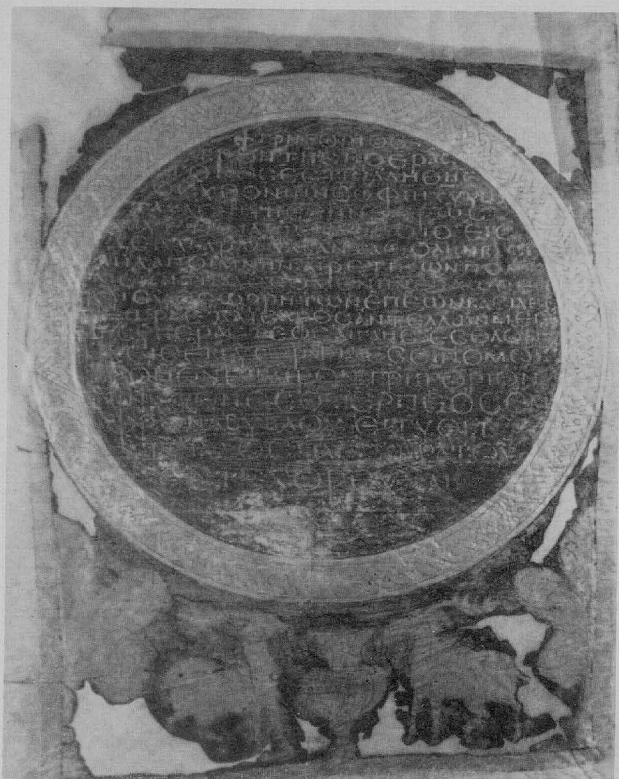


c) Paris Bibl. de l'Arsenal Ms. 610 Christus und Maria und Vatican Relief mit Christus und Maria

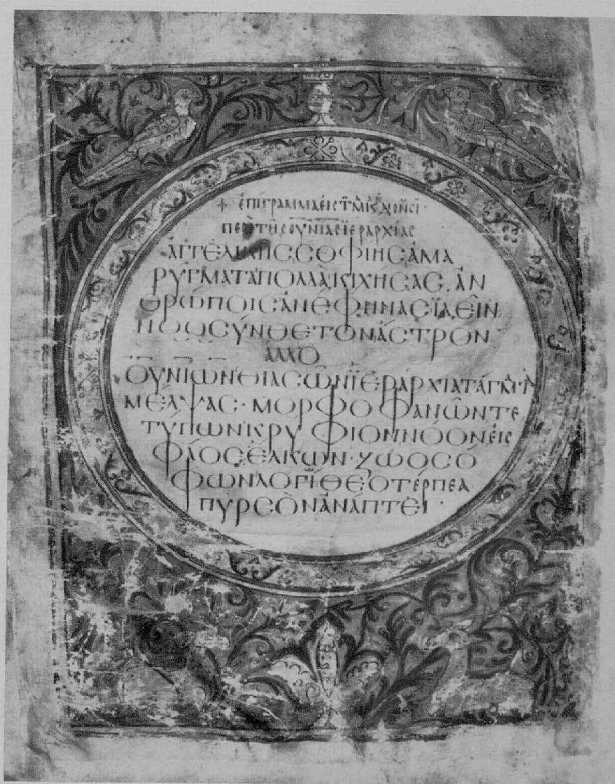


d) Paris Bibl. Nat. lat. 10910 Heilige mit Stabkreuz

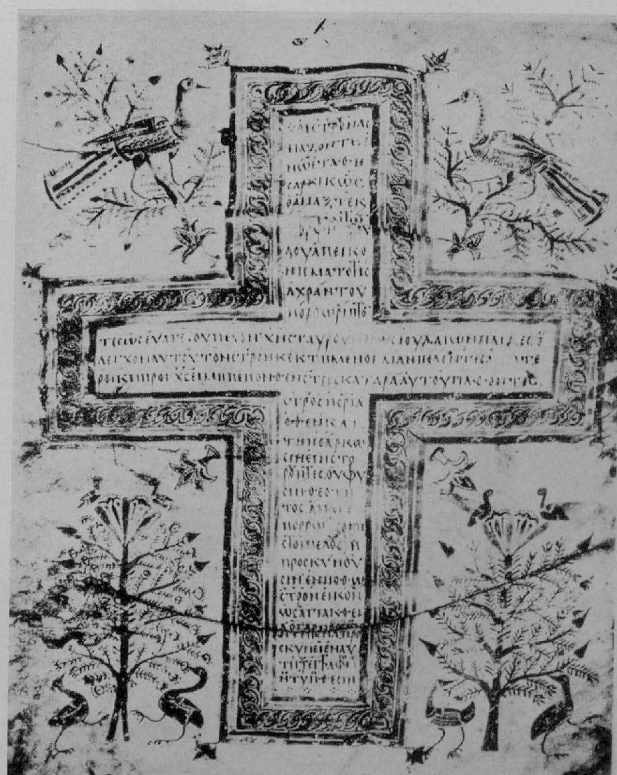




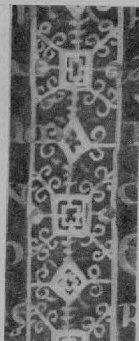
a) Mailand Ambrosiana E 49 inf. fol. 1 Titelseite



b) Florenz Laurenziana conv. soppr. 202 fol. 1 Titelseite



c) und d) Patmos Cod. 33 S. 1 und 7 Zierseiten



a



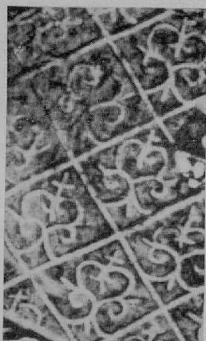
b



c



d



a₁



b₁



c₁



d₁

a) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 17v. - a₁) Paris Bibl. Nat. Coislin 79 fol. 2. - b) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 17v. - b₁) Lenin-grad Öffentl. Bibl. gr. 53 fol. 12r. - c) Paris Bibl. de l'Arsenal 599 fol. 61. - c₁) Rom Vaticana Reg. gr. 1 fol. 2v. - d) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 94. - d₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 90v



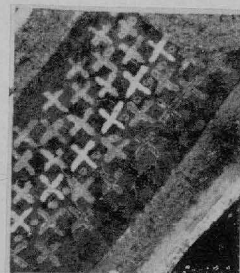
e



f



g



h



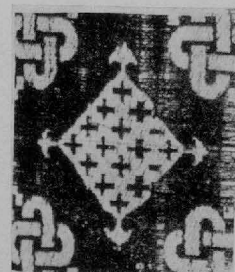
e₁



f₁

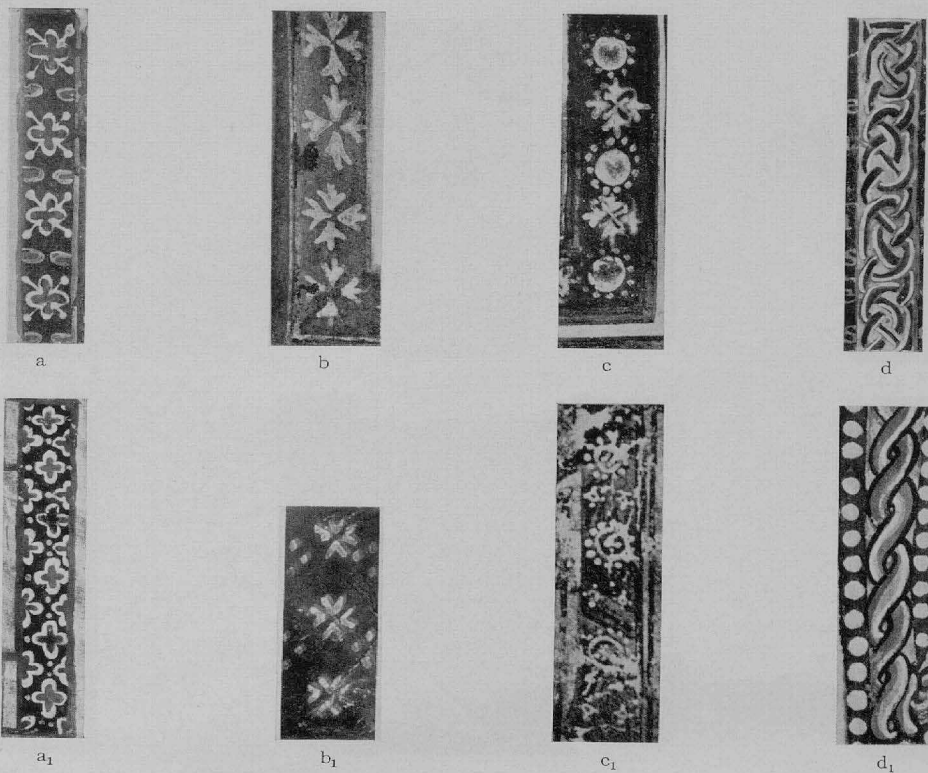


g₁



h₁

e) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 59v. - e₁) Paris Bibl. Nat. Coislin 20 fol. 151v. - f) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 26v. - f₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 446v. - g) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 43. - g₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 446v. - h) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 180v. - h₁) London South Kensington Mus. Byz. Seidenstoff



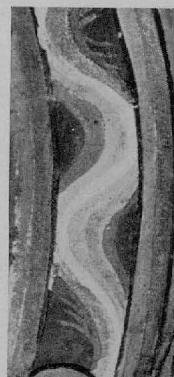
a) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 6 - a₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 316v. - b) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 18. - b₁) Venedig Marciana Cod. gr. 538 fol. 7. - c) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 35. - c₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 87v. - d) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 18v. - d₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 452v.



e



f



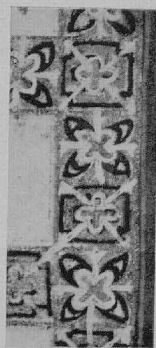
g

e₁f₁g₁

e) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 108 - e₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 410 - f) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 24v. - f₁) Leningrad Öffentl. Bibl. gr. 21 fol. 2. - g) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 82. - g₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 428v



a



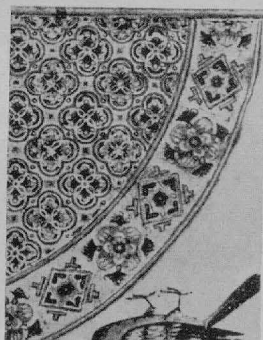
b



c



a₁

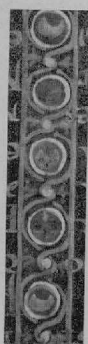


b₁



c₁

a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 66. - a₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 36. - b) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 39. - b₁) Athos Stauronikita 43 fol. 3. - c) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 46v. - c₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 333



d



e



f



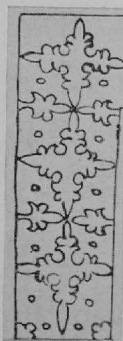
g



d₁



e₁



f₁



g₁

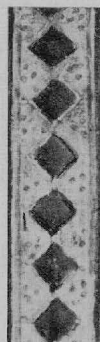
d) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 48v. - d₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 188. - e) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 104 - e₁) Leningrad, öffentl. Bibl. gr. 21 fol. 2 - f) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 39. - f₁) Athos Watopädi 408 (nach Weitzmann S. 7). - g) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 29v. - g₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 355



a



b



c



d

a₁b₁c₁d₁

a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 43. - a₁) Rom Vaticana Vat. gr. 1522 fol. 3v. - b) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 78. - b₁) Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 214. - c) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 36v. - c₁) Paris Bibl. Nat. gr. 139 fol. 136v. - d) Paris Bibl. Nat. N. A. lat. 1203 fol. 57. - d₁) Rom Vat. gr. 1522 fol. 2



e



f



g



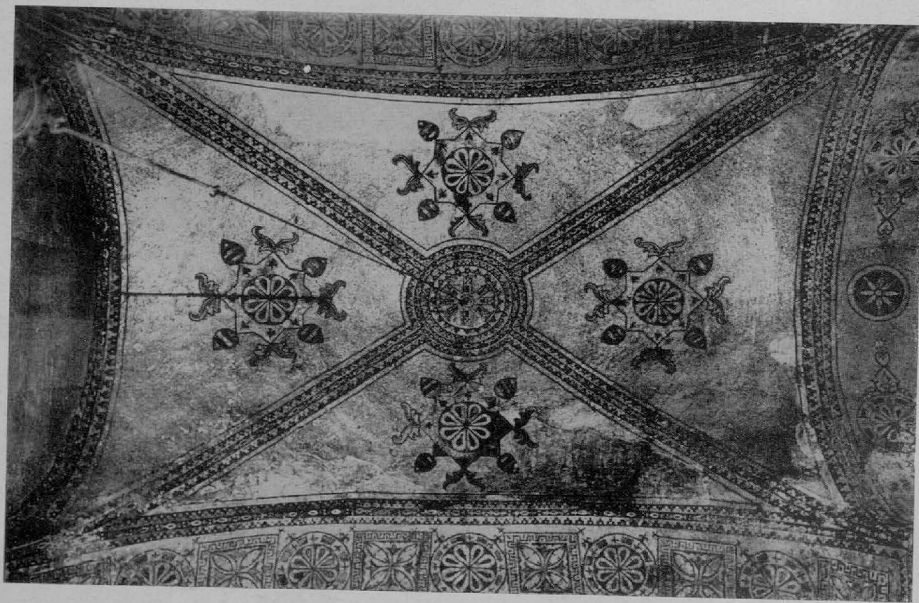
h

e₁f₁g₁h₁

e) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 26. - e₁) Rom Vaticana Vat. gr. 1522 fol. 2v. - f) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 32v. - f₁) Paris Bibl. Nat. Coislin 195 fol. 171v. - g) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 46. - g₁) Paris Bibl. Nat. Coislin 21 fol. 116v. - h) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 46. - h₁) Paris Bidl. Nat. gr. 350 fol. 94v



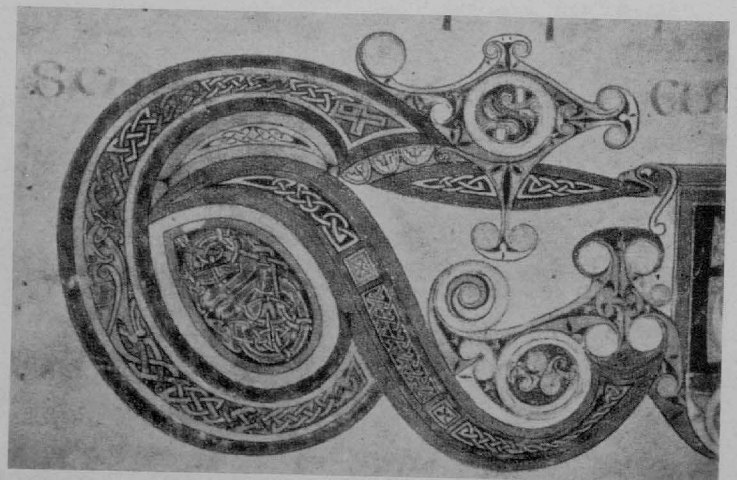
a) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 180 v Johannes



b) Istanbul Hagia Sophia Gewölbemosaik über dem Haupteingang



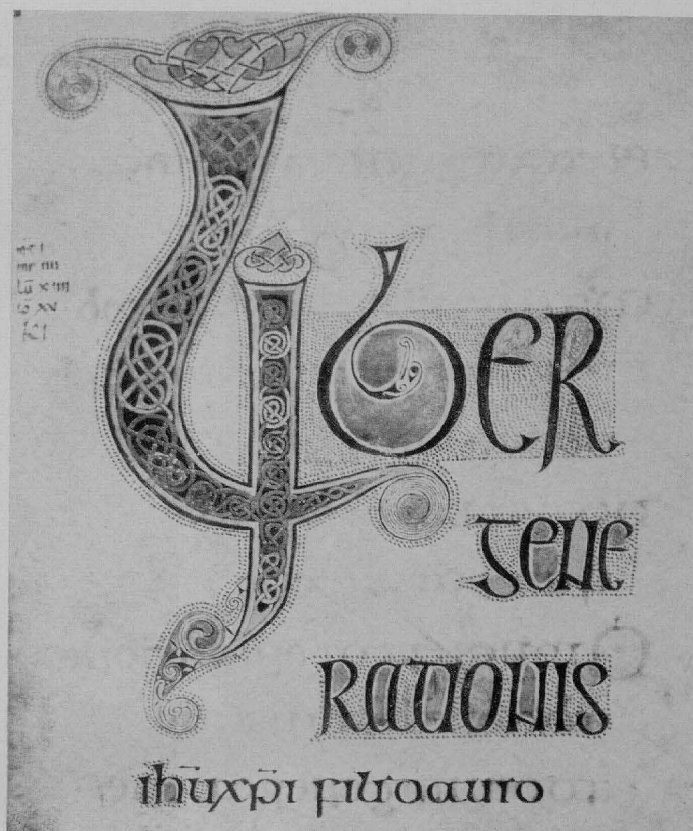
c) Abbeville Bibl. Municip. Cod. 4 fol. 102



d) Dublin Trin. Coll. Book of Kells fol. 13



a) London Brit. Mus. Harley 2788 fol. 14



b) Trier Domschatz Ms. 61 fol. 19



c) Paris Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 82



d) Dublin Trin. Coll. Book of Kells fol. 29



a) Abbeville Bibl. Municip. Cod. 4 fol. 67



b) Dublin Trin. Coll. Book of Kells fol. 203



c) Paris Bibl de l'Arsenal 599 fol. 16.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften - Philosophisch-philologische und historische Klasse](#)

Jahr/Year: 1956

Band/Volume: [NF_42](#)

Autor(en)/Author(s): Boeckler Albert

Artikel/Article: [Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe 1-30](#)