

Der Bernulphuscodex in Utrecht und eine Gruppe verwandter spätreichenauer Handschriften

von Anne S. Korteweg

1. Einleitung

Im Jahre 1860 entdeckte A. I. Schaepman, der spätere Erzbischof von Utrecht, während einer Firmungsreise durch die Provinz Overijssel auf dem Dachboden des Pfarrhauses der früheren Broerenkerk in Deventer drei alte Codices, die der Küster zur Beschwerung der Mangel verwendete. Die Handschriften kamen daraufhin am Ende der sechziger Jahre als Dauerleihgabe in das Erzbischöfliche Museum in Utrecht, heute 'Rijksmuseum Het Catharijneconvent'. So wurden drei der ältesten und wertvollsten mittelalterlichen Codices, die sich in den Niederlanden befinden, vor dem sicheren Untergang gerettet. Im Museum wurden die Handschriften unter den Nummern 1501, 1502 und 1503 (auch 1, 2 und 3) und die Buchdeckel unter den Nummern 901, 902 und 903 katalogisiert¹. Auch bekamen die Codices ihre heutigen Namen: Lebuinuscodex, Ansfriduscodex und Bernulphuscodex. Die Beweggründe, die zu dieser Namengebung geführt haben, sind nicht überliefert, können aber zum Teil rekonstruiert werden².

In Deventer werden die drei Codices zum ersten Mal in einem Schatzinventar der Lebuinuskirche aus dem Jahre 1566 erwähnt, das aus Furcht vor dem Bildersturm aufgestellt war, der in diesem Jahr in den Niederlanden wütete und auf Deventer überzugreifen drohte³. Während der Wirren des Achtzigjährigen Krieges (1568-1648) müssen die Handschriften, wie auch eine Anzahl anderer Kirchenschätze, bei Privatpersonen untergebracht gewesen sein, denn im 19. Jahrhundert tauchen sie in der katholischen St. Lebuinuskirche, der früheren Broerenkerk in Deventer, wieder auf⁴.

Der Bernulphuscodex ist kunsthistorisch gesehen die weitaus interessanteste der drei Handschriften. Es ist ein Evangelistar, das nicht nur mit Textinitialen, sondern auch mit vierzehn Miniaturen und acht Zierseiten ausgestattet ist. In der wissenschaftlichen Literatur wurde die Handschrift 1891 zum ersten Mal von Stephan Beissel erwähnt, der sie jedoch Ansfriduscodex nannte, eine Verwechslung, die wahrscheinlich die Ursache der Verwirrung ist, die seither über das Aussehen und den Inhalt der beiden Codices herrscht⁵. Schon zu Beginn dieses Jahrhunderts wurden die Miniaturen des

Utrechter Evangelistars der Reichenau zugeschrieben, aber 1934 bezeichnete sie Walter Gernsheim als späte Nachahmungen der Liuthar-Gruppe und lokalisierte sie mit einer Reihe anderer Handschriften, deren wichtigste ein Festevangelistar in Brescia und ein Sakramentar in Paris waren, nach Einsiedeln⁶. Diese Zuordnung war jedoch wenig begründet und wurde von der Forschung zurückgewiesen⁷. Neuerdings ist versucht worden, die Handschriften in Konstanz unterzubringen⁸.

In der folgenden Studie, die auf einer 1979 der Universität Amsterdam vorgelegten Doktorarbeit beruht⁹, soll die von Gernsheim zusammengestellte Gruppe im Hinblick auf ihre Einheitlichkeit, ihre Lokalisierung und ihre relative Chronologie einer Revision unterzogen und damit versucht werden, einen neuen Zugang zur späten Reichenauer Buchmalerei zu gewinnen.

2. Der Bernulphuscodex

Das Hauptwerk der Gruppe ist der Bernulphus-Codex in Utrecht. Er enthält 213 Pergamentblätter von 315 x 225 mm¹⁰. Der Text — in karolingischer Minuskel aus der Mitte des 11. Jahrhunderts — stammt von vier oder fünf Schreibern, von denen zwei aus Bayern und zwei aus Schwaben kommen¹¹. Jede Lesung beginnt mit einer vor den Textblock gerückten Initiale, die in Silber und Gold auf blauem oder grünem Hintergrund steht. Es handelt sich, bis auf wenige Ausnahmen, um Variationen der Buchstaben I oder IN der Worte 'In illo tempore', mit denen die Lesungen anfangen. Bei der Gestaltung dieser beiden Buchstaben wird ein fast unbegrenztes Maß an Phantasie entfaltet: unter den 230 Initialen lassen sich nicht zwei gleiche nachweisen. Der Schwung und die Sicherheit, mit denen der Maler immer neue Kombinationen von geometrischen Mustern, Blattranken, naturgetreuen und phantastischen Tieren erfindet, kennzeichnen ihn als einen Künstler, der über außerordentlichen Einfallsreichtum und großes künstlerisches Formgefühl verfügt.

Je nach Form oder Zusammensetzung lassen sich die Initialen in verschiedene Gruppen einteilen. Bei der ersten handelt es sich um Initialen, die aus Tieren gebildet werden. Diese sind zum Teil auffallend naturgetreu



Abb. 1
Utrecht, fol. 113v. Die Frauen am Grabe

wiedergegeben: ein Hase (Abb. 4 l), ein Ente (Abb. 4 g) ein Storch oder Reiher, einmal mit gehobenen Bein (Abb. 4 h), ein Fisch und verschiedene Schlangen. Daneben gibt es Fabelwesen wie einen geflügelten Drachen (Abb. 4 b), eine zweiköpfige Ente (Abb. 4 m) und Mischwesen, die aus Teilen von Vögeln, Fischen, Vierfüßlern und Schlangen zusammengesetzt sind (Abb. 4 c, 4 d, 4 f, 4 k). Eine zweite Gruppe bilden die Initialen mit Pflanzenmotiven: runde, zwei- oder dreilappige Blattformen (Abb. 4 j), Blätter, die sich um gerade, dünne Seitentriebe legen (Abb. 2, links am I), herzförmige Blättchen mit einer inneren Schlangellinie (Abb. 4 e). Charakteristisch sind Buchstabenschäfte, die unten und oben seitlich in ein spitzes, gemustertes Dreieck auslaufen und eine Art 'Metallspangen' tragen: rechteckige Stücke, auf denen kleine Kreise als Nagelköpfe angebracht sind (Abb. 2, 3, 4 j). Die dritte und weitaus größte Gruppe der Initialen besteht aus Buchstaben, die Tier- und Pflanzenmotive verbinden. (Abb. 2, 3, 4 a, 4 n). Vereinzelt kommen auch Masken vor (Abb. 4 n).

Ein Teil der erwähnten Formen läßt sich an zwei Stellen wiederfinden, einerseits in zwei Regensburger Handschriften aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts und sodann in einer Reihe von bayerischen Codices aus der zweiten Jahrhunderthälfte. In den beiden Handschriften aus Regensburg, dem Utacodex in der

Abb. 2
Utrecht, fol. 29r. Textinitialen

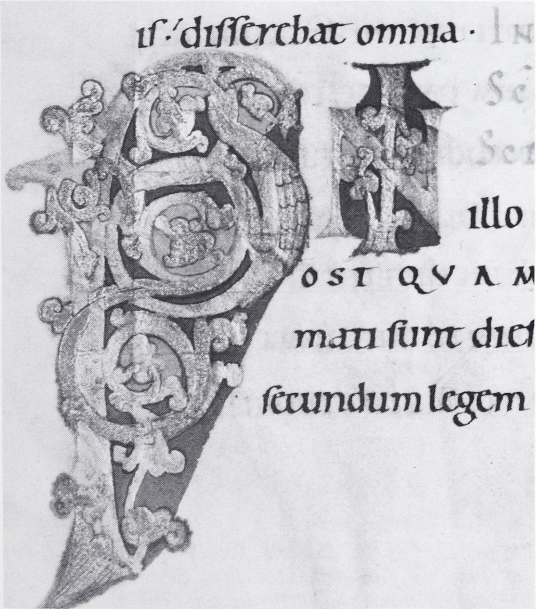


Abb. 3
Utrecht, fol. 182r. Textinitialie

Bayerischen Staatsbibliothek in München¹² und dem Evangeliar Heinrichs II. in der Vatikanischen Bibliothek in Rom¹³ erscheinen die gleichen zwei- und dreilappigen Blattformen, die herzförmigen Blätter mit einer Schlangellinie, die Masken und die 'Metallspangen'. Diese Ornamentik ist hier jedoch nicht an Textinitialen — die in diesen Handschriften nicht vorkommen — angebracht, sondern findet sich auf den Miniaturseiten in ausgesparten Zwickeln und Rahmenfeldern. In Textinitialen begegnet ein Teil der genannten Formen in einer Gruppe von Handschriften der sogenannten „Bayerischen Klosterschule“, die neuerdings Tegernsee zugewiesen und in die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert worden ist¹⁴, darüber hinaus noch in einigen nicht fest lokalisierten bayerischen Handschriften¹⁵. Auch in diesen Werken werden die Initialen mit zwei- und dreilappigen Blattformen, mit Blättern, die um dünne Seitentriebe gelegt sind, mit herzförmigen Blättchen, spitzen gemusterten Eckabschlüssen, Masken sowie 'Metallspangen' verziert (Abb. 4 o, 4 p). Auch erscheint eine Reihe übereinstimmender Tierformen, die aber insgesamt weniger zahlreich sind. Der größte Teil der Initialen der bayerischen Handschriften besteht jedoch aus Buchstaben mit symmetrisch angeordneten Ranken, die zwar schönlinige, aber doch schulmäßig wiederholte Formen bieten¹⁶ (Abb. 4 q). Diese Initialtypen leben in den späteren Handschriften aus Tegernsee fort, werden jedoch immer kleiner und dürrer¹⁷. Als eine der Quellen dieser Initialornamentik ist daher das Scriptorium von

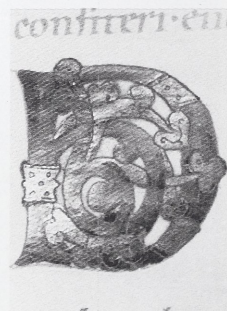


Abb. 4
Textinitialen. Utrecht: 4a, fol. 23v; 4b, fol. 47v; 4c, fol. 73r; 4d, fol. 76r; 4e, fol. 115r; 4f, fol. 121v; 4g, fol. 122v;

4h, fol. 125r; 4j, fol. 152v; 4k, fol. 154v; 4l, fol. 195r; 4m, fol. 195v; 4n, fol. 205r. München, Clm. 18005: 4o, fol. 41r; 4p, fol. 161r. Clm. 18121: 4q, fol. 131v.

Regensburg anzusehen, wo offenbar ein Teil der oben-
 genannten Blattornamentik im ersten Viertel des 11.
 Jahrhunderts ausgebildet worden ist. Von dort aus
 wird sie von der Schule von Tegernsee übernommen
 und weiter entwickelt worden sein.

Für den Bernulphuscodex läßt sich aus diesen Zusammen-
 hängen schließen, daß nicht nur mehrere bayeri-
 sche Schreiber, sondern auch ein bayerischer Maler an
 der Herstellung der Handschrift beteiligt waren. Es ist
 aber nicht möglich festzustellen, wo diese Schreiber
 und Maler beheimatet waren. Die bayerischen Schrei-
 ber stammen nicht aus Tegernsee, und die Miniaturen
 haben, wie sich noch zeigen wird, mit jenen der 'Baye-
 rischen Klosterschule' nichts zu tun¹⁸. Weiterhin läßt
 sich bemerken, daß die Initialen zwar gewisse Überein-
 stimmungen zeigen mit jenen in gleichzeitigen bayeri-
 schen Handschriften, diese aber an Einfalls- und For-
 menreichtum bei weitem übertreffen.

Bei den vierzehn Miniaturen des Bernulphuscodex
 handelt es sich um zwei Evangelistenporträts, neun
 Szenen aus dem Leben Christi, das Gleichnis von den
 bösen Winzern, den Marientod und das Jüngste Ge-
 richt. Schon früh wurde der Zusammenhang der Bil-
 der mit den Darstellungen in Reichenauer Handschrif-
 ten festgestellt¹⁹, wobei vor allem die Verbindung mit
 dem Evangeliar Ottos III. von Bedeutung ist. Neben
 vier Szenen aus dem Neuen Testament sind hier die

Abb. 5
 Utrecht, fol. 16v. Anbetung der Könige



Abb. 6
 Utrecht, fol. 133v. Himmelfahrt

beiden Evangelistenbilder zu nennen, in denen die ein-
 zigartigen „visionären“ Evangelisten der Münchener
 Handschrift wiederholt werden²⁰. Hinter den übrigen
 Miniaturen steht das breite Spektrum der Reichenauer
 Bildschöpfungen²¹.

Die Miniaturen des Bernulphuscodex sind das Werk
 verschiedener Hände. Von Gernsheim wurden zu-
 nächst zwei Maler unterschieden, von denen der eine
 dreizehn Darstellungen im Stil der Reichenau schuf,
 der andere nur das Bild des Evangelisten Markus, mit
 dem die Handschrift beginnt²² (Abb. 17). Dies folgt
 zwar in seiner Form den Evangelistenbildern des Mün-
 chener Otto-Evangeliars, weicht aber stilistisch von
 den anderen Miniaturen stark ab und wurde von
 Gernsheim einem Byzantiner zugeschrieben²³. Die
 übrigen Miniaturen, deren Stil sich dem der Reiche-
 nauer Schule anschließt, sind jedoch nicht einheitlich,
 wie Gernsheim annahm. Vielmehr können zwei Hände
 unterschieden werden, die sowohl in kompositorischer
 wie in stilistischer Hinsicht voneinander abweichen.
 Der erste Meister ist bestrebt, durch eine symmetrische
 Anlage und die Verwendung umfangreicher Architek-
 turkulissen seinen ganzseitigen Darstellungen ein mo-
 numentales Gepräge zu verleihen. Der zweite legt die
 Miniaturen vorzugsweise in Streifen an, wodurch sie
 einen mehr erzählenden Charakter erhalten. Der Figu-

renstil des ersten Meisters ist fließend, hat starke plastische Qualitäten und weist ab und zu klassische Reminiszenzen auf. Eine Skala gut aufeinander abgestimmter Mischfarben bestimmt den Eindruck. Die Bilder des zweiten Meisters unterscheiden sich von ihnen durch ihre kräftige Linienführung, die monotonen, harten Farben und die schlechten Proportionen der Figuren, doch zeigt die Geschlossenheit des Stils, daß der Maler seinen Stoff beherrscht.

Der erste Meister schuf fünf Darstellungen für große kirchliche Feiertage mit den ihnen gegenüberliegenden Zierseiten: die Anbetung der Könige (fol. 16v-17r, Abb. 5), die Frauen am Grabe (fol. 113v-114r, Abb. 1), die Himmelfahrt (fol. 133v-134r, Abb. 6, 18), das Pfingstbild (fol. 137v-138r, Abb. 7) und der Marientod (fol. 173v-174r, Abb. 8) sowie — ohne Zierseite — das Jüngste Gericht (fol. 41v, Abb. 9). Die Miniaturen sind in der seit der Liuthar-Gruppe in der Reichenauer Schule charakteristischen Weise gemalt. Kennzeichnend sind dabei der lineare Stil und die langgezogenen Figuren mit den dramatischen Gebärden. Das Stereotype in den Haltungen der Figuren und in dem Faltenwurf der Gewänder zeigt, daß die Handschrift relativ spät entstanden ist. Typische Liuthar-Merkmale sind die dreieckigen Giebel mit fischblasenartigen Dächern auf beiden Seiten, die 'Schleifchen' auf den Giebeln und Türmen und die Art der Schattierung, bei der die Trennungslinie zwischen der dunklen und der hellen Fläche noch einmal mit einem dunklen Strich in der hellen Fläche nachgezogen wird²⁴.

Anders als in den meisten Liuthar-Handschriften, in denen die Hauptpersonen gewöhnlich größer wiedergegeben werden als die übrigen, sind hier die Gestalten gleich groß. Doch wird die Bedeutung mancher Figuren dadurch betont, daß sie in den Bildern höher gestellt werden, wie etwa der Engel in der Szene der Frauen am Grabe, die beiden Engel bei der Himmelfahrt und Christus im Bilde des Marientodes. Die Augen haben nicht die für die Liuthar-Gruppe charakteristischen großen, weißen Flächen, sondern sind klein und grün schattiert. Nur bei Christus, den Engeln und den Frauen ist auch an Nase und Mund ein etwas fleckiger, grüner Schatten angebracht. Es ist bemerkenswert, daß der Maler die Augen so richtet, daß sich die Figuren wirklich ansehen. Die Umrisse der Kleidung werden oft mit straffen, ungebrochenen Linien angebracht, deren Wirkung durch die großenteils parallel verlaufende Innenzeichnung noch gesteigert wird. Sehr deutlich wird dies etwa bei der Anbetung der Könige, in dem schwingvollen Faltenwurf des Mantels des vorderen Königs, den senkrecht von den Händen herabhängenden Mänteln der beiden anderen und den geraden Falten unter dem Knie Marias.



Abb. 7
Utrecht, fol. 137v. Pfingsten

Daneben weist der Stil aber auch stark plastische Qualitäten auf, die in demselben Bild unter anderem in der Rundung der Tunika über dem Körper des vorderen Königs und in der Form des rechten Ärmels, auf dem kleine parallele Falten die Plastizität verstärken, zu sehen sind. Dieses Gefühl für plastische Formgebung kann nur durch den Einfluß einer klassischen Tradition erklärt werden. In dieselbe Richtung weisen Elemente wie die gleiche Größe der Figuren und das durch die Bewegung verursachte Zurückweichen des Stoffes unter den ausgestreckten Händen des vorderen Königs, ein naturalistischer Zug, der sich in den Liuthar-Handschriften sonst nirgendwo findet.

Ein ähnliches Gefühl für Plastizität kommt in der eleganten Drehung mancher Gestalten zum Ausdruck, wie bei den beiden sich zur Seite wendenden Engeln bei der Himmelfahrt Christi und im Marientod bei den zwei Aposteln, die sich auf beiden Seiten zur Bahre vorneigen, ebenso auch in der Gestalt Christi, der sich, halb abgewendet, über die Schulter nach Maria umblickt. Einen Höhepunkt dieses Stils bildet zweifellos der Engel in der Darstellung der Frauen am Grabe, der von nahezu klassischer Formgebung ist. Ausgezeichnet wiedergegeben sind die Zickzackfalten an Unterkleid und Mantel, das Aufwehen der Mantelzipfel, die Fischblase über dem Knie und die Ungezwungenheit, mit der der Mantel um den Körper und über den linken



Abb. 8
Utrecht, fol. 173v. Marientod



Abb. 9
Utrecht, fol. 41v. Jüngste Gericht

Arm geschlagen ist. Ebenso wie der stehende Christus in der Himmelfahrt zeigt die Figur einen Naturalismus und eine Plastizität, die eine Entstehungszeit der Handschrift eher vor als nach der Mitte des 11. Jahrhunderts annehmen lassen.

Eines der auffallendsten Merkmale des Meisters ist die strenge Symmetrie, der er die Darstellungen unterwirft. So ist die Architektur in dem Aufbau immer ganz symmetrisch, wodurch der Akzent in die Bildmitte gelegt wird. Diese Wirkung wird von dem Maler noch auf verschiedene Weise gesteigert: durch den Stern von Bethlehem oder eine Säule in die Mitte zu stellen, durch gleichförmige Vorhänge rechts und links, durch einen Mittelgiebel, der eine andere Farbe und eine auffallende Form hat, durch einen breiteren und höheren Mittelbogen oder durch Goldfärbung des Hintergrundraums zwischen den mittleren Säulen. Auch die Figuren werden so viel wie möglich symmetrisch aufgestellt. Beim Pfingstbild, bei der Himmelfahrt und bis zu einem gewissen Grade auch bei der Szene des Marientodes war dies in den älteren Vorla-

gen schon geschehen. In der Darstellung der Frauen am Grabe wurde eine gewisse Symmetrie dadurch erreicht, daß der Engel nicht wie gewöhnlich rechts erscheint, sondern in die Mitte des Bildes gesetzt ist. In der Anbetung der Könige befinden sich die wichtigsten Figuren, Maria und das Kind, jedoch wie üblich auf der Seite, so daß gerade im besonders betonten Mittelteil des Bildes eine Art Leere entsteht. Die Architektur, die bei einer zentralisierten Darstellung einen funktionellen Sinn hat, wurde hier demnach in einer Komposition angewandt, deren Schwerpunkt ganz anders liegt.

Genauso auffallend ist die Art, in der der Maler die Architektur und den Bogen im Hintergrund des Himmelfahrtsbildes zur Gliederung des Raumes und zur Strukturierung der Figurenkompositionen verwendet, wobei die Hauptpersonen meistens von den weniger wichtigen Figuren getrennt werden. So stehen im Bild des Marientodes die Apostel in zwei Gruppen zusammengedrängt zwischen den äußeren Säulen, so daß das breite Mittelfeld nur von Christus und Maria beherrscht wird, und ebenso scheidet bei der Himmelfahrt der Bogen im Hintergrund, wenn dieser nach unten verlängert wird, die vier wichtigen Gestalten in der Mitte von den Apostelscharen an beide Seiten. Bei anderen Bildern ist die Aufstellung der Figuren noch

Abb. 10 — Utrecht, fol. 7v.
Geburt Christi und Hirtenverkündigung



stärker dem Schema der Architektur untergeordnet. Bei der Anbetung der Könige sind Maria und die zwei hinteren Könige als Gegenstücke zwischen die beiden äußeren Säulen plazierte, während bei dem Osterbild die beiden Frauen zwischen den zwei linken Säulen stehen, und der Raum rechts, abgesehen von dem schlafenden Wächter, leer bleibt. Dies verhindert jedoch nicht, daß der Meister gerade durch seine wohlüberlegte Anlage im ganzen außerordentliche Wirkungen erzielt. So zeugen sowohl im Bild der Frauen am Grabe die theatralische Stellung des Engels vor einer großen goldenen Fläche wie auch in der Darstellung des Marien-todes die reiche und komplizierte Anlage von einer besonderen kompositorischen Fähigkeit.

Ganz anders in der Anlage ist das Bild des Jüngsten Gerichtes desselben Malers. Die Komposition stimmt überwiegend mit jener der Bamberger Apokalypse (Abb. 69) überein, ist aber anders als diese in fünf Streifen unterteilt und folgt damit einer für das 11. Jahrhundert charakteristischen Entwicklung²⁵. Die Wirkung des dramatischen Geschehens ist dabei jedoch verloren gegangen.

Abb. 11
Utrecht, fol. 10v. Evangelist Johannes

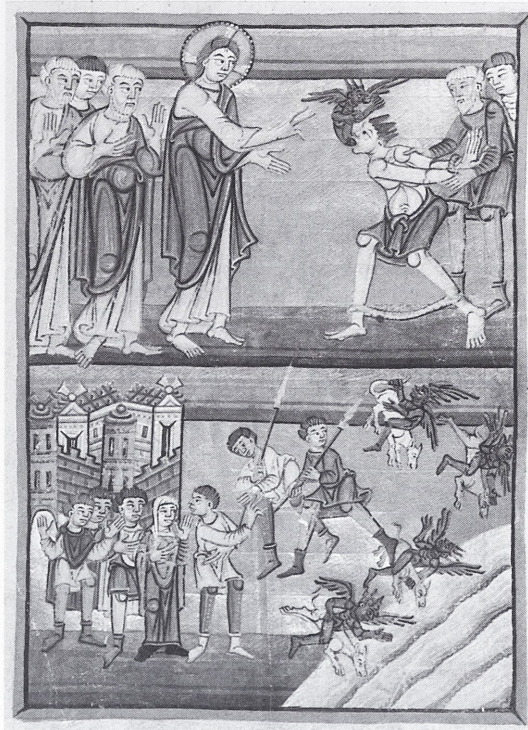


Abb. 12
Utrecht, fol. 33v. Heilung des Besessenen von Gerasa

Der zweite Meister malte sieben Bilder und zwei Zierseiten: als erste die auf einer Seite zusammengebrachten Darstellungen der Vermählung Mariae und der Geburt Christi mit der Hirtenverkündigung und die anschließende Zierseite (fol. 7v-8r, Abb. 10, 19), sodann den Evangelisten Johannes mit einer Zierseite (fol. 10v-11r, Abb. 11), die Heilung des Besessenen von Gerasa (fol. 33v, Abb. 12), das Gleichnis der bösen Winzer (fol. 51r, Abb. 13), Christus und die Samariterin (fol. 58r, Abb. 14), die Auferweckung des Lazarus (fol. 68r, Abb. 15) und den Einzug Christi in Jerusalem (fol. 87v, Abb. 16). Mit Ausnahme des Evangelistenbildes sind alle Darstellungen auf zwei oder drei Zonen bzw. Streifen verteilt. Dadurch gewinnt das Geschehen einen stärker erzählerischen und weniger statischen Charakter. Die goldenen Hintergründe werden oft oben von blauen Himmelstreifen und unten von grünen Schwellen begrenzt. Die Architekturkulissen des ersten Meisters fehlen ganz.

Im Figurenstil schließt der zweite Meister sich dem ersten an. Die Linienführung ist jedoch viel härter und der Faltenwurf kräftiger gezeichnet. Den Figuren fehlt die Eleganz des ersten Meisters, sie sind gedrungen und bewegen sich steif. Auch die Abwechslung in den Haltungen ist geringer. Die Vergrößerung im Stil des Meisters kommt besonders in einer Reihe von Einzelheiten zum Ausdruck: in der Form der Knie, die fast immer mit kräftigen runden Linien auf der Kleidung

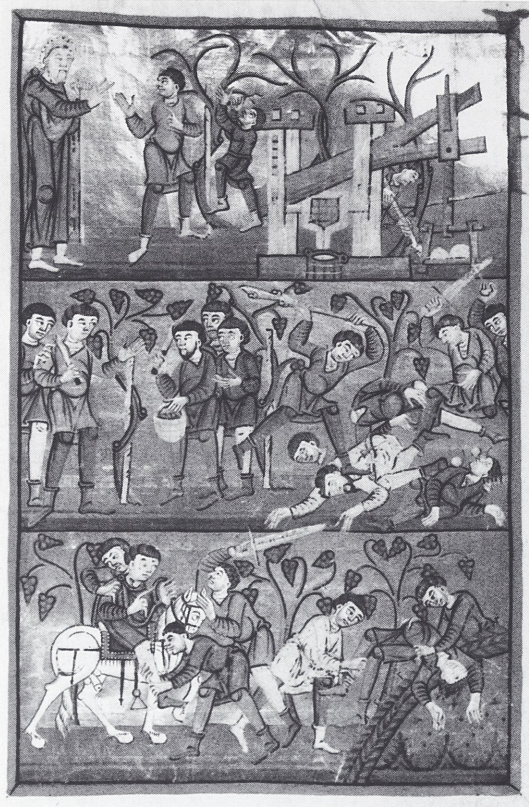


Abb. 13
Utrecht, fol. 51r. Gleichnis der bösen Winzer

Abb. 15
Utrecht, fol. 68r. Auferweckung des Lazarus

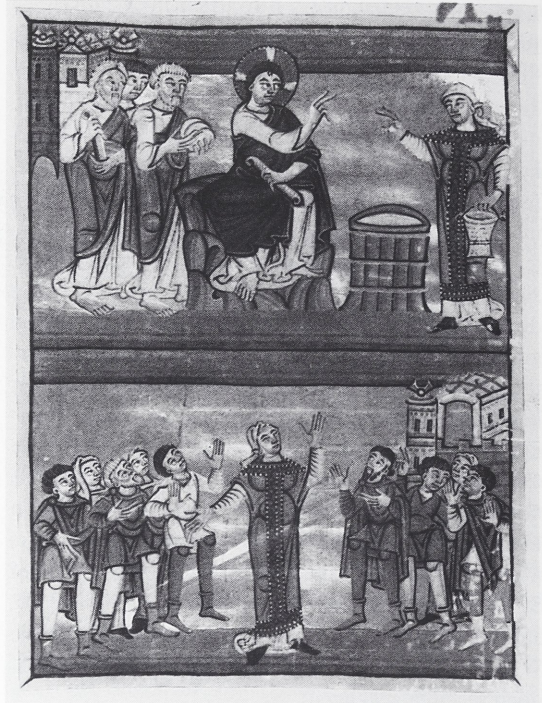
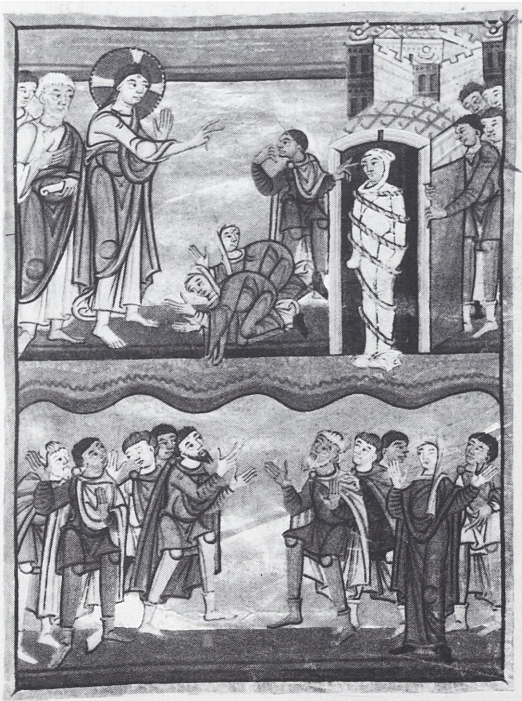


Abb. 14
Utrecht, fol. 58r. Christus und die Samariterin

Abb. 16
Utrecht, fol. 87v. Einzug Christi in Jerusalem



angegeben sind — anstelle der in Kniehöhe angebrachten waagerechten Striche des ersten Meisters —, in dem bei gebogenen Beinen über dem Unterschenkel vorspringenden Knie, in der Betonung der Knochen am vorderen Teil des Fußes, an der Ferse und an den Ellbogen, sowie in den kräftig mit Rot und Weiß modellierten Gesichtern. Die Augen mit ihren großen Weißflächen gleichen jenen der Liuthar-Gruppe, nicht denen des ersten Meisters.

Im Verhältnis zur Bildfläche sind die Figuren größer als die des ersten Meisters und berühren manchmal mit Kopf und Füßen den Rand. Die Größe der Figuren ist sehr unterschiedlich. Christus ist meistens größer als die Jünger, während die Zuschauer und andere Nebenfiguren noch kleiner als diese und unter sich wiederum verschieden sind. Zusätzlich gibt es starke Unterschiede im Körperbau. Die Figuren mit langen Gewändern haben zu lang gezogene Schenkel und zu kurze Oberkörper, während jene in kurzer Tunika viel zu lange Unterschenkel haben, an die die zu kurzen Oberschenkel unorganisch angesetzt sind. Vergleicht man in der Vermählung Mariae zum Beispiel Josef mit dem Mann, der hinter ihm steht, so fällt auf, daß beim ersten die Knie tiefer und die Taille höher liegen. Hier handelt es sich um Züge, die sich in den Handschriften der Liuthar-Gruppe zwar andeuten, aber dort nicht so ausgeprägt sind. In den Miniaturen des ersten Meisters treten sie nicht auf, da diese nur Figuren mit langen Gewändern zeigen²⁶. Die beste Leistung des zweiten Malers stellt das Bildnis des Evangelisten Johannes dar, das in seiner Anlage eines der Evangelistenporträts des Evangeliars Ottos III. (Abb. 50) wiederholt. Mit ihren richtigen Proportionen und der geschmeidig fallenden Kleidung ist die Figur künstlerisch eines der besten Werke des Meisters.

Auch die Markusminiatur am Anfang der Handschrift (fol. 1v, Abb. 17) spiegelt ein Evangelistenbildnis des Münchener Evangeliars. Stilistisch unterscheidet sich das Bild aber völlig von der Reichenauer Schule und ist daher in der älteren Literatur wegen seines byzantinischen Stils einem östlichen Maler zugeschrieben worden²⁷. An sich wäre das nicht unmöglich, da man weiß, daß in jener Zeit auch sonst im Westen byzantinische Maler tätig waren²⁸. Typisch byzantinisch sind die Köpfe einiger Figuren mit ihrer grünen Schattierung und den roten Punkten auf den Wangen²⁹, der elegante Löwe sowie die stilisierten Palmettenranken auf den Thronen der beiden Schreiber. Byzantinisch ist auch die Kombination heller Mischöne mit Primärfarben, hier Hellblau, Hellgrün und mattes Lilaviolett mit kräftigem Blau, Rot und Gelb. Das Abblättern der hellgrünen Farbe, das sich hier beobachten läßt, bezeugt in vielen byzantinischen Miniaturen.



Abb. 17
Utrecht, fol. 1v. Evangelist Markus

Am auffälligsten sind aber die zwei besonderen Faltenarten, die in dem Gewand des Evangelisten vorkommen. Auf dem rechten Knie und an den Enden der Mantelzipfel befinden sich sogenannte 'nested-V-folds'³⁰, eine Anzahl ineinandergreifender, V-förmiger Falten. Weiter ist das unter dem linken Knie herabhängende Gewand ganz mit weißen, eckig aufeinanderstoßenden Linien überzogen, wobei jede Linie auf beiden Seiten von einem dunkleren Strich begrenzt wird, ein Stil, der in der Literatur als 'parzellierend' oder 'cloisonné' bezeichnet wird³¹. Beide Faltenarten stammen aus Byzanz und finden erst um 1100 allgemeine Verbreitung in Westeuropa³². Obwohl auch einige Beispiele aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bekannt sind³³, ist das Vorkommen dieses Stils in der Zeit um 1050, in die der Bernulphuscodex datiert werden muß, bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Man möchte daher zu der Annahme neigen, daß die Miniatur später hinzugefügt oder übermalt worden ist. Aber die Anlage der Handschrift wie auch die Beschaffenheit der Miniatur beweisen, daß das Bild ein integraler Teil der Handschrift ist und daß der Maler im Scriptorium selbst tätig gewesen sein muß³⁴.

Ein Vergleich der Markusfigur mit byzantinischen Werken aus dem 10. Jahrhundert einerseits und mit westlichen Arbeiten aus der Zeit um 1100 andererseits,

lehrt, daß die ottonische Miniatur eine Art Zwischenstellung einnimmt. Während in den älteren, östlichen Handschriften der Stil lebendiger und malerischer ist, sind in den späteren abendländischen Werken die Figuren mit einem straffen Netz geometrischer Linien überdeckt. Im Verhältnis dazu ist der Faltenwurf des Utrechter Evangelisten freier und weniger gleichförmig gestaltet und kann also um einiges früher datiert werden.

Dazu zeigt ein Vergleich der eckigen Falten über dem Bein des Evangelisten mit dem Faltenwurf in Handschriften, wie etwa dem Menologion des Basileos II. aus dem 10. Jahrhundert³⁵, daß der Maler zwar in einer rein byzantinischen Technik geschult ist, die byzantinischen Motive jedoch nicht immer verstanden hat. Das Entarten der weißgehöhten Falten in ein völlig unnatürliches Gewirr von Linien weist darauf hin, daß wir es hier mit einem auf byzantinische Weise geschulten westlichen Künstler zu tun haben. Auch die Tatsache, daß bei zwei der Propheten in dem 'Wolkengebilde' über den Evangelisten der Symmetrie wegen die Mäntel nicht auf der rechten, sondern auf der linken Schulter schließen, spricht dafür.

Auch in den Zierseiten kommt der Unterschied zwischen den Malern deutlich zum Ausdruck. Die fünf Seiten des ersten Meisters zeigen ein rechteckiges Purpurfeld mit geradem Rand (Abb. 18), eine Form, die zum ersten Mal im Perikopenbuch Heinrichs II. begegnet³⁶. Die Initialen, die mit ihren Geflechten die Ränder umgreifen, weisen die für die Reichenau charakteristischen 'Knollen' und 'Pfeilblätterranks' auf³⁷. Neu ist das Motiv des Drachen, der sich auf zwei der Seiten durch die Initiale windet. Die Form der beiden Zierseiten des zweiten Meisters, Rechtecke mit hervorspringenden Eckmedaillons (Abb. 19) ist dem Evangeliar Ottos III. entnommen³⁸. Das Mittelfeld ist aber nicht weiß geblieben, sondern in grüne, blaue und braune Flächen unterteilt³⁹. Die goldenen Initialen mit ihren in mancher Hinsicht etwas abweichenden Knollen- und Pfeilblätterranks sind weniger schön und sicher ausgeführt als die des ersten Meisters. Die Zierseite gegenüber der Markusminiatur des dritten, byzantinisierenden Malers hat dieselbe Form wie die des zweiten Meisters und wird auch von diesem gemalt worden sein. Es ist jedoch anzunehmen, daß der byzantinisierende Maler die letzte Hand an die Seite gelegt hat. Die mit Rot gezeichneten Palmetten auf manchen Blättern und die feine Weißhöhung im Rand und in den Eckmedaillons kehren im Markusbild wieder, während sie auf den Zierseiten des zweiten Meisters nicht zu finden sind.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß der Bernulphuscodex von vier unterschiedlichen Ma-



Abb. 18
Utrecht, fol. 134r. Zierseite

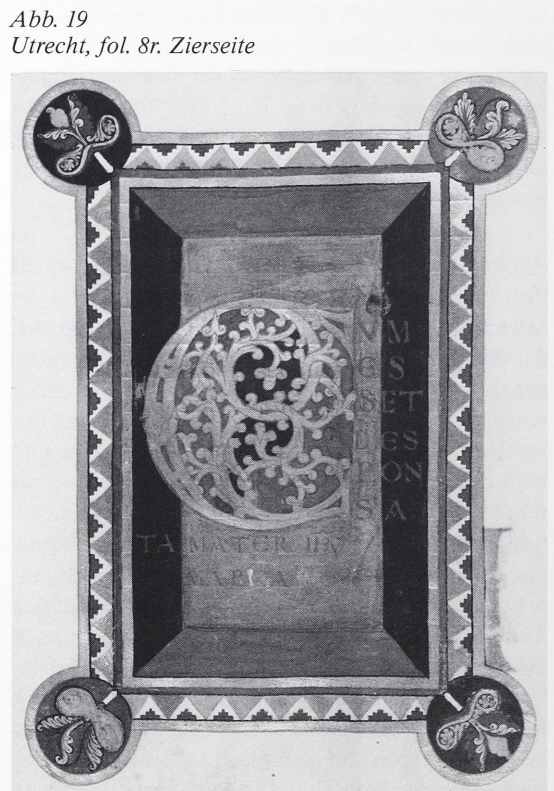


Abb. 19
Utrecht, fol. 8r. Zierseite

lern ausgestattet worden ist, drei für den Miniaturen und eine für den Textinitialen. Denn wegen des stark von einander abweichenden Charakters der bayerischen Initialen einerseits und der Reichenauer Zierseiten andererseits, ist anzunehmen, daß diese von verschiedenen Malern hergestellt worden sind.

Die Tatsache, daß die Handschrift von vier oder fünf Schreibern geschrieben und von vier Malern illuminiert ist, zeigt, daß sie in einem großen Scriptorium entstanden ist. Daneben weisen die nebeneinander auftretende Verwendung von Kalbs- und Schafspergament für die Textseiten und eine Reihe von Unregelmäßigkeiten in der Anlage des Codex darauf hin, daß die Herstellung in großer Eile erfolgte⁴⁰. Während in einem Teil der Handschrift wie üblich beim Schreiben der Platz für die Miniaturen freigelassen wurde, sind die fünf Bilder und Zierseiten des ersten Meisters als Doppelblätter unregelmäßig in die Lagen eingefügt. Obwohl aus dem mit dem Schriftfeld übereinstimmenden Format der Miniaturen hervorgeht, daß sie für diesen Codex bestimmt waren, müssen sie aber unabhängig von der Niederschrift des Textes angefertigt worden sein. Sie können jedoch auch nicht auf Bestellung an anderer Stelle entstanden sein, da der erste Meister auch die normal in eine Textlage eingefügte Miniatur des Jüngsten Gerichts gemalt hat. Wie der byzantinisierende Maler muß auch er im Scriptorium selbst tätig gewesen sein.

Der komplizierte Ablauf der Anfertigung der Handschrift läßt sich folgendermaßen rekonstruieren⁴¹. Die Lagen 3 bis einschließlich 14 mit ihrer ursprünglich regelmäßigen Anlage in Quaternionen sind das Werk einer ersten Planung: ein Evangelistar, dessen Text mit der Weihnachtsgil begann und das mit einer Reihe ganzseitiger Darstellungen aus dem Leben Christi und dem Neuen Testament ausgestattet werden sollte, für die gegenüber den jeweiligen Lesungen eine Seite freigelassen wurde⁴². Die erste Änderung dieses Planes war die Hinzufügung von den fünf Doppelblättern mit prächtigen purpurnen Zierseiten für hohe kirchliche Feiertage. Dies geschah offensichtlich in der Absicht — vielleicht auf Wunsch des Auftraggebers —, der Handschrift ein prachtvolleres Aussehen zu verleihen. Da man sich zu dieser Ergänzung entschloß, als die Handschrift bereits fast zur Hälfte geschrieben war, mußte das Doppelblatt mit der Anbetung der Könige unorganisch in die schon geschriebene vierte Lage eingeschoben werden. Bei der Niederschrift des restlichen Textes ist auf die vier weiteren Doppelblätter Rücksicht genommen worden, die damals offenbar schon fertig waren: zwei sind gesondert eingheftet und zwei bilden die mittleren Doppelblätter eines Ternio⁴³.

Zur gleichen Zeit wurde wahrscheinlich die Miniatur des Evangelisten Markus vorn in der Handschrift angebracht, sei es im Hinblick auf die Markus-Reliquien der Reichenau selbst, sei es, weil die Handschrift für eine Kirche mit einem Markus-Patrozinium bestimmt war. Daß dem Evangelisten nicht von Anfang an eine so prominente Stellung in der Handschrift zugedacht war, geht daraus hervor, daß für ihn bestimmte Lesungen im Text fehlen. Bei der gleichen Gelegenheit sind wahrscheinlich die Adventsperikopen zwischen die Markusminiatur und die Geburtsdarstellung, mit der die Handschrift ursprünglich begann, eingefügt worden⁴⁴. Schließlich wurde nach der Fertigstellung des Textes noch ein Quaternio mit Lesungen für besondere Anlässe in die Mitte der letzten Lage geschoben⁴⁵.

3. Die verwandten Handschriften

In seiner 1934 erschienenen Dissertation über die Reichenauer Schule, stellte Gernsheim⁴⁶ eine Gruppe später Handschriften zusammen, die außer dem Bernulphuscodex folgende Werke umfaßte: ein Fragment mit Kanontafeln und ein Festevangelistar, Mbr. F II 1 in der Biblioteca Queriniana in Brescia, drei Sakramentare, Smith-Lesouëf 3 in der Bibliothèque Nationale in Paris, Ms. Rheinau 75 in der Zentralbibliothek in Zürich, und Cod. 1084, mbr. 2^o in der Biblioteca Universitaria in Bologna, ferner drei Handschriften mit historisierten Initialen, Ms. 4 und Ms. 18 in der Stadtbibliothek in Schaffhausen und Ms. Aug. XXXVII in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe sowie ein Evangelistar aus dem Kloster Pfäfers im Stiftsarchiv in Sankt Gallen. Wie die folgenden Untersuchungen ergeben werden, ist diese Liste in einigen Punkten zu ergänzen, während andere Handschriften zu streichen sind. Die Sakramentare in Zürich und in Bologna bieten weder stilistisch noch ikonographisch Anhaltspunkte für eine Aufnahme in die Gruppe⁴⁷. Hinzuzufügen sind hingegen drei Handschriften in die Stiftsbibliothek in Einsiedeln: zwei Sakramentare, Ms. 113 und Ms. 114, sowie Ms. 151, der zweite Teil einer Handschrift der 'Moralia in Job'.

Die wichtigste dieser Handschriften ist der Codex in Brescia⁴⁸. Die neunzehn Kanontafeln (fol. 1v-19v), der Rest eines verlorengegangenen Evangeliars, bilden die ausgedehnteste Serie von Kanontafeln, die aus der Reichenauer Schule überliefert ist⁴⁹. Das Festevangelistar (fol. 20r-42v) enthält zwölf Lesungen, die mit elf, ursprünglich zwölf, Miniaturen mit gegenüberliegenden Zierseiten ausgestattet sind. Es bietet wahrscheinlich ein frühes Beispiel des 'Dodekaeorton', eines Bildzyklus zu den zwölf großen kirchlichen Festen, der in post-ikonoklastischer Zeit in Byzanz entstanden ist⁵⁰.



Abb. 20
Brescia, fol. 20v. Verkündigung



Abb. 21
Brescia, fol. 23v. Anbetung der Könige

Abb. 22
Brescia, fol. 25v. Taufe Christi

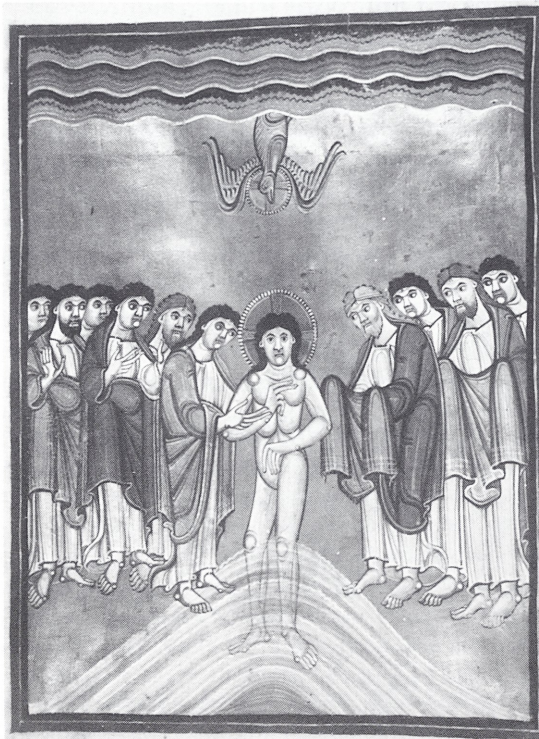


Abb. 23
Brescia, fol. 27v. Darstellung im Tempel

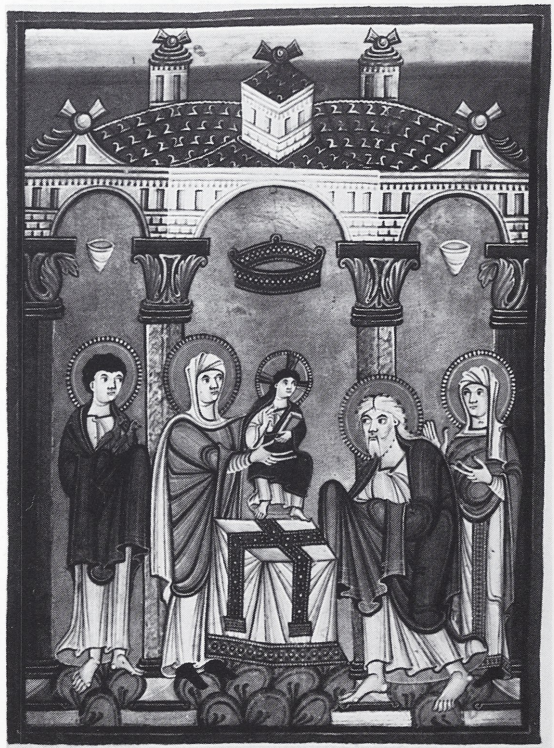




Abb. 24
Brescia, fol. 29v. Einzug in Jerusalem

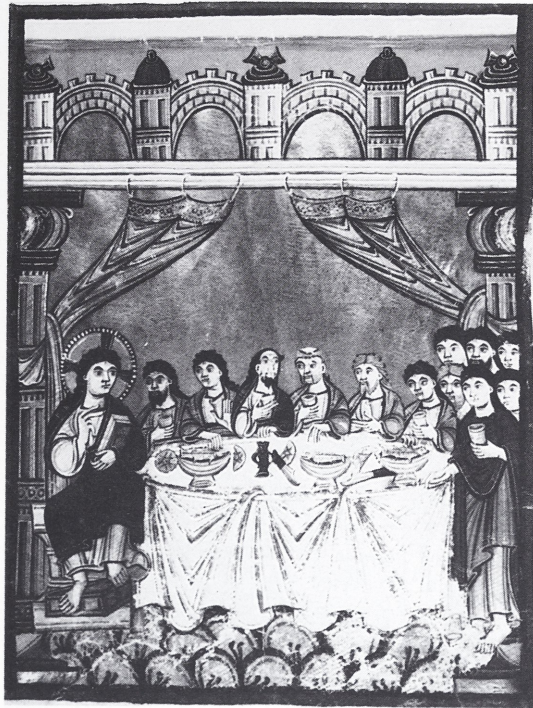


Abb. 25
Brescia, fol. 31v. Letztes Abendmahl

Abb. 26
Brescia, fol. 33v. Frauen am Grabe



Abb. 27
Brescia, fol. 35v. Höllenfahrt Christi

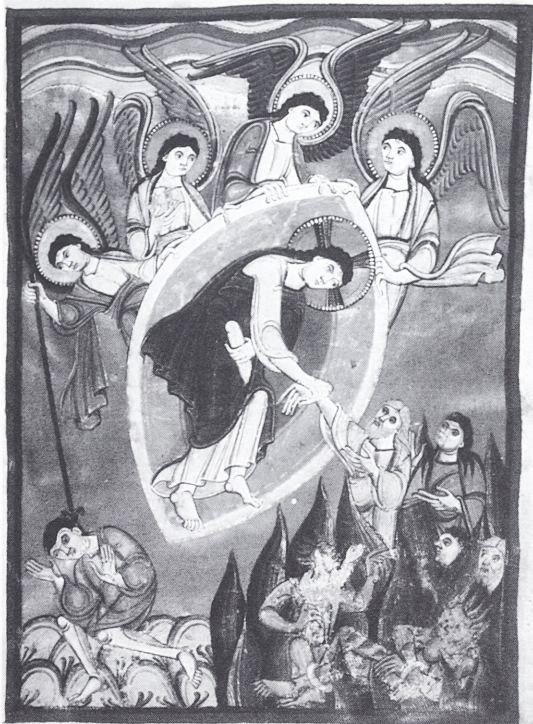




Abb. 28
Brescia, fol. 37v. Himmelfahrt

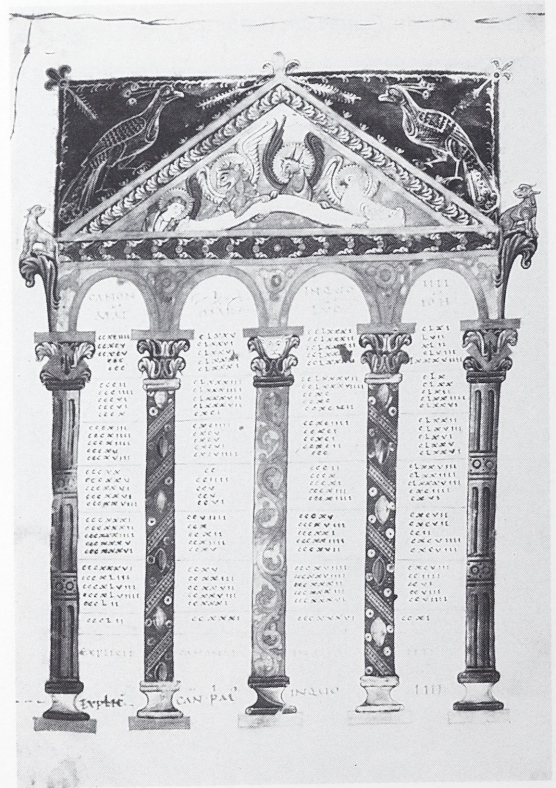


Abb. 29
Brescia, fol. 39v. Pfingsten

Abb. 30
Brescia, fol. 41v. Marientod



Abb. 31
Brescia, fol. 2r. Kanontafel



Dargestellt sind: die Verkündigung (fol. 20v, Abb. 20), die Anbetung der Könige (fol. 23v, Abb. 21), die Taufe Christi (fol. 25v, Abb. 22), die Darstellung im Tempel (fol. 27v, Abb. 23), der Einzug in Jerusalem (fol. 29v, Abb. 24), das Letzte Abendmahl (fol. 31v, Abb. 25), die Frauen am Grabe (fol. 33v, Abb. 26), die Höllenfahrt Christi (fol. 35v, Abb. 27), die Himmelfahrt (fol. 37v, Abb. 28), Pfingsten (fol. 39v, Abb. 29) und der Marien-tod (fol. 41v, Abb. 30). Verloren ist das Bild der Geburt Christi, nur die Zierseite blieb erhalten⁵¹. Die beiden Teile der Handschrift haben dasselbe ziemlich große Format. Im Laufe der Zeit wird der Text des Evangeliums, der, wie man annehmen darf, außer den Kanontafeln nur die vier Evangelistenbilder aufgewiesen hat, verlorengegangen sein⁵². Von A. A. Schmid wurde die These vertreten, daß Kanontafeln und Festevangelistar zu verschiedener Zeit entstanden seien⁵³. Während er das Festevangelistar wie Gernsheim in die Mitte des 11. Jahrhunderts datierte, setzte er die Kanontafeln wesentlich früher an. Wie die hier folgenden Untersuchungen zeigen werden, sind beide Teile aber von dem gleichen Maler ausgestattet worden.

Die Anlage der Miniaturen des Festevangelistars ist mit jener der Bilder des ersten Meisters des Bernulphuscodex verwandt. Wie dort wird bei der Mehrzahl der Szenen der obere Teil durch umfangreiche Architekturkulissen eingenommen, die aber hier viel strenger wirken, da die architektonischen Formen sehr kräftig angegeben sind. Die Architektur ist aber nur raumfüllend, und der strukturierende Charakter, der ihr in den Miniaturen des ersten Meisters innewohnt, fehlt ihr ganz. Obwohl die Architektur-Elemente hier also nicht zur Gliederung der Figuren verwendet werden, zeigen sie dieselbe strenge Symmetrie wie in Utrecht und ebenso wird der Mittelteil der Stadtansichten durch einen höheren oder breiteren Bogen oder eine abstechende Farbe betont. Wie bei den Bildern des Bernulphuscodex entsteht hierdurch jedoch in manchen Fällen, wie bei der Anbetung der Könige und in den Frauen am Grabe, eine Inkongruenz zwischen der Architektur und dem Schwerpunkt des Bildes.

Der Stil der Miniaturen schließt an den des ersten Utrechter Meisters an, ist aber viel gestraffter und uniformer. Die Figur ist in den meisten Fällen in Flächen unterteilt, die von geraden und runden Linien begrenzt werden. Charakteristisch sind der runde, fischblasenartige Verlauf des Ärmel- oder Mantelsaums über dem Unterarm, etwa bei der Figur Christi im Einzug in Jerusalem, sowie die langgezogene, nach oben abgerundete Fläche des Beines und die aus verschiedenen Rundungen bestehende Modellierung des Mantels über dem Leib, wie es beim linken Engel der Himmelfahrt gut erkennbar ist. Kennzeichnend für die Malweise ist die Doppellinie, mit der Umriß und Falten der

Kleidung gezeichnet sind. Diese Art der Betonung von Konturen und Faltenwurf durch parallel verlaufende Linien begegnet vereinzelt schon in den Hauptwerken der Liuthar-Gruppe⁵⁴ und erscheint auch hin und wieder im Bernulphuscodex⁵⁵. In Brescia ist dieses Merkmal, das dort jedoch nur sporadisch auftritt, äußerst konsequent im ganzen Stil durchgeführt.

Der größere Abstand von der Liuthar-Gruppe zeigt sich im Fehlen der typischen rot-orange Farbe und der 'Schleifchen' auf den Dächern, die hier durch ovalrunde Schlingen oder nach oben breiter werdende senkrechte Aufsätze ersetzt sind. Im Vergleich mit den langgezogenen, eleganten Figuren des ersten Meisters des Bernulphuscodex sind jene des Malers in Brescia kompakt, fast untersetzt gebaut. Sie sind größer im Verhältnis zur Bildfläche und füllen in etwa den Bildraum unterhalb der Architektur aus. Die Miniaturen wirken so voller. Die meisten Figuren stehen aufrecht und ihre Kleidung fällt senkrecht von den Hüften und den verhüllten Händen herab. Der stark statische Charakter, den die Darstellungen dadurch gewinnen, wird nur an einigen Stellen durchbrochen, so in der Höllenfahrt, wo die seitlich gerichtete Mandorla den Eindruck einer kräftigen Bewegung hervorruft; ebenso hat in der Darstellung der Frauen am Grabe der Engel mit dem nach vorne gebeugten Körper, dem ausgestreckten Arm und dem aufwehenden Mantelzipfel eine sehr lebendige, ja fast dynamische Wirkung.

Die neunzehn Kanontafeln zeigen Rundbogen oder Dreiecksgiebel, die auf Säulen gestützt sind und von rechteckigen Purpurfeldern eingeschlossen werden (Abb. 31, 32). In den Zwickelfeldern befinden sich die Evangelistensymbole und in den Purpurdreiecken auf beiden Seiten sind Tiere und Vögel sowie Tritoninnen, kleine Männer und Masken dargestellt. Ähnliche Figuren finden sich auf den Akanthusblättern, die an den Ecken der Giebel angebracht sind.

Die Kanontafeln sind von A. A. Schmid wegen des dunkleren Kolorits, der reicheren Verzierung und der 'altmodischen' Goldzeichnung auf Purpur wesentlich früher als das Festevangelistar datiert worden⁵⁶. Ein Vergleich des Matthäus-Engels in den Giebelfeldern der Kanontafeln mit den menschlichen Figuren in den Bildern des Festevangelistars zeigt jedoch, daß beide von demselben Maler stammen: die Figuren haben die gleichen breiten Köpfe mit dem niedrigen Haaransatz, die beiden Haarsträhnen am Mittelscheitel, die dicken Wangen und die vertikalen Linien an den Mundwinkeln. Darüber hinaus kehren in den Miniaturen und Kanontafeln eine Reihe von übereinstimmenden Details wieder, und die Ränder der Dreiecksgiebel und der Zierseiten sind größtenteils mit den gleichen Motiven gefüllt⁵⁷.

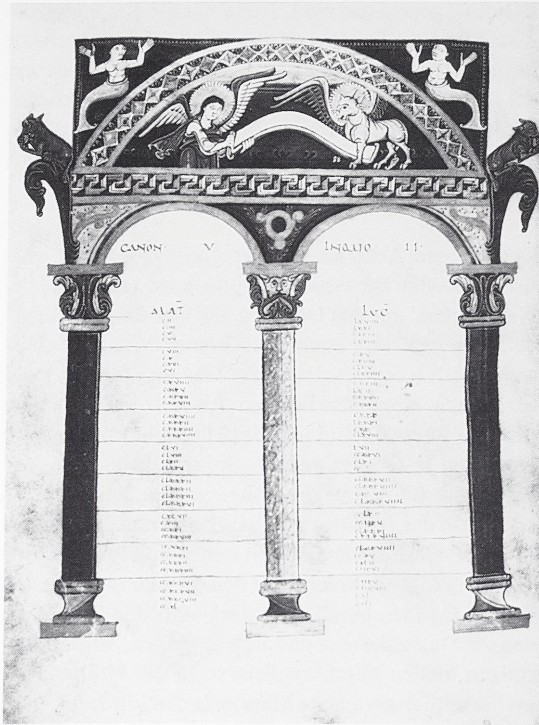


Abb. 32
Brescia, fol. 9r. Kanontafel

Abb. 33
Brescia, fol. 36r. Zierseite



Die Palette des Malers von Brescia ist ziemlich hell und sehr bunt. Die Farben sind weniger verfeinert als die des ersten Utrechter Meisters, aber auch weniger eintönig als die des zweiten. Die Architekturen sind blau, hellrot, grün und lila. Die Zierseiten weisen dieselbe Form auf wie diejenige des ersten Meisters (Abb. 33). Die Goldinitialen stehen frei auf dem Purpurfeld, nur die I-Initiale wird unten und oben mit dem Rand verknüpft. Die symmetrisch verlaufenden Ranken sind dünn und leblos mit breiten Zwischenräumen. Sie laufen aus in 'Knollenblättern', die hier nahe am Stamm liegen, in 'Pfeilblättern' und in vierblättrigen Blüten.

Nach den Handschriften in Utrecht und Brescia tritt in der Gruppe eine deutliche Zäsur auf. Die folgenden Handschriften zeigen untereinander eine größere Einheitlichkeit, entfernen sich jedoch stärker vom Stil der älteren Reichenauer Schule. Sie bieten das Bild einer provinziellen Spätphase von mäßiger bis schwacher Qualität. Den Anfang bilden das Sakramentar in Paris, Smith-Lesouëf 358 und die beiden Handschriften in Schaffhausen, die von demselben Maler ausgestattet sind.

Der Eintrag des Todestages Papst Leos IX. (gest. 1054) im Kalender der Pariser Handschrift ergibt einen Terminus post quem für ihre Herstellung. Außer einem halbseitigen Zierfeld mit der VD-Ligatur (fol. 65v) und einer ganzseitigen Zierseite am Anfang des Canon (fol. 66v) enthält der Codex fünf ganzseitige Darstellungen. Es sind dies die Geburt Christi mit Hirtenverkündigung (fol. 65r, Abb. 34), die Kreuzigung mit Maria und Johannes (fol. 66r, Abb. 35), die Frauen am Grabe (fol. 103v, Abb. 36), die Himmelfahrt (fol. 111r, Abb. 37) und das Pfingstwunder (fol. 114r, Abb. 38). Dieses Bildprogramm schließt sich an das der älteren Sakramentare der Reichenauer Schule an. So findet sich im Oxforder Codex⁵⁹ der gleiche Zyklus, den Paris, lat. 18005⁶⁰ — und ursprünglich auch die Handschrift in Bologna⁶¹ — noch um drei weitere Bilder vermehrt haben⁶².

Zwei der Miniaturen des Pariser Sakramentars sind in Streifen unterteilt, von denen das erste oben die Geburt Christi und unten die Verkündigung an den Hirten enthält. Das zweite zeigt die Himmelfahrt, wobei der aufsteigende Christus und die unten stehenden Apostel mit Maria durch einen mit Grashalmen bewachsenen Streifen voneinander getrennt werden. Dies ist merkwürdig, da es sich hier um ein einziges, zusammenhängendes Ereignis handelt⁶³. Im Geburts- und Pfingstbild kehren die Architekturkulissen wieder, die jedoch durch die hohen, dünnen Säulen und die zu einem schmalen Streifen reduzierten Giebel dürrer wirken als in Utrecht und Brescia. Der Stil des Malers schließt an den des zweiten Utrechter Meisters an, ist



Abb. 34
Paris, Smith-Lesouëf 3, fol. 65r. Geburt Christi und Hirtenverkündigung

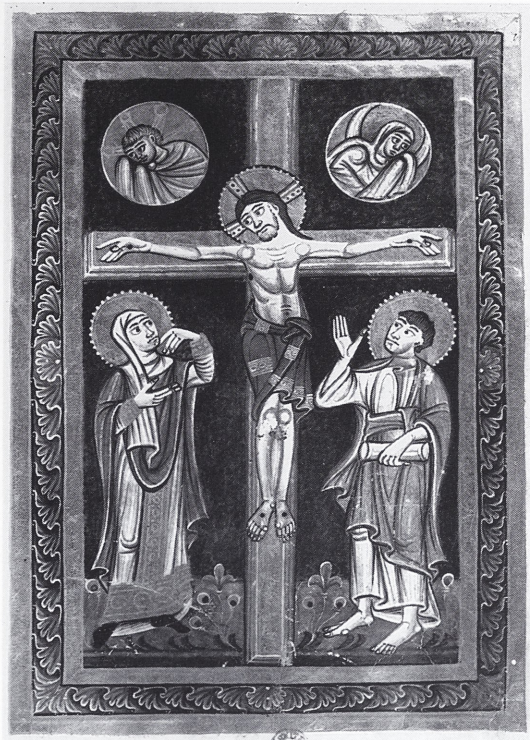


Abb. 35
Paris, Smith-Lesouëf 3, fol. 66r. Kreuzigung

Abb. 36
Paris, Smith-Lesouëf 3, fol. 103v. Frauen am Grabe



Abb. 37
Paris, Smith-Lesouëf 3, fol. 111r. Himmelfahrt





Abb. 38
Paris, Smith-Lesouëf 3, fol. 114r. Pfingsten

Abb. 39
Schaffhausen, Ms. 4, fol. 6v. Vision des Isaias



aber qualitativ deutlich geringer und vor allem ungleichmäßiger. Gut ausgeführt, sowohl in der Anlage wie im Verhältnis der Figuren, ist die Darstellung der Himmelfahrt, ebenso auch das Pfingstbild. In den übrigen Miniaturen sind die Gestalten, die ohnehin im Verhältnis zur Bildfläche schon zu groß sind, recht ungeschickt aufgebaut und schlecht proportioniert. Besonders auffällig ist dies bei den beiden Marien und dem Engel im Osterbild wie auch bei dem Engel in der Darstellung der Verkündigung an die Hirten.

Derselbe Maler führte auch einige Zierseiten und historisierte Initialen in den beiden Schaffhausener Codices aus. Ms. 4, Teil eines Alten Testaments⁶⁴, weist eine ganzseitige Miniatur (eine Zierseite mit einer historisierten Initiale) mit der Vision des Isaias (fol. 6v, Abb. 39) auf, ferner eine Textinitiale mit Christus und Jeremias (fol. 61r). Ms. 18, das die Homilien des Augustinus auf Johannes⁶⁵ enthält, ist mit einer Zierseite (fol. 2v) und einer historisierten Textinitiale mit dem Letz-



Abb. 40
Schaffhausen, Ms. 18, fol. 168v. Letztes Abendmahl

ten Abendmahl (fol. 168v, Abb. 40) ausgestattet. Daß es sich um denselben Maler wie den der Pariser Handschrift handelt, geht unter anderem aus einem Vergleich der beiden Christusgestalten, des thronenden im Isaiasbild mit dem stehenden in der Himmelfahrt in Paris, hervor. Beide haben fast identische Köpfe mit den gleichen, nahe nebeneinanderstehenden Augen, den breiten Nasenflügeln und dem in der Mitte gescheitelten Haar, das auf die Schultern hängt und die Ohren halb verdeckt.

Auf die Handschriften in Paris und Schaffhausen folgt der Züricher Liber Aureus aus Pfäfers, eine Sammelhandschrift aus verschiedenen Jahrhunderten⁶⁶. Der älteste Teil stammt aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts und enthält eine Art von Evangelistar, bei dem die Lesungen nicht dem Laufe des Kirchenjahres folgen, sondern nach Evangelisten geordnet sind. Der Grund für diese liturgisch höchst unpraktische Einteil-



Abb. 41 — Zürich, *Evangelistar aus Pfäfers*, fol. 0v. Evangelist Johannes



Abb. 43 — Zürich, *Evangelistar aus Pfäfers*, fol. 16v. Evangelist Markus

Abb. 42 — Zürich, *Evangelistar aus Pfäfers*, fol. 8v. Evangelist Lukas



Abb. 44 — Zürich, *Evangelistar aus Pfäfers*, fol. 20v. Evangelist Matthäus



Abb. 45
Einsiedeln, Ms. 113, S. 226. Kreuzigung



Abb. 46
Einsiedeln, Ms. 114, S. 205. Kreuzigung

lung ist nicht bekannt. Handschriften dieses Typus sind der Utacodex aus der Regensburger Schule in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München⁶⁷ und das Evangelistar der hl. Margarete in der Bodleian Library zu Oxford⁶⁸, beide aus dem 11. Jahrhundert. Eine besondere Eigentümlichkeit der Handschrift von Pfäfers ist, daß hier die Evangelisten in umgekehrter Reihenfolge angeordnet sind und der Text demzufolge mit Johannes statt Matthäus beginnt⁶⁹.

Jedem der vier Teile geht ein Evangelistenbild voraus. Der Maler verfügte offensichtlich nur über zwei Vorlagen: in der einen, für Johannes (fol. 0v, Abb. 41) und Matthäus (fol. 20v, Abb. 44) verwendeten, war die Figur ziemlich groß und kompakt und führte offenbar die rechte Hand nach hinten zum Tintenfaß; in der anderen, der Lukas (fol. 8v, Abb. 42) und Markus (fol. 16v, Abb. 43) folgen, war sie kleiner und schlanker und wohl schreibend dargestellt. Obwohl der Stil an den der vorhergehenden Handschriften anschließt, macht er im ganzen einen sehr groben und provinziellen Eindruck. Die Architektur ist mit dicken Linien angegeben und vor allem in der Johannesminiatur schlecht proportioniert. Auch die Figuren sind wenig qualitativ, am besten ist noch die Gestalt des Markus gelungen.

Die jüngsten Handschriften sind die beiden Sakramentare in Einsiedeln, Ms. 113 und Ms. 114⁷⁰, die jedes mit einer Kreuzigungsdarstellung zum Kanon (Abb. 45, 46) und einer oder zwei Zierseiten geschmückt sind. Beide Miniaturen weisen große Ähnlichkeit mit dem Pariser Kanonbild auf. Vergleichbar sind die Haltung Christi mit dem nach links geneigten Haupte, die Anordnung des Haares, die herabhängenden Hände und die Stellung der Beine (nur sichtbar in Ms. 114), ferner die prononzierte Zeichnung des Körpers sowie das Kreuz mit perspektivisch verlängerten Seiten. Die Malweise ist ebenso derb und grob wie in dem Liber Aureus von Pfäfers und gehört zu derselben Stilphase.

Schließlich kann noch auf zwei Handschriften hingewiesen werden, deren Ausstattung zu der hier besprochenen Gruppe gehört. Es sind erstens der zweite Teil der 'Moralia in Job' Gregors des Großen in Einsiedeln⁷¹ mit der Zeichnung eines Widmungsbildes (Abb. 47), das in seiner Anlage eine Darstellung der Anbetung der Könige im Stil der Handschrift in Brescia (Abb. 21) wiederholt. Während die Figur der Maria mit dem Kinde eine lockere, ziemlich gelungene Kopie zeigt, sind die beiden Gestalten der Stifter, die in der Vorlage nicht enthalten waren, deutlich schwächer wiedergegeben. Weiterhin enthält ein Reichenauer Homiliar aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in

Karlsruhe⁷² in seinen jüngeren Teilen einige historisierte Textinitialen, deren Stil mit denen der Schaffhausener Codices verwandt ist. Dies zeigt sich vor allem bei einem Vergleich der Figur des hl. Benedictus in Karlsruhe (Abb. 48) und der Christus-Gestalt in der Jeremias-Initiale in Schaffhausen Ms. 47³, die in ihrem Kopftypus, der Anlage des Haares sowie der Haltung des Armes um die Buchrolle große Ähnlichkeiten aufweisen.



Abb. 48 — Karlsruhe, Aug. perg. XXXVII, fol. 142r. Hl. Benedictus.

haben die dreieckigen Giebel oben noch die 'Schleifchen'. Auch die Liuthar-Technik der Schattierung mit einem hellen und dunklen Strich ist nur noch in Utrecht und Brescia zu finden. Der Zusammenhang in der Ausstattung der hier behandelten Handschriften wird außerdem deutlich, wenn man sie den Handschriften gegenüberstellt, die ihnen innerhalb der Reichenauer Schule am nächsten sind, einerseits die älteren Schulwerke der Liuthar-Gruppe, andererseits die jüngeren Handschriften um das Berliner Evangelistar. Auf diesen letzten Punkt wird bei der Behandlung der Datierung noch näher einzugehen sein⁷⁴.

Den stilistischen Elementen, die die Handschriften untereinander verbinden, sind eine Reihe von motivischen Details zuzufügen, die bei der Behandlung der einzelnen Handschriften nicht oder kaum erwähnt wurden, nunmehr aber zusammenfassend genannt werden sollen. Dazu werden sie in der chronologischen Reihenfolge, in der sie in den Miniaturen auftreten, aufgeführt. Es sind:

- mit Edelsteinen verzierte Throne und Bänke (Utrecht — erster Meister, Brescia, Einsiedeln 151, Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4, Pfäfers),
- bestickte Säume und Zierstreifen an der Kleidung (Utrecht, Brescia, Einsiedeln 151, Smith-Lesouëf 3),
- herabhängende Hände mit einer Öffnung zwischen dem zweiten und dritten Finger (Utrecht, Brescia, Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 18, Pfäfers, Einsiedeln 113 und 114),
- wellenartige Himmelstreifen (Utrecht, Brescia, Smith-Lesouëf 3, Pfäfers),
- Betonung der Knochen am vorderen Teil des Fußes und an der Ferse (Utrecht — zweiter Meister, Brescia, Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4, Pfäfers, Einsiedeln 113 und 114),
- dreieckige Sträucher (Utrecht — zweiter Meister) mit Blumen (Pfäfers, Einsiedeln 113),
- symmetrisch angeordnete Grashalme in horizontalen Reihen mit oder ohne Blumen dazwischen (Brescia, Smith-Lesouëf 3, Pfäfers),

Abb. 47 — Einsiedeln, Ms. 151, S. 1 bis. Widmungsbild

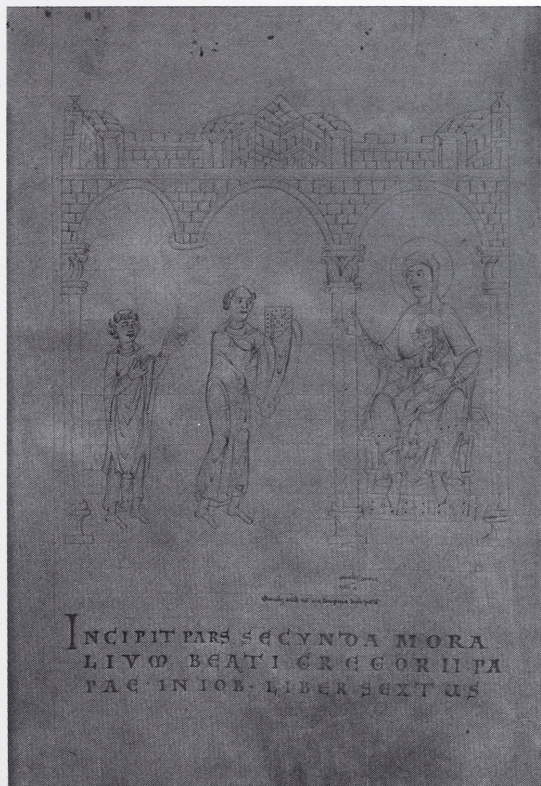




Abb. 49 — München, Clm. 4452, Perikopenbuch Heinrichs II., fol. 35v. Darstellung im Tempel

- Abaci, durch die ein waagerechter Strich läuft, der an beiden Enden in einem nach oben gerichteten Schnörkel endet (Brescia, Einsiedeln 151, Smith-Lesouëf 3, Pfäfers),
- dreieckige Giebel, die am oberen Ende, anstelle der 'Liuthar-Schleifchen' nach oben breiter werdende, senkrechte Aufsätze enthalten (Brescia, Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 18, Pfäfers),
- viereckige Türme in den Stadtansichten über den Darstellungen (Brescia, Einsiedeln 151, Pfäfers),
- senkrechte kleine Striche an den Mundwinkeln (Brescia), etwas mehr zur Mitte der Oberlippe (Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4 und 18, Karlsruhe XXXVII),
- deutlich gezeichnete Nägel mit einem kleinen Querstrich darunter (Brescia, Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4 und 18, Pfäfers),
- Akanthusrahmen um die Bilder, deren Blätter an den Rändern mit einer weißen Linie gehöhnt sind (Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4, Pfäfers, Einsiedeln 113 und 114),
- purpurfarbig gefleckte Hintergründe (Smith-Lesouëf 3, Schaffhausen 4, Pfäfers, Einsiedeln 113 und 114).

Die erste Schlußfolgerung, die man aus dieser Aufzählung ziehen kann, ist die, daß die Gruppe mehr Kontinuität aufweist und mehr spezifische Eigenarten hat, als man zunächst annehmen würde. Der größte Teil der

hier erwähnten Details begegnet nicht oder nur vereinzelt in der Liuthar-Gruppe. Die Knochen am vorderen Teil des Fußes und an der Ferse finden sich zum Beispiel im Evangeliar Ottos III., sind aber dort natürlicher gestaltet und weniger stark betont⁷⁵, während die Nägel mit dem Querstrich darunter ab und zu bei großen Gestalten, wie den Evangelisten im Perikopenbuch Heinrichs II., anzutreffen sind⁷⁶. Die Blumen mit dem dunklen Punkt unten drin, die sich zwischen den Grashalmen oder an den dreieckigen Sträuchern befinden, begegnen in den älteren Handschriften fast ausschließlich an den umrahmenden Arkaden der Bilder und auf Zierseiten⁷⁷.

In zweiter Linie wird aus dieser Übersicht deutlich, wie wenig sich die Sakramentare in Zürich und Bologna in die Gruppe einordnen lassen. Keines der oben erwähnten Details ist vorhanden und auch der Stil der zwei Handschriften widerspricht einer Zuordnung zu der hier behandelten Gruppe. Vielmehr sind die runden Formen des Gekreuzigten in beiden Codices mit jenen der Bamberger Apokalypse verwandt und auch der feine, zeichnerische Stil unterscheidet sich von der kräftigeren, zuweilen derben Malweise des Bernulphus-Gruppe. Überdies wiesen die Zierseiten des Bologneser Sakramentars mit ihren prächtigen 'byzantinischen' Blüten eher in die erste als in die zweite Jahrhunderthälfte.

Abb. 50
München, Clm. 4453, Evangeliar Ottos III., fol. 206v.
Evangelist Johannes



Es ist bemerkenswert, daß einige der oben erwähnten Details — die verzierten Throne, die deutlich gezeichneten Nägel und die Hände mit der Öffnung zwischen dem zweiten und dritten Finger — schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in der Reichenauer Ruodprecht-Gruppe wie auch in einer Reihe Einsiedler Handschriften vorkommen⁷⁸. Diese Übereinstimmungen veranlaßten Gernsheim⁷⁹, die hier behandelte Gruppe dem Kloster Einsiedeln als einer Filialschule der Reichenau zuzuweisen. Es handelt sich hier aber um drei deutlich voneinander zu unterscheidende Gruppen, die nur eine geringe Anzahl von äußerlichen Details miteinander gemeinsam haben, die aber neben den entscheidenden Merkmalen, wie sie in der Ikonographie zum Ausdruck kommen, vollkommen in den Hintergrund treten.

4. Quellen und Formen der Bildanlage

Die Darstellungen der beiden Handschriften in Utrecht und Brescia gehen in ihrer Anlage zum größten Teil auf die älteren Werke der Reichenauer Schule zurück. Szenen wie die Anbetung der Könige (Abb. 5, 21), die Darstellung im Tempel (Abb. 23), die Frauen am Grabe (Abb. 1, 26), die Himmelfahrt (Abb. 6, 28) und der Marientod (Abb. 8, 30) folgen deutlich Schemata, die in den älteren Handschriften entwickelt worden sind⁸⁰. Ein Teil der Miniaturen gewinnt jedoch ein stark verändertes Aussehen durch die umfangreichen Architekturkulissen, die in ihnen angebracht sind. Diese Architekturen erscheinen in etwa vergleichbarer Form vereinzelt schon in einigen älteren Werken der Liuthar-Gruppe, so enthält das Bild der Darstellung im Tempel im Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 49) eine fast identische Architekturanlage wie die Anbetung der Könige in Utrecht (Abb. 5). Sie sind also Fortsetzungen von Formen, die in der Schule vorhanden waren. Neu ist jedoch, daß sie zu einem festem Bestandteil der Darstellungen geworden sind. Außer in den Handschriften in Utrecht und Brescia findet man sie auch in dem Pariser Sakramentar und dem Evangelistar aus Pfäfers, und sie bilden somit eine der wichtigsten verbindenden Elemente der Bernulphus-Gruppe.

Abweichend von den Architekturkulissen der übrigen Miniaturen ist jene im Bild des Marientodes in Utrecht (Abb. 8). Hier wird die Darstellung von einer den Kantonafeln entnommenen Säulenstellung und einem Vorhang — beides Herrschaftszeichen, die in dem Kaiserbild des Evangelists Ottos III.⁸¹ erscheinen — hinterfangen, wodurch das Geschehen, das sonst im offenen Raum stattfindet⁸², zugleich eine weithin unbekannte intime Atmosphäre erhält.

Während es also bei einem Teil der Bilder nicht möglich ist, eine oder mehrere bestimmte Handschriften zu nennen, die unmittelbar als Vorbild gedient haben, folgen verschiedene Szenen des Bernulphuscodex deutlich einer Vorlage in der Art des Evangelists Ottos III. Am offenkundigsten zeigt sich dies bei einem Vergleich zwischen den Johannes-Bildern in beiden Codices (Abb. 11, 50). Übereinstimmend sind das 'Wolkengebilde' über den Evangelisten, die Form der Mandorla — ein auf der Spitze stehendes Quadrat —, die



Abb. 51
Rom, Barb. lat. 711, *Evangelistar*, fol. 2v. *Evangelist Matthäus*

frontale Haltung des Evangelisten mit der gehobenen Rechten sowie die Schreiber auf beiden Seiten⁸³. Außer in diesen beiden Handschriften erscheinen die 'visionären' Evangelisten noch im Evangelistar Barb. lat. 711 in der Vatikanischen Bibliothek in Rom⁸⁴, das gewöhnlich in dieselbe Zeit wie der Münchener Codex — um 1000 — datiert wird. Ein Vergleich zwischen dem Matthäusbild dieser Handschrift (Abb. 51) und dem Utrechter Johannesporträt zeigt, daß nicht nur Vorla-



Abb. 52
München, Clm. 4453, *Evangeliar Ottos III.*, fol. 28r.
Geburt Christi und Hirtenverkündigung

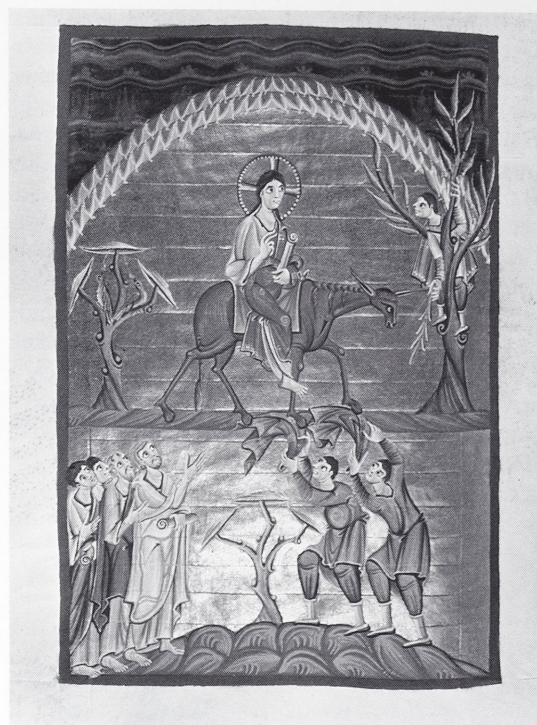


Abb. 54
München, Clm. 4453, *Evangeliar Ottos III.*, fol. 234v.
Einzug in Jerusalem

Abb. 53
München, Clm. 4453, *Evangeliar Ottos III.*, fol. 231v.
Auferweckung des Lazarus

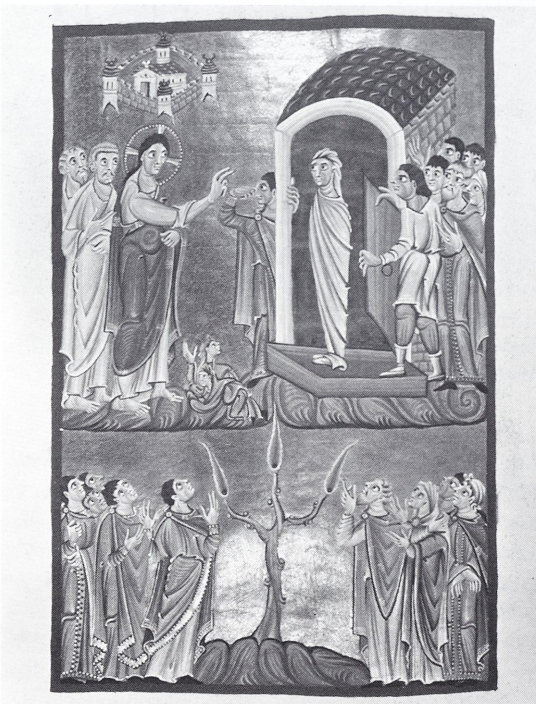


Abb. 55
München, Clm. 4453, *Evangeliar Ottos III.*, fol. 103v.
Heilung des Besessenen von Gerasa



gen wie Clm 4453, sondern auch dem römischen Evangelistar entsprechende in der Schule nachgewirkt haben. Ähnliche Motive sind die von unten offenen Dreieckgiebel, die mit Blattmotiven gefüllten Seiten des Giebels und die auf der Seite anstatt in der Mitte schließenden Mantel des Königs und der Propheten in der 'Wolke'. Die genannten Details kehren in der Markusminiatur in Utrecht (Abb. 17) wieder, bei der die Haltung der Arme des Evangelisten jedoch stärker verändert und der Regenbogen der Apokalypse durch einen Thron ersetzt ist.

Die Verbindung des Utrechter Evangelistars mit dem Münchener Otto-Evangeliar tritt auch in einigen anderen Miniaturen klar in Erscheinung. So zeigen die Geburtsbilder beider Handschriften (Abb. 10, 52) jede in den oberen Streifen die Vermählung Mariae nach der fast nie dargestellten germanischen 'Commendatio', der zeremoniellen Gebärde, mit der ein Vasall sich dem Lehnsherren unterwarf⁸⁵ und ebenso findet sich unter den drei Verkündigungsengeln im unteren Teil des Bildes eine sonst nicht vorkommende Zickzacklinie⁸⁶. Auch in der weiterhin nirgendwo anzutreffenden Verteilung der Darstellung der Auferweckung des Lazarus über zwei Bildzonen (Abb. 15, 53) wird die Abhängigkeit beider Codices sichtbar. Während aber in dem Münchener Bild die beiden Gruppen der Zuschauer im unteren Bereich wegen der Unstimmigkeiten in ihrer Kleidung laut Boeckler⁸⁷ noch zeigen, daß sie einer klassischen Kreiskomposition entnommen sind, ist in der Utrechter Miniatur von der komplizierten Aufstellung nichts geblieben: alle Figuren sind frontal angeordnet.

Ebenso ist die Darstellung des Einzugs in Jerusalem in beiden Handschriften über zwei Zonen verteilt. Im Gegensatz zu Clm 4453 (Abb. 54), der zwei ihre Mäntel ausbreitende Männer und eine Gruppe von Jüngern in dem unteren Streifen unterbringt, zeigt das Utrechter Evangelistar (Abb. 16) die übliche Komposition, wo Christus, die Jünger und die aus der Stadt tretenden Bewohner sich auf einer Ebene befinden, füllt jedoch die untere Zone mit zwei Gruppen Zuschauer aus⁸⁸. In der Darstellung der Heilung des Besessenen von Gerasa ist die gemeinsame Vorlage im Bernulphuscodex sogar besser erhalten als in dem Evangeliar Ottos III.⁸⁹ (Abb. 55). Dieses stellt aus Platzmangel die davoneilenden Hirten und die Stadt in die rechte obere Ecke, wodurch der eine zurückblickende Hirte jedoch nicht mehr auf die Schweine, sondern ins Leere blickt. Das Utrechter Evangelistar (Abb. 12) bringt diese beiden Bildelemente in einem eigenen Streifen unter, und durch die spiegelbildliche Wiedergabe bleibt der Sinn der sich umschauenden Hirtenfigur erhalten.



Abb. 56
Florenz, Ms. IV. 23, Tetraevangeliar, fol. 174. Christus und die Samariterin



Abb. 57
Paris, gr. 74, Tetraevangeliar, fol. 173r, 174r. Christus und die Samariterin

Abb. 58
Trier, Ms. 24, Codex Egberti, fol. 44v. Christus und die Samariterin



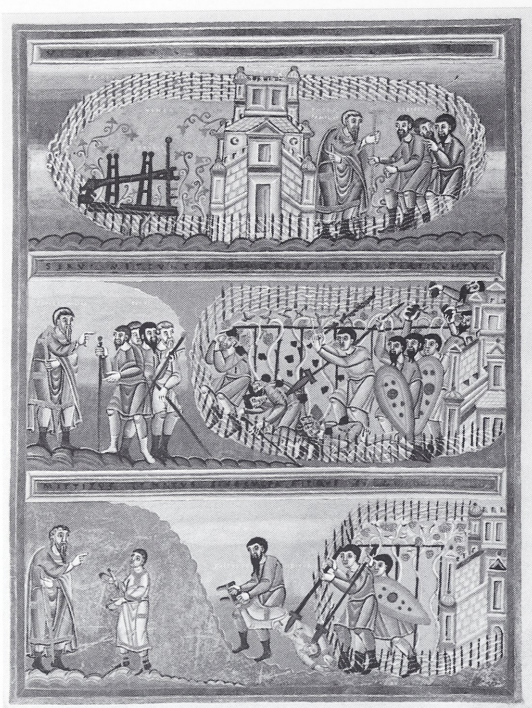


Abb. 59
Nürnberg, Hs. 156142, *Codes Aureus Epertnacensis*,
fol. 77r. Gleichnis der bösen Winzer

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der Begegnung Christi mit der Samariterin am Jacobsbrunnen. In der ursprünglichen byzantinischen Streifenkomposition muß dieses Bild vier Szenen umfaßt haben⁹⁰, die in den beiden ausführlichsten Versionen, denen der Tetraevangeliiare in Florenz⁹¹ (Abb. 56) und Paris⁹² (Abb. 57), schon auf drei verkürzt sind. Die meisten östlichen und westlichen Handschriften — so auch der Codex Egberti⁹³ (Abb. 58), der als einzige Reichenauer Handschrift neben Utrecht diese Szene enthält — fassen das Geschehen in einem einzigen Bild zusammen. Die Utrechter Miniatur (Abb. 14) geht, wie aus dem außergewöhnlichen Kleid der Frau und dem Eimer, den sie anstelle des Kruges in der Hand hält, ersichtlich wird, auf dieselbe Vorlage wie der Egbertcodex zurück; sie zeigt aber im unteren Streifen noch die Frau, die den Bewohnern der Stadt Sichar ihre Erlebnisse erzählt. Die Miniatur vertritt damit einen der außerordentlich seltenen Fälle, bei der die Zwischenphase zwischen der byzantinischen, mehrszenigen Streifenkomposition und der westlichen einszenigen Darstellung erhalten geblieben ist. Die auffallende Übereinstimmung der Haltung und der Handgebärden der Samariterin in Utrecht mit jener im Florentiner Tetraevangeliiar zeigt, daß der Utrechter Meister eine solche Vorlage benutzt haben muß.

Einige Bilder kommen in den älteren Werken der Schule nicht vor oder zeigen eine abweichende Ikonographie. An erster Stelle kann dabei auf die Darstellung des Gleichnisses der bösen Winzer hingewiesen werden, die innerhalb der ottonischen Kunst nur noch in

Abb. 60a
Lille, *Evangelistar aus St. Mihiel*, fol. 235v-236r. Verkündigung



Abb. 60b
Lille, *Evangelistar aus St. Mihiel*, fol. 235v-236r. Verkündigung



zwei Handschriften der Schule von Echternach erscheint⁹⁴. Während im Westen das Geschehen in vielen Fällen zu einer einzigen Szene reduziert wird, in der die Winzer die Diener oder den Sohn des Weinbergbesitzers überfallen⁹⁵, bieten nur der Bernulphuscodex und die beiden Echternachter Codices eine mehr oder weniger vollständige Version des ursprünglichen östlichen Streifenbildes. Trotz ihrer vergleichbaren Anlage in drei Zonen folgen beide Schulen jedoch einer unterschiedlichen Redaktion. Die Handschriften von Echternach (Abb. 59) zeigen den Herrn des Weinbergs dreimal: beim Vermieten des Weinbergs, bei der Aussendung der Diener und bei der Aussendung seines Sohnes. Die Utrechter Handschrift (Abb. 13) läßt die letzten zwei Szenen fort, enthält aber an ihrer Stelle die Ankunft der Diener und später des Sohnes im Weinberg. Diese unterschiedlichen Redaktionen kehren beiden auch in den Tetraevangeliiaren in Paris⁹⁶ und Florenz⁹⁷ wieder.

Einige Bilder des Evangelistars in Brescia zeigen eine etwas von der Reichenau abweichende Ikonographie. Die Verkündigung Mariae (Abb. 20) mit dem sich von rechts nähernden Engel und der links thronenden Maria hat nur im späten Liller Evangelistar⁹⁸ (Abb. 60) eine Parallele. Dort tritt der Engel zwar auf die übliche Weise von links heran⁹⁹, aber die thronende Maria ist das Spiegelbild jener in Brescia. Die Höllenfahrt Christi (Abb. 27) kehrt in fast gleicher Anlage im Orationale in Hildesheim¹⁰⁰ (Abb. 61) wieder und muß in dieser Form als Vorlage in der Schule vorhanden gewesen sein. Die Komposition des Letzten Abendmahls (Abb. 25) geht, wie jene des Perikopenbuchs Heinrichs II.¹⁰¹, auf den antiken Sigma-Typus zurück. Jedoch ist in Brescia nur das historische Geschehen des Letzten Abendmahls dargestellt und nicht wie im Perikopenbuch die Bezeichnung des Judas als Verräter und ebenso wenig die Apostelkommunion¹⁰². Merkwürdig ist das Bild der Taufe Christi im gleichen Codex (Abb. 22), wo unter den Personengruppen zur linken und rechten Seite Christi keiner durch einen Nimbus als Johannes gekennzeichnet ist, das jedoch durch seine Verwandtschaft mit dem ebenso unklaren Taufbild im Limburger Evangeliar¹⁰³ (Abb. 62) seine Herkunft aus der Reichenauer Schule beweist.

Die neunzehn Kanontafeln im Evangelistar in Brescia (Abb. 31, 32) sind die längste und am aufwendigsten geschmückte Serie, die aus der Reichenau erhalten ist¹⁰⁴. Ihre Form — Rundbogen unter einem Architrav mit Dreiecksgiebeln oder Rundbogen — geht wahrscheinlich auf eine Handschrift des Meisters des Registrum Gregorii zurück¹⁰⁵. Die Evangelistensymbole in den Giebeln, die innerhalb der Reichenauer Schule sonst nur im Nürnberger Evangeliar¹⁰⁶ auftreten, sind aus Handschriften der Hofschule Karls des Großen¹⁰⁷ abgeleitet, wobei die 'gekürzte' Wiedergabe — nur Oberkörper oder Köpfe — als eine ottonische Variante

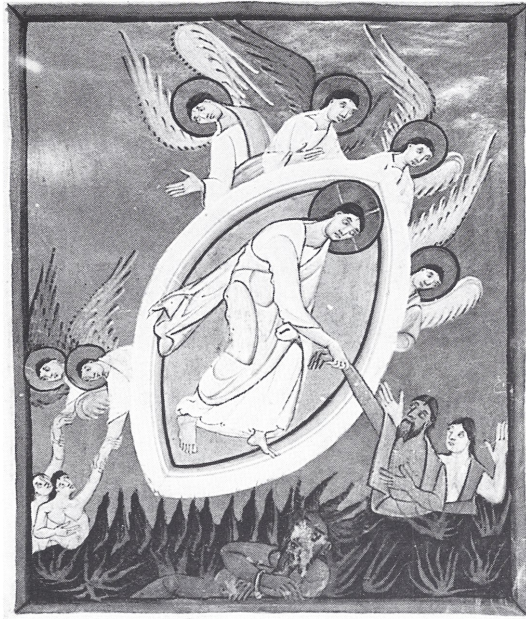


Abb. 61
Hildesheim, hs. 688, Orationale, fol. 57r. Höllenfahrt Christi

Abb. 62
Köln, Hs. 218, Evangeliar aus Limburg, fol. 24r. Taufe Christi





Abb. 63
Rom, gr. 699, *Cosmas Indicopleustes, Topographia Christiana*, fol. 72v. Vision des Isaias

betrachtet werden muß¹⁰⁸. Die Rechtecke, die die Kanontafeln von oben einschließen, sind byzantinischen Ursprungs und kehren innerhalb der Schule nur in den ersten zwei Kanontafeln des Hillinuscodex¹⁰⁹ wieder. Die Tierformen und Fabelwesen in diesen Rechtecken und auf den Seiten zeigen eine Vielfalt von Einflüssen, die nur zum Teil auf die älteren Handschriften der Reichenau zurückzuführen sind¹¹⁰.

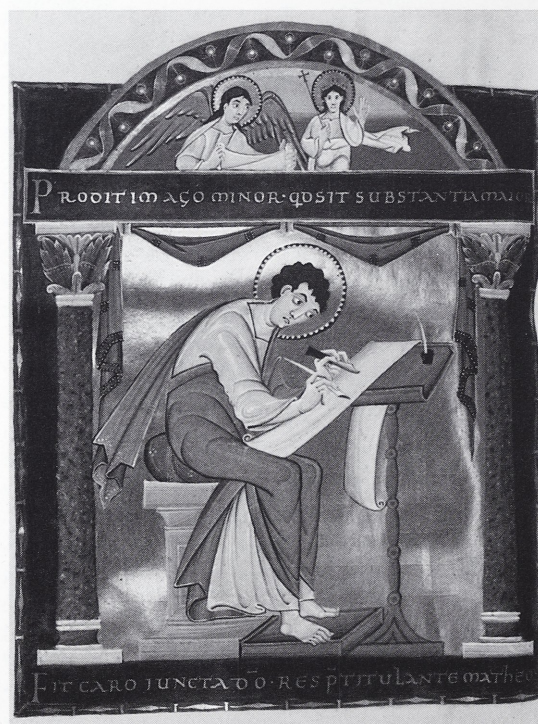
Auch den Miniaturen der späteren Handschriften der Bernulphusgruppe liegen noch immer Bildformeln der Reichenau zu Grunde, die Ikonographie beginnt jedoch einigermaßen zu verwässern. So folgen die meisten Bilder des Pariser Sakramentars noch immer den Vorbildern der Schule, wie etwa das Geburtsbild mit seiner kennzeichnenden Anlage in zwei Zonen (Abb. 34), doch treten in vielen Darstellungen nun Elemente auf, die nicht in den älteren Handschriften nachzuweisen sind. Zu nennen wären hier zum Beispiel die sitzenden Gestalten Marias und Josefs bei der Geburt oder die merkwürdige Zerteilung des Himmelfahrtsbildes (Abb. 37) mit der dadurch veränderten Position der vier Engel¹¹¹. Die Darstellung der Vision Isaias, die in der Handschrift Ms. 4 in Schaffhausen erscheint, ist in der Reichenau sonst nur in der viel aufwendigeren und über zwei Seiten verteilten Version des Isaias-Kommentars in Bamberg¹¹² überliefert. Das Bild des Schaffhausener Codex scheint jedoch eher einer einfacheren Komposition, wie etwa derjenigen des Cosmas Indicopleustes aus dem 9. Jahrhundert¹¹³ (Abb. 63), entnommen zu sein.

Trotz des großen Zeitabstandes sind die Reichenauer Vorlagen auch im Evangelistar aus Pfäfers immer noch wirksam. Für den monoton nach rechts gewandten Evangelisten wurden zwei Modelle verwendet, von denen eines, das für Lukas (Abb. 43) und Markus (Abb. 44) benutzte, innerhalb der Schule leicht zu verfolgen ist. Es ist die beide Hände schreibend über das

Pult haltende Figur des Matthäus aus der Münchener Handschrift Clm. 4454¹¹⁴ (Abb. 64) und des Markus aus dem Limburger Evangeliar in Köln¹¹⁵, die letztlich auf ein Modell des Registrum-Meisters zurückgeht¹¹⁶. Die Haltung der Evangelisten Johannes (Abb. 41) und Matthäus (Abb. 42) kommt nur noch in zwei späten Reichenauer Werken vor, dem Liller Evangelistar¹¹⁷ (Abb. 65) und dem Evangeliar in Baltimore¹¹⁸. Nur letzteres zeigt das Tintenfaß, das an der linken Säule hängt und so die Gebärde des nach hinten gehobenen Armes begreiflich macht.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Miniaturen der hier behandelten Gruppe vorwiegend den Vorbildern der Reichenau folgen, auch was die späteren Handschriften anbetrifft, in denen allmählich mehr von der älteren Schule abweichende Details auftreten. Weiterhin zeigt sich, daß die Darstellungen nur wenig Elemente enthalten, die die Gruppe als Ganzes von den älteren Reichenauer Werken unterscheiden. Zu nennen wären etwa in der Anbetung der Könige die in Albe, Tunika und Pallium gekleidete Marienfigur, die Könige, die die drei Lebensabschnitte des Menschen darstellen, sowie das Aufrechtstehen der beiden hinteren Könige, im Bilde der Frauen am Grabe die auf dem Boden liegenden Wächter (nicht in Brescia), so- dann in der Himmelfahrt die Mandorla Christi, die

Abb. 64
München, Clm. 4454, *Evangeliar*, fol. 25v. Evangelist Matthäus



Orantengebärde Marias und der Bogen im Hintergrund. Ein großer Teil dieser Einzelheiten kehrt im späteren Berliner Evangelistar wieder¹¹⁹, so daß sie als Bestandteile des Repertoire der Spätphase der Reichenau zu betrachten sind. Es ist jedoch anzunehmen, daß sie in der Gruppe des Bernulphuscodex entwickelt und später vom Meister des Berliner Evangelistars übernommen wurden.

Der Zusammenhang zwischen den beiden wichtigsten hier behandelten Handschriften, den Evangelistaren in Utrecht und Brescia, wird durch zwei spätere Nachahmungen nochmals unterstrichen. Es sind dies ein Evangelistar aus Farfa in Madrid¹²⁰ und ein Evangelistar in Padua, das dort von einem gewissen Doctor Isidorus im Jahre 1170 geschrieben wurde¹²¹. Die größten Übereinstimmungen sind in der Handschrift aus Farfa zu finden, die aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt und so nur einige Jahrzehnte nach den Codices in Utrecht und Brescia entstanden ist. Die um ein Jahrhundert jüngere Handschrift in Padua bildet eine allgemeinere Nachahmung mit weniger spezifischen Einzelheiten. Die Wichtigkeit beider Codices, die stilistisch von mittelmäßiger Qualität sind, liegt vor allem in der Anlage der Bilder, die stark mit jener von Utrecht und Brescia übereinstimmt. In beiden Handschriften werden die umfangreichen Architekturkulisen übernommen, die vor allem in der Codex aus Farfa manchmal überraschend jenen der Utrechter

Abb. 65 — Lille, Evangelistar aus St. Mihiel, fol. 2r. Evangelist Markus



Abb. 66
Madrid, Vitr. 20-6, Evangelistar aus Farfa, fol. 7v.
Geburt Christi und Hirtenverkündigung

Miniaturen gleichen. Weiter kennen beide die mit Edelsteinen geschmückten Bänke und Throne und die bestickten Säume der Gewänder.

Die ikonographische Verwandtschaft zwischen den Handschriften in Utrecht und Madrid wurde 1962 schon von E. B. Garrison festgestellt¹²². Daneben enthalten die Miniaturen des Farfesevangelistars aber auch Einzelheiten, die in Utrecht nicht vorkommen, wohl aber in Brescia zu finden sind, eine Handschrift der Garrison unbekannt war. Kennzeichnend ist in dieser Hinsicht das Bild der Frauen am Grabe¹²³, dessen Architektur im allgemeinen stark die von Utrecht gleicht, wo aber, wie in Brescia, der hohe Mittelbogen fehlt und der Engel rechts sitzt. Damit wird überdies gezeigt, daß die dramatische Anlage des Utrechter Bildes der außergewöhnlich künstlerischen Begabung des ersten Meisters des Bernulphuscodex zugeschrieben werden muß.

Sowohl in der Handschrift aus Farfa (Abb. 66) wie in der in Padua¹²⁴ wird das Geburtsbild von einer Architekturkulisse umrahmt, die nicht im Utrechter Evangelistar und auch nicht sonstwo in der Reichenauer Schule auftritt. Beide Bilder spiegeln deswegen wahrscheinlich die monumentale Darstellung, die im Codex



Abb. 67
Madrid, Vitr. 20-6, Evangelistar aus Farfa, fol. 76v.
Marietod

in Brescia verloren gegangen ist¹²⁵. Im Marietod übernehmen beide die Säulenstellung aus Utrecht (Abb. 8), wobei Farfa (Abb. 67) die weiße Zeichnung im Giebel und Padua (Abb. 68) die Pfaue auf beiden Seiten dem Vorbild entnommen hat. Beide Codices liefern schließlich den Beweis, daß teilweise schon kurz nach ihrer Entstehung Handschriften aus der hier behandelten Gruppe nach Italien exportiert sind.

5. Datierung und Lokalisierung

Für den Zusammenhang des Gesamtkomplexes der hier behandelten Gruppe mit der Reichenauer Schule lassen sich außer den offenkundigen Rückgriffen auf die Evangelistenbilder des Evangeliums Ottos III. zahl-

reiche andere Beispiele anführen. Sämtliche neutestamentliche Szenen folgen Bildtypen der Reichenau, wobei die Vorbilder, wie bereits erwähnt, nicht in einer sondern in verschiedenen Handschriften gefunden werden. Besonders evident ist die Beziehung zum Evangelium Ottos III. etwa bei einer ikonographisch so eigenartigen Miniatur wie die Vermählung Mariae (Abb. 10, 52) wie auch bei dem zweigeteilten Bild der Auferweckung des Lazarus (Abb. 15, 53) oder der Heilung des Besessenen von Gerasa (Abb. 12, 55), die ebenfalls den Miniaturen des Münchener Otto-Codex folgen. Die Darstellung Christi und der Samariterin (Abb. 14) geht auf eine Bildprägung des Codex Egberti (Abb. 58) zurück, während etwa das Himmelfahrtsbild bis auf das Poussay-Evangelium¹²⁶ zurückzufolgen ist. Jüngere Reichenauer Vorlagen erscheinen im Jüngsten Gericht (Abb. 9), das eine ähnliche Anlage wie die des Perikopenbuchs Heinrichs II.¹²⁷ und der Bamberger Apokalypse (Abb. 69) zeigt, sowie in der Taufe Christi (Abb. 22), die aus dem Vorlagenbereich des Limburger Evangeliums (Abb. 62) stammt.

Von besonderem Interesse sind charakteristische Motive, wie der an der Krippe angebundene Ochse im Geburtsbild (Abb. 34), der zuerst im Limburger Evangelium¹²⁸, sodann im Hildesheimer Oratorium¹²⁹ erscheint, oder der Engel in der Himmelfahrtszene der seinen Arm um die Schulter Petri legt (Abb. 6), der im Limburger Evangelium¹³⁰ sowie im Sakramentar im Oxford¹³¹ vorkommt. Das letzt genannte Detail begegnet jedoch bereits im römischen Evangelium Barb. 711¹³² und muß deswegen schon der älteren Schule bekannt gewesen sein. Von großer Bedeutung sind die Kanontafeln in Brescia mit ihren in den Lünetten und Giebfeldern angebrachten Evangelistensymbolen, die in den Evangelien in Nürnberg¹³³ und in Baltimore¹³⁴ eine Parallele finden. Diese Art von Kanontafeln muß erst in die sogenannten 'Schulwerke' eingeführt sein, da die älteren Handschriften einen anderen Typus verwenden¹³⁵.

Ganz neu in der Reichenau scheint die Darstellung der Verkündigung Mariae (Abb. 20) zu sein, in der die stehende Gestalt, wie sie im Codex Egberti¹³⁶ und in den Aachener¹³⁷ und Münchener¹³⁸ Evangelien begegnet, durch eine sitzende ersetzt ist. Der neue Bildtypus wird dann im späten Liller Evangelium¹³⁹ wiederholt. Ebenso kehrt der Evangelist, der seine Feder in das hinter ihm hängende Tintenfaß tunkt (Abb. 41, 44), nur noch in derselben Liller Handschrift und im Evangelium in Baltimore¹⁴⁰ wieder. Die angeführten Beispiele, die sich noch durch viele erweitern ließen, zeigen deutlich, daß die Bernulphus-Gruppe Zugang zu dem gesamten Form-Repertoire der Reichenau hatte. Daß auch Elemente auftreten, die erst in dem um 1030 entstandenen Nürnberger Evangelium erscheinen oder die



Abb. 68
Padua, mbr. 8, *Evangelistar*, fol. 50v. *Marientod*

für die Reichenauer Spätphase charakteristisch sind, ist von Bedeutung für den zeitlichen Ansatz der Gruppe, der sich jedoch vornehmlich auf den Stil der Miniaturen und die Schrift zu stützen hat.

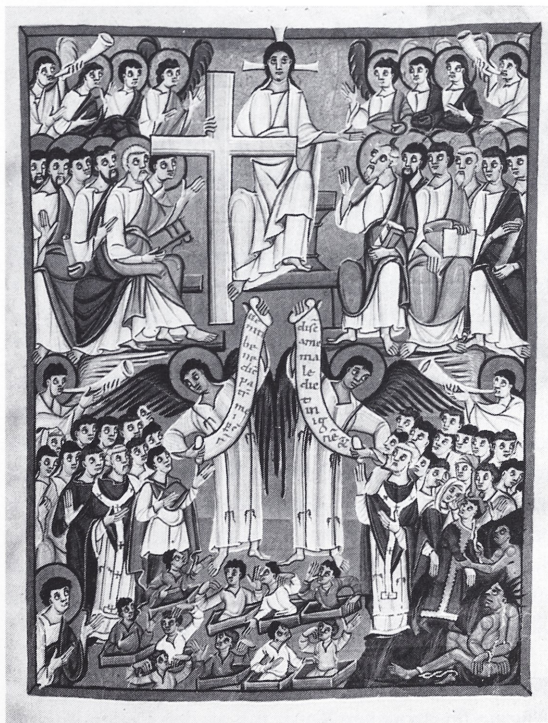
Von den hier behandelten Handschriften enthält nur das Sakramentar in Paris einen Hinweis für eine Datierung¹⁴¹, wobei aber festzuhalten ist, daß die aus der Kalender gewonnene Jahreszahl 1054 nur ein Terminus post quem ist und für die stilistische Einordnung der Miniaturen zu früh liegt, um Anhaltspunkte zu bieten. Die Schrift der Codices in Utrecht und Brescia weist auf die Mitte des 11. Jahrhunderts¹⁴². Da der Stil der beiden Utrechter Maler sich am engsten dem der Liuthar-Gruppe anschließt, muß diese Handschrift als älteste der Gruppe betrachtet werden. Dabei geben die klassischen Reminiszenzen im Stil des ersten Meisters Anlaß, die Handschrift vor die Mitte des Jahrhunderts zu datieren. Im Vergleich dazu weist der Stil von Brescia mit seiner Stilierung und Vereinheitlichung eine selbständigere Umbildung des Liuthar-Stils auf und entfernt sich daher weiter von den älteren Reichenauer Handschriften. Einzelheiten, wie die an der Spitze gekrümmten Grashalme, die sowohl in Brescia wie beim ersten Utrechter Meister begegnen, ver-

bieten jedoch, die Datierung beider Codices all zu weit auseinander zu ziehen. Für Utrecht kommt deshalb eine Datierung zwischen 1040 und 1050 und für Brescia um 1050 in Betracht.

Die Datierung der übrigen Handschriften ist wesentlich problematischer. Als provinzielle Ausläufer der Hauptwerke nehmen sie an den allgemeinen Stilentwicklungen der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts keinen Anteil, so daß nur eine relative Chronologie aufgestellt werden kann. Stilistisch gibt es einen großen Abstand zwischen den Handschriften in Utrecht und Brescia einerseits und jenen in Paris und Schaffhausen andererseits. Eine Datierung in den Beginn der Amtszeit des Abtes Siegfried, also um 1082, wie sie Bruckner für die Schaffhausener Codices gibt¹⁴³, scheint mir jedoch beträchtlich zu spät. Ich würde die Handschriften eher zwischen 1065 und 1075 ansetzen. Das Evangelistar aus Pfäfers und die beiden Sakramentare in Einsiedeln könnten danach zwischen 1075 und 1085 entstanden sein.

Wenn die Untersuchung der einzelnen Handschriften den Bernulphuscodex als das älteste Glied der Gruppe erwiesen hat, so konnte sein Stil ebenso wie der des Evangelistars in Brescia gleichzeitig als eine späte Ausprägung des Liuthar-Stils charakterisiert werden. Mit ihrem Streben, den Figuren Plastizität und Dreidimen-

Abb. 69
Bamberg, Bibl. 140, *Apokalypse*, fol. 53r. *Jüngstes Gericht*



sionalität zu verleihen, unterscheiden sich beide Handschriften deutlich von den zwischen 1020 und 1040 entstandenen 'Schulwerken' der Liuthar-Gruppe, die durch einen flachen Figurenstil, dünne Linien und die großenteils fehlende Innenzeichnung gekennzeichnet werden und deren relative Chronologie ich vor kurzem untersucht habe¹⁴⁴. Der Stil der Codices in Utrecht und Brescia hebt sich jedoch nicht nur deutlich ab gegen diese vorangehenden 'Schulwerke', sondern er unterscheidet sich auch von dem der Gruppe um das spätere Berliner Evangelistar. Im Vergleich zu dessen übertriebenem, hypernervösen Stil, mit den dünnen, manierten Figuren, wirken jene von Utrecht und Brescia kräftig und voll. Ein solcher Stilwandel läßt sich meistens nur aus einem größeren Zeitabstand erklären und es ist daher m. E. undenkbar, daß die Handschriften um den Berliner Codex vor 1056 — also fast gleichzeitig mit Utrecht und Brescia — entstanden sein sollten, wie in einem Teil der Literatur angenommen wird¹⁴⁵. Mit ihren harten, starren Linien und ihrer geringen Plastizität weisen sie eher in die Zeit um 1075, eine Datierung, die durch den Vergleich mit anderen ottonischen Schulen unterstützt wird. So repräsentieren in Köln die Handschriften der sogenannten 'stren-

gen' Gruppe aus dem siebten und achten Jahrzehnt dieselbe Stilphase¹⁴⁶.

Daß die Miniaturen stilistisch und ikonographisch ein Werk der Reichenau sind, zeigt sich auch deutlich bei einem Vergleich mit Handschriften anderer ottonischen Schulen, die zwar stark unter dem Einfluß der Reichenau stehen, aber daneben auch ganz andere Einwirkungen aufweisen. Zu nennen wären das sogenannte Öttingen-Wallersteinische Benediktionale¹⁴⁷, das in einem Teil seiner Miniaturen Reichenauer Bildtypen verwendet, stilistisch aber zur Regensburger Schule gehört, sowie das Sakramentar des Bischof Sigebert von Minden¹⁴⁸, dessen Bilder neben einer Reichenauer auch eine starke Sankt Gallener Komponente aufweisen¹⁴⁹. Anders als diese ist der Bernulphuscodex kein elektisches Werk, sondern völlig mit seinem Bildprogramm in der Tradition der Schule verhaftet. Das gleiche gilt für die Handschrift in Brescia. Die späteren Handschriften der Gruppe brauchen nicht unbedingt auf der Bodensee-Insel selbst hergestellt zu sein, sondern können auch als Werk von Filialschulen angesehen werden. Während diese provinziellen Ausläufer weiterhin in den Formen einer älteren Stilphase beharrten, gab in der Hauptschule der Meister des Berliner Evangelistars der Reichenauer Buchmalerei einen neuen und letzten Impuls.

Anhang

Der Buchdeckel des Bernulphuscodex

In der Literatur wird der Schmuck des Vorderdeckels des Bernulphuscodex gewöhnlich als westdeutsche Arbeit des 11. Jahrhunderts betrachtet, jedoch mit Ausnahme des Filigrans, für das eine Datierung ins 13. Jahrhundert vorgeschlagen wurde¹⁵⁰. Der Einband des Ansfriduscodex, dessen Anlage sehr ähnlich ist, wird entweder für eine Imitation des Bernulphuscodex aus dem 15. Jahrhundert oder für die Kopie eines älteren Deckels des Ansfriduscodex des 11. Jahrhunderts gehalten¹⁵¹. Eine nähere Untersuchung lehrt, daß die Beziehung zwischen beiden Deckeln wahrscheinlich anders ist und daß die Datierung des Einbandes des Utrechter Evangelistars berichtigt werden muß.

Der Schmuck des Vorderdeckels besteht aus einem mit Filigran überzogenen Kreuz mit an den Enden verbrei-

terten Armen und einem achtzackigen Mittelstück. Das ganze ist von einem Rahmen umzogen, der mit Rosetten aus vergoldetem Silber bekleidet ist. Auf den einzelnen Teilen des Deckels sind verschiedene Zierstücke angebracht: in der Mitte ein ovaler, schwarzblau- und graufarbener Onyx, auf den Kreuzarmen ein spätantiker geschnittener Frauenkopf aus Chalzedon, ein Stück dunkelrotes Glas und ein braun gestreifter Achat¹⁵². Der Belag des linken Armes ist verlorengegangen. Die Felder zwischen den Kreuzarmen tragen vier Medaillons aus sehr feinem Zellenemail. Auf den Längsseiten des Rahmens waren zwischen den Rosetten sogenannte Alsengemmen befestigt, Kopien antiker Kameen aus dem 6. und 7. Jahrhundert, von denen drei erhalten sind¹⁵³. In der Mitte der Längsseiten finden sich zwei Medaillons des

13. Jahrhunderts mit Masken und Blattwerk und auf den vier Ecken sind bei einer späteren Restaurierung Medaillons mit Evangelistensymbolen aus dem 14. und 15. Jahrhundert angebracht¹⁵⁴.

Es ist zu fragen, welche Teile des Schmuckes einen Hinweis auf die Entstehungszeit des Deckels geben können. Die Halbedelsteine und Alsengemmen sind wiederverwendete Stücke und für eine Datierung nicht relevant. Die Rosetten des Randes kehren in etwa vergleichbarer Form auf dem Lebuinuscodex und auf dem Rückdeckel eines Plenars im Gemeentemuseum in Arnheim wieder, die jedoch beide für eine Datierung kaum Anhaltspunkte bieten¹⁵⁵. Dagegen ist das Filigran mit seinen großen Rankenvoluten und kleinen Rosetten charakteristisch für spätromanische Goldschmiedearbeiten und findet sich häufig im Gebiet zwischen Maas und Rhein¹⁵⁶. Die breiten Enden der Kreuzarme haben die Gestalt halbiert Vierpässe, eine Form, deren Ansätze in der maasländischen Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bzw. um 1200 liegen und die sich im 14. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut¹⁵⁷. Die voll entwickelte Vierpassform des Kreuzes des Bernulphuscodex wird also nicht vor Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Diese Annahme wird durch die Form des achtzackigen Mittelteils bestätigt, der mit seinen weich nach innen gebogenen Linien kaum vor dem 13. Jahrhundert datiert werden kann¹⁵⁸. Bei den vier Medaillons mit Zellenemail auf dem Mittelfeld weisen sowohl die Feinheit der Motive wie auch die Farben — transluzides Grün, opakes Weiß, Gelb und Braunviolett — auf den Beginn des 13. Jahrhunderts. Das Medaillon links unten mit konzentrischem Motiv ist für seine Zeit sehr modern, während die übrigen Emails ältere Motive wiederholen¹⁵⁹.

Zusammenfassend läßt sich daraus schließen, daß sowohl das Filigran, die Form des Kreuzes wie auch die Emails eine Entstehung des Buchdeckels am Beginn des 13. Jahrhunderts annehmen lassen. Da der Deckel keine Spuren einer eingreifenden Umarbeitung zeigt¹⁶⁰, wird der Einband als Ganzes in diese Zeit datiert werden müssen. Die Verwandtschaft des Filigrans mit Arbeiten aus dem Maas- und Rheingebiet und der Rosetten mit jenen des aus demselben Gebiet stammenden Lebuinuscodex deutet daraufhin, daß der Schmuck in dieser Gegend hergestellt wurde. Es ist also anzunehmen, daß sich die aus Süddeutschland stammende Bernulphushandschrift zu diesem Zeitpunkt schon im Besitz des Utrechter Domes oder der Kirche von Deventer befunden hat. Der Schmuck des Einbandes wurde wahrscheinlich an einem dieser Orte von Künstlern, die im Maas- und Rheingebiet geschult waren, hergestellt, oder er wurde auf Bestellung in einem nahe gelegenen Kunstzentrum angefertigt. Da

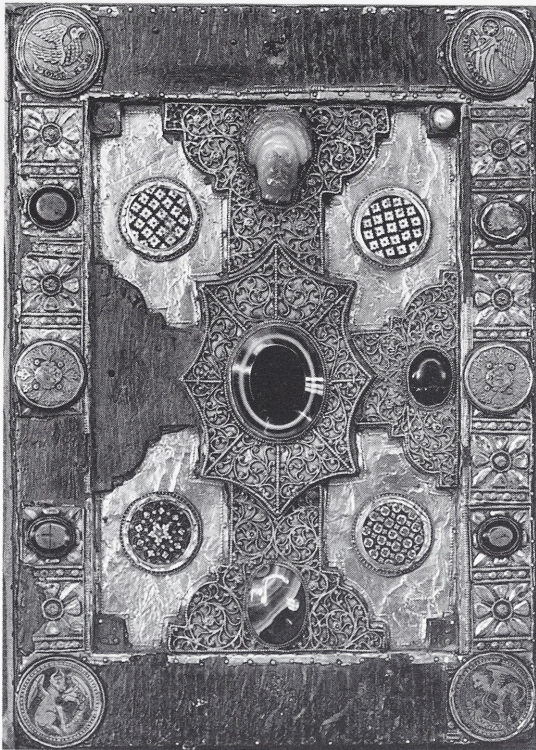
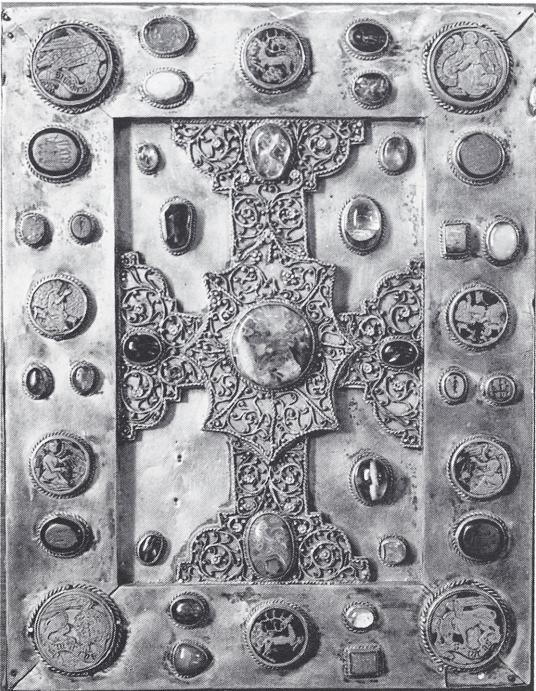


Abb. 70
Utrecht, Bernulphuscodex, Vorderdeckel

Abb. 71
Utrecht, Ansfriduscodex, Vorderdeckel



aus dieser Periode aus den nördlichen Niederlanden kaum Goldschmiedearbeit erhalten ist und unsere Kenntnis entsprechender Werkstätten vor dem 14. Jahrhundert sehr gering ist, läßt sich darüber nichts Näheres bestimmen.

Der Einband des Ansfriduscodex trägt auf der Rückseite eine silberne Platte mit dem Niello-Bildnis des Utrechter Bischofs Ansfrid (995-1010)¹⁶¹, mit der Umschrift: 'Ornatu lapidum rutilans auroque politum/praesulis ansfridi martino munus obivi' (geschmückt mit funkelnden Edelsteinen und leuchtendem Gold bin ich ein Geschenk des Ansfrid an Martinus). Die silberne Platte befand sich also ursprünglich auf der Rückseite eines von Bischof Ansfrid geschenkten Codex, dessen Vorderdeckel mit Gold überzogen und mit Edelsteinen verziert war. Da die zugehörige Handschrift aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts stammt und sich um 1100 im Besitz des Utrechter Domes befand¹⁶², ist es naheliegend, in ihm das Geschenk des Bischofs zu sehen.

Der jetzige Vorderdeckel kann jedoch nicht mehr aus der Zeit Ansfrids stammen. Die Vorderplatte ist mit kräftigen, silbervergoldeten Platten überzogen, die auf Grund von zwei darauf befestigten Medaillons mit Evangelistensymbolen in das ausgehende 15. Jahrhundert oder um 1500 datiert werden können¹⁶³. Die Anlage wiederholt jedoch jene des Bernulphuscodex: ein mit Filigran überzogenes Kreuz mit achtzackigem Mittelteil und an den Enden breiter werdenden Armen, das sich über ein vertieftes Mittelfeld erhebt und von einem breiten Rand umschlossen wird. Auch die Rankenmotive des Filigrans und die Anzahl und Anordnung der Stücke auf Kreuz und Mittelfeld stimmen überein¹⁶⁴. Alle Teile, das Kreuz, der achtzackige Mit-

telteil und dessen Segmente sind von grob tordiertem Golddraht umzogen, wodurch der Deckel im Vergleich mit dem feineren Bernulphuscodex, ein groberes und massiveres Aussehen bekommen hat. Die Maße des Kreuzes, der Kreuzarme und des Mittelfeldes beider Deckel sind gleich, da aber der Ansfriduscodex erheblich größer ist, müßte der Rand des Deckels breiter gehalten werden. Während beim Bernulphuscodex ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Rand, Mittelfeld und Kreuz besteht, wird beim Ansfriduscodex das Mittelfeld von dem breiten Rand gleichsam zusammengedrückt. Daraus läßt sich schließen, daß das Filigrankreuz ursprünglich für einen Deckel mit den Maßen des Bernulphuscodex entworfen wurde.

Obwohl es möglich ist, daß der Bernulphuscodex ein gleich großes Gegenstück hatte — zum Beispiel ein Epistolar oder ein Sakramentar — liegt die Annahme näher, daß wir es bei dem heutigen Deckel der Ansfridushandschrift mit dem ursprünglichen Rückdeckel des Bernulphuscodex zu tun haben, den man am Ende des 15. Jahrhunderts für die Restaurierung des damals wahrscheinlich abgenützten Einbandes des Ansfriduscodex verwendet hat. Diese Annahme wird durch einen Vergleich der Ausstattung der beiden Werke unterstützt. Während der Schmuck des Bernulphuscodex mit dem sich stark abhebenden Frauenkopf, dem hohen Onyx und den vier Emails offensichtlich dazu bestimmt war der Vorderseite eines Buches ein prachtvolles und monumentales Aussehen zu verleihen, sind die Steine des Ansfriduscodex flach und zudem von schlechterer Qualität. Einen solchen Unterschied hätte man wohl kaum bei zwei gleichwertigen Codices gemacht. Es ist möglich, daß ein Teil der Steine auf dem Rahmen des Ansfriduscodex von dessen Deckel aus dem 10. Jahrhundert stammt.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Bloch = Reichenauer Evangelistar. Faks. Ausg. des Cod. 78 A 2 aus dem Kupferstichkabinett Berlin. Textband von P. Bloch. Graz 1972.

Faks. Ottos III. = Das Evangeliar Ottos III. Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Faks. Ausg. Textband von F. Dressler, F. Mutherich und H. Beumann. Frankfurt a. M. 1978.

Gernsheim = W. Gernsheim, Die Buchmalerei der Reichenau. Diss. München 1934.

Korteweg = A. S. Korteweg, De Bernulphuscodex in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent en verwante handschriften. Diss. Amsterdam 1979.

Leidinger = G. Leidinger (Hrsg.), Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, V. München 1914.

Mutherich = F. Mutherich, Der Text der Handschrift und ibid., Ausstattung und Schmuck der Handschrift. In: *Faks. Ottos III.* Textband, S. 43-134.

• *Schmid* = A. A. Schmid, Die Reichenauer Handschrift in Brescia, in: Atti del II° Convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio evo tenuto presso l'università di Pavia nel settembre 1950. Torino 1953, S. 368-373.

Anmerkungen

- ¹ Hs. 1501 (Deckel 901): Lebuinuscodex, karolingisches Evangeliar mit vier großen Initialen in frankosächsischem Stil. Zum Schmuck des Einbandes wurden um 1150 vier kölnische Reliefs aus Walroßzahn aus der Gruppe der 'gestichelten' Elfenbeine mit älteren Stücken zusammengefügt. Literatur zusammengestellt bei Korteweg, Anm. 4-8.
Hs. 1502 (Deckel 902): Ansfriduscodex, St. Gallener Evangeliar mit kleinen Textinitialen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Für den Deckelschmuck siehe den Anhang. Literatur zusammengestellt bei Korteweg, Anm. 10-13.
- ² Der Lebuinuscodex ist, nach einer lokalen Deventer Tradition, die bis in das 16. Jahrhundert zurückreicht, von Lebuinus, einem Missionar der IJsselgegend (gest. 793) geschrieben worden. Der Name des Ansfriduscodex wurde von der Silberplatte mit dem Bildnis des Utrechter Bischofs Ansfrid (995-1010), die sich auf dem Rückdeckel befindet, hergeleitet. (Siehe auch den Anhang). Die Gründe für die Namengebung des Bernulphuscodex sind unbekannt. Vgl. Korteweg, S. 12 ff.
- ³ G. Dumbar, Het kerkelyk en wereldlyk Deventer, I, Deventer 1732, S. 440 f. Vgl. Korteweg, S. 24 und Anm. 40, 41.
- ⁴ P. C. Molhuijsen (Levensberigt van St. Lebuinus. In: Overijsselsche Almanak voor oudheid en letteren 1836. Deventer 1935, S. 17) erwähnt die Codices in der St. Lebuinuskirche.
- ⁵ S. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim 1891, S. 24 ff. — Von der älteren Forschung wird der Codex fast ausnahmslos 'Ansfriduscodex' genannt. Vgl. Korteweg, Anm. 95, 96.
- ⁶ Gernsheim, S. 96 ff.
- ⁷ Schmid, S. 372 f.
- ⁸ A. von Euw, Die Buchmalerei im Kloster Einsiedeln vom 10.-12. Jahrhundert. Habilitationsschrift Köln 1972 (ungedruckt). Ich danke dem Autor dafür, daß er mir 1972 Einsicht in das Manuskript gewährt hat. Von Euw wies in dieser Studie einen großen Teil der hier behandelten Handschriften dem Skriptorium von Konstanz zu, nicht jedoch den Bernulphuscodex selbst, dessen wichtigste ikonographische Parallelen sich seiner Meinung nach in zwei Lütticher Codices fanden: dem Sakramentar von Manasse (Paris, Bibl. Nat., lat. 819) und dem Evangeliar von Judith von Flandern (Fulda, Hessische Landesbibl., Aa 21). Vgl. A. von Euw in: Aust. Kat. Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. Köln-Brüssel 1972, S. 229, Nr. F 24 und S. 230, Nr. F 25.
- ⁹ Hier zitiert als Korteweg. Die Dissertation ist, im Gegensatz zu dem von F. O. Büttner (Dissertationen zur Buchmalerei. In: *Scriptorium*, XXXVI, 1982, S. 327) veröffentlichten Bericht, noch bei mir erhältlich.
- ¹⁰ Schriftblock 200 x 140 mm. 18 Zeilen pro Seite. 30 Lagen: I(2), II(6), IV-1(13), IV+I(23), 10.IV(103), IV+I(112), I(114), 2.IV(130), III(136), I(138), 2.IV(154), I(156), III(162), IV(170), III(176), III+2(184), II+1(189), IV(197), VIII-1(212).
- ¹¹ Schreiber 1 (Bayerisch): fol. 2v-7r, 104r-113r, 177r-189v. Von derselben oder einer sehr ähnlichen Hand: fol. 200r-201v. Schreiber 2 (Schwäbisch): fol. 8v-87r, 202r-209v. Schreiber 3 (Bayerisch): fol. 88r-103v. Schreiber 4 (Schwäbisch): 114v-176v, 190r-199v. Für die Beurteilung der Schrift und die Zuweisung der Schreiberhände danke ich Prof. Dr. B. Bischoff und Frau Dr. C. E. Eder in München.
- ¹² München, Bayerische Staatsbibl., Clm 13601. Evangelistar. (G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901, S. 81 ff.).
- ¹³ Rom, Vatikanische Bibl., Ottob. lat. 74. (G. Swarzenski, o. c. Anm. 12, S. 123 ff. — H. Bloch, Monte Cassino, Byzantium and the West in the earlier Middle Ages. In: *Dumbarton Oaks Papers*, III, 1946, S. 177 ff., mit der älteren Literatur. S. 181, Anm. 53).
- ¹⁴ E. F. Bange, Eine Bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München 1923. — C. E. Eder, Die Schule des Klosters Tegernsee im frühen Mittelalter im Spiegel der Tegernseer Handschriften. München 1972 (Sonderdruck aus: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Bd. 83, Ht. I/II, 1972).
- ¹⁵ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mscr. A. 129. Evangelistar. (R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906, S. 4 f., Abb. 4-6). Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. Aug. perg. 161. Psalterium feriatum. (Aust. Kat. Initial und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe 1965, Nr. 23, mit der älteren Literatur).
- ¹⁶ Die größten Übereinstimmungen finden sich in den Initialen der beiden ältesten 'Prachthandschriften' aus Tegernsee: München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 18005, Evangelistar, um 1050 und Clm. 6204, Evangelistar, etwas nach 1050. Die vergleichbaren Beispiele bis auf einer Ausnahme nicht von Bange publiziert (E. F. Bange, o. c. Anm. 14, Abb. 39 unten). Für einen allgemeinen Eindruck vgl. Bange, Abb. 18, 38, 47, 102, 103.
- ¹⁷ München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 6831, Clm. 18121, Clm. 18869, Clm. 18840, Clm. 18128.
- ¹⁸ Beurteilung der Schrift von Frau Dr. C. E. Eder (vgl. Anm. 11). Für den Miniaturen vgl. S. 31 ff.: Quellen und Formen der Bildanlage.
- ¹⁹ S. Beissel (o. c. Anm. 5), S. 24 ff. — H. V. Sauerland und A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale. Trier 1901, S. 102, 154.
- ²⁰ München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 4453. *Faks. Otto III.*, fol. 25v, 94v, 139v, 206v. (K. Hoffmann, Die Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars (Clm. 4453). In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XX, 1966, S. 17-46. — B. Bischoff, Das biblische Thema der Reichenauer 'visionären Evangelisten'. In: B. Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, II. Stuttgart 1967, S. 304-311. — *Mütherich*, S. 84-89). Für eine Übersicht der wichtigsten Reichenauer Handschriften und eine Einteilung in Gruppen, vgl. Bloch, S. 47 ff. (mit Literaturangaben).
- ²¹ Zur Ikonographie der Reichenau vgl. H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau? In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XIX, 1957, S. 39-132. — A. Boeckler, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau. *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, N. F. 52. München 1961. — J. M. Plotzek, Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei. Diss., Köln 1970. — A. Weis, Die Hauptvorlage der Reichenauer Buchmalereien. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 9, 1972, S. 37-64. — *Ibid.*, Die spätantike Lektionar-Illustration im Scriptorium der Reichenau. In: *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*. Hrsg. H. Maurer. Sigmaringen 1974, S. 311-362. — *Mütherich*.
- ²² Gernsheim, S. 102 f.

- ²³ Ibid., S. 103.
- ²⁴ Oder, so man will, mit einem hellen Strich in der dunklen Fläche. Die Folge ist immer: helle Fläche, dunkler Strich, heller Strich, dunkle Fläche.
- ²⁵ Innerhalb der Schule von Reichenau ist dies an verschiedenen Stellen zu verfolgen, z. B. im Bild des Tanzes der Salome und der Enthauptung Johannes' des Täufers in den Evangelien in Aachen (Domschatz. *Bloch*, S. 48. — E. G. Grimme, Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen. Freiburg usw. 1984, Abb. S. 34) und München (Bayer. Staatsbibl., Clm. 4453. *Bloch*, S. 49. — Faks. Ottos III., fol. 107r) und im Bild des Gleichnisses des barmherzigen Samariters in Clm. 4453 (*Faks. Ottos III.*, fol. 167v) und im kleinen Münchener Evangelistar (Bayer. Staatsbibl. Clm. 23338. *Bloch*, S. 50. — A. S. Korteweg, Das Evangelistar Clm. 23338 in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München und seine Stellung innerhalb der sogenannten Reichenauer Schulhandschriften. In: *Convivium Amicorum. Mittelalterliche Studien Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag* dargebracht. München 1985).
- ²⁶ Mit Ausnahme der beiden Wächter in der Darstellung der Frauen am Grabe (Abb. 1).
- ²⁷ Vgl. Anm. 23
- ²⁸ Mitarbeit eines Byzantiners z. B. im Codex Aureus im Eskorial aus der Schule von Echternach. Vgl. K. Weitzmann, Various aspects of Byzantine influence on the Latin Countries from the sixth to the twelfth century. In: *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, S. 4.
- ²⁹ Nämlich auf den Gesichtern der Engel, des Königs und der vier Propheten in der 'Wolke'. (Zur Identifizierung der Figuren, vgl. *Mutherich*, S. 85 f.).
- ³⁰ Vgl. E. G. Garrison, Studies in the history of mediaeval Italian painting, III. Florence 1957/58, S. 200, 204 ff.
- ³¹ Der Ausdruck 'parzellierend' u. a. bei H. Schnitzler (Rheinische Schatzkammer, II. Düsseldorf 1959, S. 28) und der Ausdruck 'cloisonné' bei M. Schapiro (The Parma Ildefons. A Romanesque illuminated manuscript from Cluny and related works. Monographs on Archeology and Fine Arts sponsored by the Archeological Institute of America and the College Art Association of America, XI, 1964, S. 41).
- ³² Z. B. im Werk Rogers von Helmarshausen (O. von Falke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des frühen Mittelalters. Frankfurt a. M. 1904, Taf. 8-14. — Aust. Kat. Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Köln 1985, Nr. C 20, C 33, C 34.), in einigen Handschriften aus dem Scriptorium von Cluny (J. Evans, Cluniac Art of the Romanesque Period. Cambridge 1950, Fig. 30, 31, 122) und in der Kölner Malerschule (J. M. Plotzek, Zur rheinischen Buchmalerei im 12. Jahrhundert. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Tl. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Köln 1973, S. 305 ff., 316). Zum Thema vgl. O. Demus, Byzantine Art and the West. London 1970, S. 79 ff.
- ³³ Der 'parzellierende' Stil z. B. im Leben des hl. Benedictus (Rom, Vatik. Bibl., lat. 1202) aus dem Anfang der siebziger Jahre. (M. Inguanez e M. Avery, Miniature Cassinesi del secolo XI illustranti la vita S. Benedetto. Monte Cassino 1934. — M. Schapiro, o. c. Anm. 31, S. 41, Fig. 56).
- ³⁴ Als Hauptgrund kann die Unwahrscheinlichkeit gelten, daß man um 1100 — also etwa hundert Jahre nach dem Evangeliar Ottos III. — nochmals eines der Evangelistenbilder mit dieser Genauigkeit kopiert hätte. Die Anlage des ersten Doppelblattes — fol. 1r leer, 1v
- Markusminiatur, 2r Zierseite des zweiten Meisters, 2v Anfang des Adventstextes, geschrieben von Schreiber 1 (siehe Anm. 11) — zeigt daß dieses schon vom Anfang an in der Handschrift enthalten war. Wie aus der an manchen Stellen sichtbaren Unterzeichnung hervorgeht, ist die Miniatur nicht übermalt.
- ³⁵ Rom, Vatik. Bibl., gr. 1613. (Menologio di Basileo II. Cod. Vat. greco 1613. Codices e Vaticanis selectis, VIII. Torino 1907). Die weißen Falten auch schon sehr deutlich in den Homilien des Gregorius von Nazianz, Paris, Bibl. Nat., gr. 510 aus 867-886. (V. Lazarev, Storia della pittura Bizantina. Torino 1967, Tav. 94-97).
- ³⁶ München, Bayr. Staatsbibl., Clm. 4452. (*Bloch*, S. 50. — *Leidinger*, Taf. 12, 14, 22, 24, 27, 30, 32, 35).
- ³⁷ P. Bloch, Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei. Basler Studien zur Kunstgeschichte XV. Basel 1956, S. 46.
- ³⁸ Vgl. Anm. 25. *Faks. Ottos III.*, fol. 26r, 95r, 140r, 207r.
- ³⁹ Vergleichbar sind eine Zierseite im Hillinuscodex (Köln, Domschatz, Metr. 12, Evangeliar, fol. 74r. *Bloch*, S. 50 f. — *Mutherich*, Abb. 20) und eine im Wolfenbüttler Evangelistar (Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 84.5 Aug. 2°. *Bloch*, S. 51. — O. Lorsche, Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel. Leipzig 1928, Taf. 4), die beide zwei konzentrische Rechtecke aufweisen. In Wolfenbüttel auch die schrägen Linien an den Ecken.
- ⁴⁰ Mitteilung von Prof. Dr. B. Bischoff (vgl. Anm. 11).
- ⁴¹ Vgl. die Lagenzählung Anm. 10 und die Zeichnung bei *Korteweg*, S. 82-83.
- ⁴² Bei der Niederschrift freigelassene Seiten, mit Angabe der nachher darauf angebrachten Miniaturen: fol. 7v-8r (Geburt, Hirtenverkündigung und Zierseite), 10v-11r (Evangelist Johannes und Zierseite), 15v (ursprünglich für die Darstellung der Anbetung der Könige bestimmt, leer geblieben), 33v (Heilung des Besessenen von Gerasa), 41v (Jüngste Gericht), 51r (Gleichnis der bösen Winzer), 68r (Auferweckung des Lazarus), 87v (Einzug in Jerusalem).
- ⁴³ Das Doppelblatt der Anbetung der Könige (fol. 16-17) wurde zwischen die Blätter 15 und 18 der vierten Lage geschoben. Die Doppelblätter fol. 113-114 und fol. 137-138 sind gesondert als Lage 16 und Lage 20 eingeheftet, die Doppelblätter fol. 133-134 und fol. 173-174 bilden die mittleren Blätter der 19. und 26. Lage.
- ⁴⁴ Dazu wurde ein Binio (fol. 3-6) zugefügt. Der Text läuft von fol. 2v bis 7r.
- ⁴⁵ Alte Lage: fol. 198-201, 210-212 (Quaternio mit fehlendem letzten Blatt), neue Lage: fol. 202-209. Um die beiden Lagen besser aneinander anschließen zu lassen, wurde auf dem mittleren Doppelblatt der alten Lage eine Lesung für die Totenmesse ausradiert (fol. 202v-210r). Der Text der neuen Lage endet auf Seite 209v und der radierte Teil auf Seite 210r muß seit langem als ein ausgewischter Kolophon betrachtet worden sein, da man, wahrscheinlich im 19. Jahrhundert, mit einer Flüssigkeit versucht hat, den Text wieder leserlich zu machen.
- ⁴⁶ Vgl. Anm. 6.
- ⁴⁷ Für Bologna vgl. A. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum, Freiburg i. B. 1896, p. 6 ff., Abb. 1-2. — *Korteweg*, S. 136 ff. Für Zürich vgl. C. Mohlberg, Katalog der Hand-

- schriften der Zentralbibliothek Zürich, I. Mittelalterliche Handschriften. Zürich 1932-1951, S. 192, Nr. 443. — A. Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, IV. Schreibschulen der Diözese Konstanz, Stadt und Landschaft Zürich. Genf 1940, S. 43, Taf. XXV. — Korteweg, S. 133 ff.
- ⁴⁸ Brescia, Biblioteca Queriniana, mbr. F. II. 1. 42 fol. 340 x 240 (260 x 175) mm. Minuskelschrift der Mitte des 11. Jh. 20 Zeilen. Unter den Zierseiten jeweils zwei Zeilen Schrift. Im 16. und 17. Jahrhundert im Besitz einiger Mitglieder des Mediziner-Geschlechts Lamberti in Brescia, nachher des Kardinals Angelo Maria Querini (1680-1755). Wichtigste Literatur: A. Valentini (Hrsg.), *Eusebius Concordantiae Evangeliorum*. Codex Querinianus. Brescia 1887. — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*. Erg. Hft. VII. Trier 1891, S. 148 f. — Gersheim, S. 99 ff. — Schmid. — Korteweg, S. 93 ff.
- ⁴⁹ Es folgt die von C. Nordenfalk (Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den ersten 4 Jahrhunderten ihrer Geschichte. Göteborg 1938) sogenannte 'große' lateinische Kanonfolge.
- ⁵⁰ E. Lucchesi Palli, Festbildzyklus. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 2. Kol. 26 f. — M. Restle, Dodekaortion. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Kol. 1207 f.
- ⁵¹ Die Zierseite und der Text der Geburtslesung auf fol. 22r und v. Daß, wie Schmid, S. 369, annahm, auch noch andere Darstellungen, wie die Beschneidung, die Kreuzigung oder die Geburt Mariae verloren gegangen sind, ist unwahrscheinlich. Ein Kreuzigungsbild kann nicht vorhanden gewesen sein, weil die Lesung zum Letzten Abendmahl erst auf der Rectoseite des Blattes mit der Darstellung der Frauen am Grabe endet. Weiterhin kann bemerkt werden, daß Darstellungen der Beschneidung und der Geburt Mariae in den erhaltenen Reichenauer Handschriften nicht überliefert worden sind, und daß diese Themen überhaupt im 11. Jahrhundert kaum dargestellt wurden.
- ⁵² Vergleichbare Evangeliare der Liuthar-Gruppe sind: München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 4454 (Bloch, S. 49), der Kölner Hillinuscodex (vgl. Anm. 39) und Nürnberg, Stadtbibl., Cent. IV. 4 (W. Vöge, vgl. Anm. 48, S. 144. — Mutherich, S. 48 f., 72 ff. Abb. 23-26).
- ⁵³ Schmid, S. 369 f.
- ⁵⁴ Im Evangeliar Ottos III. z. B. in den Falten auf dem Leib der vordersten huldigenden Frauengestalt bei dem Kaiserbild (*Faks. Ottos III.*, fol. 23v), oder im Perikopenbuch Heinrichs II. in der Zeichnung des Esels in der Darstellung des Einzuges in Jerusalem oder des Mantels der links neben Maria stehenden Apostelfigur in dem Bild des Marientodes (*Leidinger*, Taf. 16, 33).
- ⁵⁵ Z. B. in den Falten über dem rechten Knie Mariae in dem Bild der Anbetung der Könige (Abb. 5).
- ⁵⁶ Schmid, S. 369 f.
- ⁵⁷ Z. B. Bodenstreifen mit Grashalmen (in den Giebfeldern der Kanontafeln und in den Darstellungen), kleine Blumen zwischen den Grashalmen (fol. 16r, 19v und im Bild des Marientodes), Abaci, durch welche ein waagerechter Strich läuft, der an beiden Enden in einem nach oben gerichteten Schnörkel endet (an den Säulen der Kanontafeln und der Architekturkulissen der Bilder). Identische Motive in den Rändern der Dreieckgiebel und der Zierseiten: ein Raut- und Blattmotiv auf fol. 6r und 26r, langgezogene Blätter auf fol. 19v und 24r, das Meandermotiv auf fol. 3v und 34v.
- ⁵⁸ Paris, Bibl. Nat., Smith-Lesouëf 3. Kalender (fol. 1-6), Graduale (fol. 7-64), Sakramentar (fol. 65-179). 179 fol. 224 x 155 (145 x 93) mm. 21 Zeilen. 22 Lagen: III (6), 6.IV(54), V(64), 13.IV(168), V+1(179). Kleine goldene Textinitialen auf grünem und blauem Grund. Vorbesitzer: L. Poitiers (Versteigerung 1870), M. Ricardo Heredia (Versteigerung 1891). Im Jahre 1913 von den Erben Auguste Smith-Lesouëfs der Bibliothèque Nationale geschenkt. Ältere Literatur: P. Champion et S. de Ricci, *Inventaire sommaire des manuscrits anciens de la Bibliothèque Smith-Lesouëf à Nogent-sur-Marne*. Paris 1930, Nr. 3. — V. Leroquais, *Les Sacramentaires et missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, I. Paris 1924, S. 168 ff. — Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1927, S. 167 f., Pl. LXVI. — Gernsheim, S. 99 ff. — Korteweg, S. 110 ff.
- ⁵⁹ Oxford, Bodleian Libr., Canon. Liturg. 319. (A. G. and W. O. Hassall, *Treasures from the Bodleian Library*. London 1976, S. 29 ff., Pl. 5, mit der älteren Literatur).
- ⁶⁰ Paris, Bibl. Nat., lat. 18005. *Bloch*, S. 52.
- ⁶¹ Vgl. Anm. 47.
- ⁶² Die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Marientod. In Bologna alle Bilder ausgeschnitten, nur die Zierseiten sind erhalten (vgl. Korteweg, S. 136 ff.).
- ⁶³ Siehe weiter Anm. 111.
- ⁶⁴ Schaffhausen, Stadtbibl., Ms. 4. Isaias, Jeremias, Baruch, Lamentationes Jeremiae, Ezechiel, Daniel, XII Prophetiae, Job. 327 fol. 360 x 250 (265 x 187) mm. 2 Kol. 27/28 Zeilen. Goldene Textinitialen auf grünem und blauem Grund. Aus dem Kloster Allerheiligen in Schaffhausen, wo es schon 1096 nachgewiesen werden kann. Lit.: A. Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, VI. Schreibschulen der Diözese Konstanz, Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Genf 1952, S. 36, 87 f., Taf. VIII, XIV i, k. Vgl. Korteweg, S. 116 ff., mit der älteren Literatur.
- ⁶⁵ Schaffhausen, Stadtbibl., Ms. 18. Augustini Homiliae CXXIV ad Johannem. 262 fol. 360 x 260 (270 x 193) mm. 2 Kol. 38 Zeilen. Goldene Textinitialen auf grünem und blauem Grund. Aus dem Kloster Allerheiligen in Schaffhausen, wo es schon 1096 nachgewiesen werden kann. Lit.: A. Bruckner (o. c. Anm. 64), S. 37, 93 f., Taf. XIV a-f, XVI, XX e. Vgl. Korteweg, S. 117 ff., mit der älteren Literatur.
- ⁶⁶ St. Gallen, Stiftarchiv, Ms. 2. 78 fol. 280 x 190 mm. Das Evangelistar auf fol. 1-28. Schriftspiegel 215 x 149 mm. 2 Kol. 23 Zeilen. 4 Lagen: IV+1(8), IV(16), II(20), IV(28). Goldene Textinitialen auf grünem und blauem Grund. Aus dem Kloster Pfäfers im Kanton St. Gallen. Seit 1846 im Stiftsarchiv. Lit.: E. T. DeWald, *The Golden Book of Pfäfers*. In: *The Art Bulletin*, VIII, 1925/26, S. 112-117. — A. Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, I. Schreibschulen der Diözese Chur. Genf 1935, S. 55 f., 86 f., Taf. XXXV-XXXVII (mit älterer Literatur). Vgl. Korteweg, S. 124 ff.
- ⁶⁷ Vgl. Anm. 12.
- ⁶⁸ Oxford, Bodl. Libr., Lat. lit. f. 5. England, 1025-1050. (E. Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066. A Survey of Manuscripts illuminated in the British Isles*, 2. London 1976, S. 106, Nr. 91, Ill. 277-280, mit der älteren Literatur).
- ⁶⁹ Die Handschrift ist nicht falsch eingebunden, wie E. T. DeWald (o. c. Anm. 66), S. 112, annahm. Bei einer graphischen Wiedergabe der Lagen (vgl. Anm. 66) stellt sich heraus, daß man die Blätter nicht umgekehrt einbinden kann.

- ⁷⁰ Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms. 113. Kalender, Graduale Sakramentar sowie andere liturgische Texte. 563 Seiten. 250 x 195 (170/65 x 145) mm. 19 Zeilen. 2 Zierseiten (S. 223, 224) und ein Kreuzigungsbild (S. 226). Goldene Textinitialen auf grünem und blauem Grund. Ms. 114. Graduale, Sakramentar sowie andere liturgische Texte. 526 Seiten. 245 x 180 (170 x 130) mm. 21 Zeilen. Zierseite (S. 203) und Kreuzigungsbild (S. 205). Rot gezeichnete Textinitialen. Wahrscheinlich seit der Herstellung in Einsiedeln. Lit.: G. Meier, *Catalogus codicum manu scriptorum qui in bibliotheca monasterii Einsiedlensis O. S. B. servantur*. Einsiedlae monasterii 1890, S. 93 f., 94 f. — E. T. DeWald, *The art of the scriptorium of Einsiedeln*. In: *The Art Bulletin*, VII, 1924/25, S. 81 ff. — Ibid. (o. c. Anm. 66), S. 113 f. — A. Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica*, V. Schreibschulen der Diözese Konstanz. Stift Einsiedeln. Genf 1943, S. 56 f., 172, Taf. XXVI, XXIX, XXXIII. Vgl. Korteweg, S. 130 f.
- ⁷¹ Einsiedeln, Stiftsbibl., Ms. 151. Moralia in Job, 2. Tl. 268 fol. 307 x 230 (225 x 170) mm. 28 Zeilen. Widmungsbild auf S. 1 bis. Wahrscheinlich seit der Herstellung in Einsiedeln. Lit.: G. Meier (o. c. Anm. 70), S. 126. — E. T. DeWald (o. c. Anm. 70), S. 83, 90, fig. 26, 27. — Ibid. (o. c. Anm. 66), S. 113 f. — A. Bruckner (o. c. Anm. 70), S. 55, 176, Taf. XXVIII. Vgl. Korteweg, S. 107 ff.
- ⁷² Karlsruhe, Badische Landesbibl., Ms. Aug. perg. 37. Homiliar. 194 fol. 370 x 279 (290 x 210/00) mm. 2 Kol. 27/28 Zeilen. Lit.: A. Holder, *Die Handschriften der Großherzoglich Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe*, V. Die Reichenauer Handschriften, I. Die Pergamenthandschriften. Leipzig 1906, S. 141 ff. — Initial und Miniatur (o. c. Anm. 15), Nr. 21, mit der älteren Literatur. Vgl. Korteweg, S. 121 ff.
- ⁷³ A. Bruckner (o. c. Anm. 66), Taf. XIV k.
- ⁷⁴ Vgl. unten S. 44.
- ⁷⁵ Vgl. die Figuren im Bild der Heilung des Besessenen von Gerasa (Abb. 55).
- ⁷⁶ Leidinger, Taf. 2, 4, 5.
- ⁷⁷ An den Kanontafeln des Evangeliums Ottos III. (*Faks. Ottos III.*, fol. 13v, 14r, 20r), sowie des Evangeliums München, Clm. 4454 (vgl. Anm. 36. G. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, VI. Evangelium aus dem Domschatze zu Bamberg Cod. lat. 4454. München 1923, Taf. 2, 6), an den Arkaden mancher Szenen, wie die der Frauen am Grabe im Augsburger Evangelistar (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Cod. 15a. Bloch, S. 51. — M. Kemmerich, *Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malerschule in Augsburg*. In: *Alt-bayerische Monatschrift* 7 (1907), Taf. III) und des Marienbildes im Wolfenbüttler Evangelistar (vgl. Anm. 39. O. Lerche, o. c. Anm. 39, Taf. 16) sowie in Zierseiten, z. B. im Clm. 4453 (*Faks. Ottos III.*, fol. 140r), im Nürnberger Evangeliar (vgl. Anm. 52. Mutherich, Abb. 25) und im Sakramentar in Bologna (vgl. Anm. 47. Fol. 2v, 24r, 72r, 77r).
- ⁷⁸ Diese Details, entweder einige oder alle in folgenden Handschriften der Ruodprechtgruppe: dem Egbertpsalter (Cividale, Museo Archeol. Naz. Bloch, S. 48. — H. V. Sauerland und A. Haseloff, o. c. Anm. 19, Taf. 1-5, 17), dem Poussay-Evangelistar (Paris, Bibl. Nat., lat. 10514. Bloch, S. 48. — H. V. Sauerland und A. Haseloff, o. c. Anm. 19, Taf. 53, Abb. 2, 3, 4, Taf. 55, Abb. 1) und im Sakramentar von St. Paul (Abtei St. Paul im Lavanttal, Cod. 20/1. A. von Euw, *Das Sakramentar von St. Paul*. In: *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*. Sigmaringen 1974, Abb. 39-42), sowie in den Einsiedler Handschriften 113, 114, 135, 136, 151, 156, 167 (A. Bruckner, o. c. Anm. 70, Taf. IV, V, XIV, XVI, XXVIII, XXXIII. — E. T. Dewald, o. c. Anm. 70, Fig. 10, 12, 27, 29, 31, 33, 34).
- ⁷⁹ Gernsheim, S. 99 f.
- ⁸⁰ Zur Ikonographie dieser Szenen in der Reichenau vgl.: H. Schnitzler (o. c. Anm. 21), S. 97 f., 100 f. — J. M. Plotzke (o. c. Anm. 21), S. 127 f., 130 f. — Mutherich, S. 96 f.
- ⁸¹ *Faks. Ottos III.*, fol. 24r. Vgl. Mutherich, S. 80.
- ⁸² So im Tropar, Bamberg Staatliche Bibliothek, Ms. lit. 5. (Bloch, S. 49. — H. Fischer, *Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg*, II. Bamberg 1929, Taf. 7. — P. Klein, *Zu einigen Reichenauer Handschriften Heinrichs II. für Bamberg*. In: *Festschrift Gerd Zimmermann*. 120. Bericht des Historischen Vereins Bamberg 1984, Bamberg 1984, S. 417-422), im Perikopenbuch Heinrichs II. (vgl. Anm. 26. Leidinger, Taf. 33), im Oratoriale in Hildesheim (Dombibliothek, Biblioteca Beverina, Hs. 688. Bloch, S. 51. — F. C. Heimann, *Bilderhandschrift des XI. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim*. In: *Zeitschrift für christliche Kunst* 3, 1890, Abb. V-VI) und im Evangelistar in Brescia (Abb. 30). Nur im Wolfenbüttler Evangelistar eine Art von Arkade (vgl. Anm. 39. O. Lerche, o. c. Anm. 39, Taf. 16).
- ⁸³ Für diese Darstellung vgl. Anm. 20.
- ⁸⁴ Eine eingehende Studie dieser Handschrift steht noch aus. Vgl. P. Salmon, *Les Manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II. *Studi e Testi*, 253. Città del Vaticano 1969, S. 42 f., Nr. 72.
- ⁸⁵ Vgl. Mutherich, S. 95.
- ⁸⁶ Diese Zickzacklinie in Clm. 4453 gut sichtbar in G. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, I. Das sogenannte Evangelium Kaiser Ottos III. München 1912, Taf. 17.
- ⁸⁷ A. Boeckler (o. c. Anm. 21), S. 23.
- ⁸⁸ Diese Gruppen von Zuschauern können vergleichbaren, Christus folgenden oder ihm entgegenziehenden Menschengruppen, wie sie zum Beispiel im Perikopenbuch Heinrichs II. (o. c. Anm. 36. Leidinger, Taf. 16) oder dem Tetraevangeliar in Florenz (Biblioteca Laurentiana, Cod. Laur. VI 23. T. Velmans, *La tétraévangile de la Laurentienne*. Paris 1971, fig. 91) zu finden sind, entnommen sein. Eine ähnliche Einteilung in zwei Zonen mit Zuschauern im unteren Bereich im Freisinger Sakramentar (Bamberg, Staatsbibl., Ms. lit. 2. E. F. Bange, o. c. Anm. 14, Abb. 66).
- ⁸⁹ Zu der Szene der Heilung des Besessenen von Gerasa in der Reichenauer Schule, vgl. A. Boeckler (o. c. Anm. 21), S. 12 ff, Abb. 17-22.
- ⁹⁰ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*. Paris 1960 (reprint), S. 602 ff.
- ⁹¹ Vgl. Anm. 88.
- ⁹² Paris, Bibl. Nat., gr. 74. (H. Omont, *Evangelies avec peintures byzantines du 11e siècle*. Paris 1908).
- ⁹³ Trier, Stadtbibl. Ms. 24. (Bloch, S. 47 f. — G. Franz und F. J. Ronig, *Codex Egberti*. Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier. Wiesbaden 1983).
- ⁹⁴ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142. (Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Codex Aureus Epternacensis Hs. folio 156142 aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Faks. Ausg. Frankfurt a. M. 1983, fol. 77r). Escorial, Cod. Vit. 17. (A. Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin 1933, Abb. 57).

- ⁹⁵ Ansonsten nur eine ausführliche Wiedergabe auf den Emailplatten eines Tragaltars aus Stavelot, 1150-1165, im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Aust. Kat. Die Zeit der Stauer. Stuttgart 1977, Nr. 545, Abb. 338-339, mit der älteren Literatur. Vgl. Korteweg, S. 191 f.).
- ⁹⁶ Vgl. Anm. 92. (H. Omont, o. c. Anm. 92, Pl. 78). Gekürzte Version der Utrechter Redaktion.
- ⁹⁷ Vgl. Anm. 88. (T. Velmans, o. c. Anm. 88, fig. 97). Gekürzte Version der Echternacher Redaktion.
- ⁹⁸ Lille, Bibliothèque des Facultés catholiques de Lille. Evangelistar aus St. Mihiel. (K. Schmid, Zum Stifterbild im Liller Evangelistar des 11. Jahrhunderts. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 16, 1982, S. 143-160, Taf. IV-V, mit der älteren Literatur).
- ⁹⁹ So im Codex Egberti (vgl. Anm. 93. G. Franz und F. J. Ronig, o. c. Anm. 93, fol. 10r), im Aachener Evangeliar (vgl. Anm. 25. E. G. Grimme, o. c. Anm. 25, Abb. S. 58) und im Evangeliar Ottos III. (Faks. Ottos III., fol. 28r). Weiter nur noch im späten Berliner Evangelistar (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78 A 2. Bloch, fol. 65r).
- ¹⁰⁰ Vgl. Anm. 82 (F. C. Heimann, o. c. Anm. 82, Abb. IV).
- ¹⁰¹ Leidinger, Taf. 17.
- ¹⁰² Zur Ikonographie der Abendmahlsdarstellung vgl. G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1968, S. 35 ff.
- ¹⁰³ Köln, Dombibl., Col. Metr. 218. (Bloch, S. 49 f.).
- ¹⁰⁴ Vgl. Anm. 49. Zu den Kanontafeln in der Schule von Reichenau vgl. Mutherich, S. 48 f., 67 ff.
- ¹⁰⁵ Manchester, John Rylands Libr., Cod. 98. (P. Bloch und H. Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule, II. Düsseldorf 1970, S. 15 ff., Abb. 8-19).
- ¹⁰⁶ Vgl. Anm. 52.
- ¹⁰⁷ London, British Libr., Harley 2788 und Paris, Bibl. Nat., lat. 8850, Evangeliar aus Soissons. (W. Köhler, Die karolingischen Miniaturen, II. Die Hofschule Karls des Großen. Berlin 1958, Taf. 42 ff., Taf. 62 ff. Vgl. F. Mutherich, Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen. In: Karl der Große, III. Karolingische Kunst. Düsseldorf 1965, S. 39 ff.).
- ¹⁰⁸ Die 'gekürzte' Wiedergabe findet sich nur in Handschriften aus Bayern (E. F. Bange, o. c. Anm. 14, S. 15, passim, Taf. 2, 3, 9, 14, 21, 28, 39, 40, 43, 52, 53) und aus Niedersachsen (T. Buddensieg, Beiträge zur ottonischen Kunst in Niedersachsen. In: *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*. Düsseldorf 1965, S. 68 ff.).
- ¹⁰⁹ Vgl. Anm. 39. (P. Bloch und H. Schnitzler, o. c. Anm. 105, Abb. 73). Für die byzantinischen Handschriften vgl. K. Wessel, Kanontafeln. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, Kol. 933 f.
- ¹¹⁰ Die mit Gold auf Purpur gezeichneten Tiere sind seit den Ruodprecht-Handschriften kennzeichnend für die Reichenauer Ornamentik (vgl. H. V. Sauerland und A. Haseloff, o. c. Anm. 19, S. 56 f., Taf. 5 ff.) und finden sich in einigen Handschriften der Liuthar-Gruppe; auch ein Teil der Tiere in den Dreieckgiebeln und Lunetten begegnet in den Kanontafeln einiger Liuthar-Werke (Faks. Ottos III., fol. 11v-22r, 26r, 90r, 95r, 140r; G. Leidinger, o. c. Anm. 77, Taf. 1-12). Die an den Seiten vorspringenden Akanthusblätter sind in den erhaltenen Reichenauer Handschriften nicht überliefert, ebenso wenig wie die Tritoninnen.
- ¹¹¹ Eine Scheidungslinie findet sich öfters in Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts: in Bamberg, Staatsbibl., Lit. 2. Sakramentar. (E. F. Bange, Abb. 164), Fulda, Hessische Landesbibl., Aa 35. Kollektar. (H. Köllner, Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda, I. Handschriften des 6. bis 13. Jahrhunderts. Stuttgart 1976, Abb. 373) und Karlsruhe, Badische Landesbibl., Bruchsal 1. Evangeliar. (K. Preisendanz und O. Homburger, Das Evangeliar des Speyerer Domes. Leipzig 1930, Taf. 27).
- ¹¹² Bamberg, Staatsbibl., Ms. Bibl. 76. (Bloch, S. 49. — H. Fischer, o. c. Anm. 82. I, Bamberg 1926, Taf. I. — P. Klein, o. c. Anm. 82, S. 419 ff.).
- ¹¹³ Rom, Vatikanische Bibliothek, gr. 699. Cosmas Indicopleustes, Topographia Christiana. (C. Stornajolo, Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste. Codices e Vaticanis selecti, X. Milano 1908, Tav. 37).
- ¹¹⁴ Vgl. Anm. 52.
- ¹¹⁵ Vgl. Anm. 103. (P. Bloch und H. Schnitzler, o. c. Anm. 105, Abb. 625).
- ¹¹⁶ Vgl. K. B. Powell, Observations on a number of Liuthar manuscripts. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, S. 1 ff.
- ¹¹⁷ Vgl. Anm. 98.
- ¹¹⁸ Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 7. (Bloch, S. 52, passim. — D. Miner, A late Reichenau evangelary in the Walters Art Gallery Library. In: *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, Fig. 7).
- ¹¹⁹ Vgl. Anm. 99. Siehe dazu Bloch, S. 82, passim.
- ¹²⁰ Madrid, Bibl. Nacional, Vit. 20-6. (E. B. Garrison, o. c. Anm. 30, III. Florenz 1962, S. 250 ff. — J. Janini y J. Serrana, Manuscritos liturgicos de la Biblioteca Nacional. Madrid 1969, Nr. 198).
- ¹²¹ Padua, Bibl. Capitolare, mbr. 8 (B. Katterbach, Le miniature dell'Evangelario di Padova dell'anno 1170. Roma 1931).
- ¹²² O. c. Anm. 120.
- ¹²³ Garrison (o. c. Anm. 120), fig. 212.
- ¹²⁴ B. Katterbach (o. c. Anm. 121), Tav. A und Tav. 1.
- ¹²⁵ Vgl. oben S. 19.
- ¹²⁶ Vgl. Anm. 78. (H. V. Sauerland und A. Haseloff, o. c. Anm. 19, Taf. 55, Abb. 4).
- ¹²⁷ Vgl. Anm. 36. (Leidinger, Taf. 37, 38, Vgl. P. Klein, Zum Weltgerichtsbild der Reichenau. In: *Convivium Amicorum*, o. c. Anm. 25).
- ¹²⁸ Vgl. Anm. 103. (P. Bloch, Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz. In: *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 16, 1959, Abb. 5).
- ¹²⁹ Vgl. Anm. 82. (F. C. Heimann, o. c. Anm. 82, Taf. I).
- ¹³⁰ Vgl. Anm. 103. (P. Bloch, o. c. Anm. 128, Abb. 11).

- ¹³¹ Vgl. Anm. 60. (O. Pächt und J. J. G. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, I. Oxford 1966, Fig. 25c).
- ¹³² Vgl. Anm. 84.
- ¹³³ Vgl. Anm. 52.
- ¹³⁴ Vgl. Anm. 118.
- ¹³⁵ Vgl. *Mütherich*, S. 71.
- ¹³⁶ Vgl. Anm. 93. (G. Franz und F. J. Ronig, o. c. Anm. 92, fol. 9v).
- ¹³⁷ Vgl. Anm. 25. (E. G. Grimme, o. c. Anm. 25, Abb. S. 58).
- ¹³⁸ Vgl. Anm. 25. (*Faks. Ottos III.*, fol. 28r).
- ¹³⁹ Vgl. Anm. 98.
- ¹⁴⁰ Vgl. Anm. 118. (D. Miner, o. c. Anm. 118, Fig. 7).
- ¹⁴¹ Siehe oben S. 23.
- ¹⁴² Siehe oben S. 3 und Anm. 48.
- ¹⁴³ A. Bruckner (o. c. Anm. 64), S. 36 f.
- ¹⁴⁴ O. c. Anm. 25.
- ¹⁴⁵ Vgl. *Bloch*, S. 22.
- ¹⁴⁶ Vgl. P. Bloch und H. Schnitzler (o. c. Anm. 105), I, 1967, Nr. XIV-XIX.
- ¹⁴⁷ Malibu (Cal.), The J. Paul Getty Museum. (A. von Euw und J. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I. Köln 1979, Nr. VII, 1, S. 293 ff., Taf. S. 295, Abb. 186-197).
- ¹⁴⁸ Vgl. R. Meyer, *Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigbert von Minden*. In: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag, Marburg a. d. Lahn 1967, S. 181-200.
- ¹⁴⁹ Vgl. Anm. 99.
- ¹⁵⁰ F. Steenbock, *Buchdeckel im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht*. In: *Das Erste Jahrtausend*. Hrsg. V. E. Elbern. Düsseldorf 1962, S. 555-562. — *Ibid.*, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*. Berlin 1965, S. 183 f., Nr. 88, Abb. 122. (In der letztgenannten Veröffentlichung sind die Deckel des Bernulphuscodex und des Ansfriduscodex richtig benannt, aber der Inhalt der Handschriften ist miteinander vertauscht).
- ¹⁵¹ Ch. Crooy, *Deux reliures orfèvres du Musée Archiépiscope d'Utrecht*. In: *Scriptorium*, 3, 1949, S. 265 ff. — F. Steenbock 1965 (o. c. Anm. 150), S. 185 f.
- ¹⁵² Beschreibung der Steine nach G. A. S. Snijder, *Antique and medieval gems on bookcovers at Utrecht*. In: *The Art Bulletin*, XIV, 1931/32, S. 5-52.
- ¹⁵³ O. F. Gandert, *Die Alsengemmen*. In: 36. Bericht der Römisch-Germanischen Zentralkommission, 1955, S. 156 ff.
- ¹⁵⁴ Die beiden oberen waren ursprünglich emailliert. Die beiden unteren sind einer Kupferstichplatte entnommen (freundliche Mitteilung des Herrn H. L. M. Defoer, Direktor des Rijksmuseum Het Catharijneconvent).
- ¹⁵⁵ Für den Lebuinuscodex vgl. Anm. 1. — Arnheim, Gemeentemuseum, Plenar des Klosters Bethlehem. (De oude kerkelijke kunst in Nederland. Gedenkboek van de Nationale Tentoonstelling in 's-Hertogenbosch in 1913, 's-Hertogenbosch 1914, S. 68 f., Pl. XLII, Abb. 70. Vgl. *Korteweg*, Anm. 62 mit der älteren Literatur).
- ¹⁵⁶ Vgl. Einband eines Evangeliars in der John Rylands Library, Manchester (F. Steenbock 1965, o. c. Anm. 150, Nr. 110, Abb. 150, 151), der Deckel des Berthold Missale in der Pierpont Morgan Library, New York (F. Steenbock 1965, o. c. Anm. 150, Nr. 116, Abb. 158), ein Flabellum aus Hildesheim (H. Kohlhausen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerkes*. München 1955, Abb. 72).
- ¹⁵⁷ Vgl. K. H. Usener, *Ein Mainzer Reliquiar im Bayerischen Nationalmuseum*. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, F. 3, 8, 1957, S. 60 ff. und Anm. 8.
- ¹⁵⁸ So schon C. Nordenfalk (*Codex Caesareus Upsaliensis*, Stockholm 1971, S. 44 f.).
- ¹⁵⁹ Die Emails wurden 1973 von Dr. U. Krempel (Staatsgemäldesammlung, München) untersucht. Dabei wurde festgestellt, daß das Medaillon links unten nicht, wie F. Steenbock (1962, o. c. Anm. 150) annahm, erneuert ist.
- ¹⁶⁰ Wie von F. Steenbock (1965, o. c. Anm. 150, S. 185) angenommen wurde.
- ¹⁶¹ F. Steenbock (1965, o. c. Anm. 150), Abb. 121.
- ¹⁶² Dies geht hervor aus einer Notiz und zwei Urkundenabschriften in dem Codex (vgl. G. I. Liefertinck, *Bisschop Bernold (1027-1054) en zijn geschenken aan de Utrechtse kerken*. Openingscollege. Groningen 1948, S. 8 ff. — *Ibid.*, *De herkomst van bisschop Bernold van Utrecht (1027-1048)*. In: *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'*. Utrecht 1949, S. 30 ff.).
- ¹⁶³ Der über den Rückdeckel gezogenen Samt mit Rosenmotiv weist auf die gleiche Zeit (freundliche Mitteilung der Frau E. Vroom-Van Leeuwen, Amsterdam).
- ¹⁶⁴ Vgl. die Beschreibung der Steine bei G. A. S. Snijder (o. c. Anm. 152), S. 9 f.

Bildnachweis

Bamberg, Staatsbibliothek: 69
 Brescia, Biblioteca Queriniana: 20-33
 Einsiedeln, Stiftsbibliothek: 45-47
 Florenz, Biblioteca Laurenziana: 56
 Hildesheim, Dombibliothek: 61
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: 48
 Köln, Rheinisches Bildarchiv, Nr. 12893: 62
 Lille, Bibliothèque des Facultés: 60, 65
 Madrid, Biblioteca Nacional: 66, 67
 Marburg, Photo Marburg: 58
 München, Bayerische Staatsbibliothek: 4 m-o, 49, 50, 52-55, 64
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 59
 Padua, Biblioteca Capitolare: 68
 Paris, Bibliothèque Nationale: 34-38, 57
 Rom, Biblioteca Vaticana: 51, 63
 Schaffhausen, Stadtbibliothek: 39, 40
 Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent: 1-3, 4 a-1, 5-19, 70, 71
 Zürich, Stiftsarchiv: 41-44