

REZENSIONEN

Codex Caesareus Upsaliensis. A facsimile of an Echternach Gospel-Book of the Eleventh Century. – Erläuterungsband von CARL NORDENFALK, *An Echternach Gospel-Book of the Eleventh-Century*, Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1971; 165 S. mit 97 Abb. – Auflage 500, Gesamtpreis 4500 Kronen.

Dieses Faksimile feiert das 350jährige Bestehen der Universitätsbibliothek von Uppsala, deren zweitwichtigste Handschrift – nächst dem berühmteren, 1927 zum 450. Jahrestag der Universität herausgekommenen Codex Argenteus es wiedergibt. Um 1051 – 56 von Kaiser Heinrich III. der Abtei an der Sauer mit der Bestimmung für den 1051 geweihten „Dom“ der Goslarer Pfalz in Auftrag gegeben, wird die Handschrift demgemäß sinnvoll als Codex Caesareus bezeichnet.

Der Verlag hat seiner Edition eine schwedisch-englisch-deutsche Broschüre beigegeben, deren Lektüre auch dem Laien in reproduktionstechnischen Problemen eine Vorstellung von den Schwierigkeiten geben kann, die einem derartigen Unternehmen entgegenstehen. Hatte man sich dieses Mal doch, anders als beim Argenteus, „eine wirkliche Faksimileauflage“ zum Ziele gesetzt, die den vollständigen Text der Handschrift, sowie alle Bilder, Zierblätter, Initialen, Rubriken usw. aus Gold, wenig Silber und Deckfarben auf den 320 Pergamentseiten im Format 38 x 28 cm umfassen sollte. Das Ergebnis ist denn auch derart, daß es ohne Zögern den erfreulichsten seiner Art zuzuzählen ist. Der Rez. jedenfalls kennt kein besseres Faksimile, und die Bibliothek kann in Zukunft getrost über jene „Gebrauchsexemplare“ verfügen, die sie in der Tat benötigt, den Codex zu schonen – wobei sie nicht eigens gemahnt zu werden braucht, daß es eben doch Fälle gibt, in denen der Fachmann das Original einmal zu Rate ziehen muß. Denn wenn die Broschüre vermerkt, daß „Maschinen ihre Grenzen haben“, und das kaum weniger von der Handarbeit gilt – gerade sie hat „in hohem Grade persönlichen Einsatz, berufliches Können und Fingerfertigkeit“, nicht zuletzt bei der Wiedergabe der im Codex so reichlich verwendeten „Goldfarbe“ erfordert –, so darf doch auch der Kunsthistoriker sein gutes Recht auf Kunstschöpfungen von solchen Dimensionen in Anspruch nehmen.

Den auf dem Buchmarkt vertriebenen 400 Exemplaren der Auflage ist die Einführung Carl Nordenfalks beigegeben, die sich in einer für den Verfasser typischen, man möchte sagen: humanistischen Weise an Gelehrte und Gebildete gleichermaßen wendet, was selbst da noch gelingen will, wo es sich um die kniffligsten Einzelfragen der modernen Kodikologie handelt, auch um solche, die scheinbar – nur scheinbar – mit der eigentlichen Kunstgeschichte kaum etwas oder gar nichts zu tun haben. Denn Nordenfalk ist ein vielseitiger Gelehrter, wie es der von ihm verehrte Wilhelm Köhler war. Es ist sich des Wertes sämtlicher im Bereich einer Handschrift liegenden Hilfswissenschaften bewußt und bedient sich ihrer.

Wenn Nordenfalk die Gründe nennt, warum er seinen Text englisch und nicht deutsch schrieb, so hat er vielleicht nur aus Höflichkeit den einen weiteren nicht zu übersehenden ausgelassen, daß es unter unseren heranwachsenden Kunsthistorikern nur

noch wenige gibt, die Herz und Verstand für solche ihnen heutigentags so abseitige Dinge wie die Echternacher Buchmalerei aufbringen, von Ausnahmen wie z. B. Joachim M. Plotzek mit seiner Arbeit über das Bremer Perikopenbuch Heinrichs III. (Köln 1970) abgesehen. Vorausgegangen sind Vöges' jugendliches Geniestück (1891), Haseloffs noch immer nicht übertroffenes Meisterwerk (1901) und Beissels erste Veröffentlichung des Upsaliensis in Schnütgens Zeitschrift für Christliche Kunst (1900–01), Haseloffs epochaler Beitrag in Michel's Histoire de l'Art (1905), Goldschmidts Deutsche Buchmalerei II (1928), Boecklers Einleitung zum Goldenen Evangelienbuch Heinrichs III. im Escorial (1933) – "perhaps the finest piece of art historical writing he ever produced" – und schließlich die Edition des Goldenen Evangelienbuches von Nürnberg durch Metz – "essentially a grandiose panorama of the spiritual background against which such sumptuous Gospel-books have to be seen". Nordenfalk selbst hatte schon 1932 den Weg zur Datierung des ältesten Hauptwerkes der Gruppe, des damaligen Gothanus, mit dem Nachweis freigemacht, daß dessen aus der Trierer Egbert-Werkstatt stammender Deckel nicht maßgebend für die Handschrift sein könne, womit Haseloffs langlebigem Irrtum einer stilistischen Stagnation der Echternacher Schule der Boden entzogen war, wie auch immer in späteren Jahren das Pendel der Datierung des Gothanus (Boeckler „um 1020–30“, Metz „1040 bis in die letzten Jahre Heinrichs III.“, Nordenfalk wieder „gegen Ende der 30er Jahre“) ausschlagen sollte. Diese Trennung von Handschrift und Deckel war dem jungen schwedischen Kunsthistoriker im Zusammenhang mit einer von ihm begonnenen Uppsalienser Dissertation über die Echternacher Buchmalerei klar geworden, die er nicht zu Ende führte, als er von Boecklers Plänen der Publikation des Escorialensis für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft Kenntnis erhielt.

Tatsächlich ist Boecklers Text bis heute in den wesentlichen Stücken für die Erforschung der Echternacher Schule grundlegend geblieben, was bei Nordenfalk stets ersichtlich ist. Ganz besonders auch die von Boeckler aufgestellte chronologische Folge der Echternacher Handschriften hat sich als unumstößlich erwiesen und wird es nach der zusätzlichen Beweisführung Nordenfalks auf so vielerlei Haupt- und Nebefeldern auch in Zukunft bleiben.

Der Verf. geht von der keineswegs lückenlos überlieferten Geschichte des Upsaliensis aus, der von Heinrich III. von Anfang an für den „Dom“ seiner Lieblingspfalz bestimmt war, wobei der Kaiser die gleiche Echternacher Schule in Anspruch nahm, die schon 1045–46 das noch bedeutend reicher ausgestattete Evangeliar aus dem Speyrer Dom, den jetzigen Escorialensis, so glanzvoll ausgeführt hatte. Abgesehen von einer zeitweisen Entfernung der Handschrift und einer Beraubung ihres Deckels am Ende des 16. Jahrhunderts blieb sie in Goslar bis zu dessen Eroberung durch die Schweden im Jahre 1632. Ob sie unmittelbar im Anschluß an die kriegerischen Ereignisse nach Schweden gelangte, bleibt unklar, jedenfalls verlor sie im Zusammenhang damit ihren goldenen Deckel, bzw. was davon übrig war. Erst 1740 ist sie in der Hand des schwedischen Sammlers Celsing nachweisbar, dessen Sohn sie 1805 der Universitätsbibliothek von Uppsala vermachte.

Nordenfalk läßt eine dem Leser willkommene Geschichte von Echternach folgen, der Gründung des Angelsachsen Willibrord, wobei er auch auf die ältere Buchkunst der Abtei eingeht, an deren Erforschung er sich ja immer wieder erfolgreich beteiligt hat. Die eigentliche Blüte Echternachs aber beginnt im Jahre 1028, als Abt Poppo von Stablo in seine Geschenke im Sinne der lothringischen Reformbewegung eingriff und den Mönch Humbert aus dem kurz vorher reformierten Trierer St. Maximin zur Abtswürde an der Sauer erhob. Daß Heinrich III. und die Königinmutter Gisela das Kloster begünstigten, wird u. a. durch beider Besuch im Sommer 1039 und das Widmungsbild des Echternacher Perikopenbuches von Bremen bestätigt. Abt Humbert, der sich auch als Bauherr Verdienste erwarb, starb 1051. Unter seinem Nachfolger Regimbert, bis 1081, neigte sich die Blüte der Malerschule ihrem Ende zu, das unter dem mehr literarisch als künstlerisch tätigen Abte Theofrid zum Ereignis wurde.

Im Folgenden wird dem Upsaliensis sodann sein Platz in der Gesamtentwicklung der Schule zugewiesen. Dabei werden solche dem Kunsthistoriker im allgemeinen weniger vertraute Fragen wie die Buchbindung, die Möglichkeiten einer Rekonstruktion des verlorenen Deckels anhand der beiden mit der Crux Gemmata geschmückten romanischen Utrechter Deckel, die Maßstäbe – wobei sich die vier älteren Evangeliare als wesentlich größer denn die drei jüngeren erweisen – und die Art des Pergaments erörtert. Daß der Verf. angesichts so heikler Materien wie der Evangelienvorreden, der vor Jahrzehnten von ihm grundlegend erforschten Kanontafeln, der Evangelienprologe, der Kapitelverzeichnisse, der Evangelientexte selbst und des Capitulare Evangeliorum sein Wort mitzureden hat, ist dem Kenner von Nordenfalks Arbeiten nicht neu. Er kommt gerade auch hier, wo er sich methodisch im Gefolge Köhlers weiß, zu wichtigen Resultaten, deren wesentlichstes es ist, daß Echternach, im Unterschied zu den anderen ottonischen Zentren der Buchkunst, in textlicher Hinsicht, wenn auch stetig abnehmend, einer tounonischen Überlieferung verpflichtet bleibt, die sich auch in seiner Malerei erkennen läßt.

Schon Chroust hatte im Nürnberger Evangelienbuch die Schreiber A und B unterschieden, von denen Nordenfalk B im Evangeliar von Luxeuil „möglicherweise“ wiederkehren läßt. Die beiden Schreiber finden sich weiterhin im Escorialensis, wo B wieder den größeren Anteil zu bewältigen hat. Er ist auch der Schreiber des Upsaliensis, während A von Chroust als die Hand des Bremensis vermutet wurde. Erst unter Regimbert werden in einer Reihe von Bibliothekshandschriften einige Schreiber mit Namen genannt, denen teilweise auch die kleineren illuminierten Evangeliare zuzuweisen sind. Im ganzen läßt sich weiterhin ein ständig geringer werdender Gebrauch der Capitalis rustica und in Verbindung damit der übrigen spätantiken Schreibarten feststellen, worin Nordenfalk sowohl ein Zeichen der zunehmenden Dekadenz der Schule als – in diesem Fall – auch einen in qualitativer Hinsicht gleichwertigen Schritt zum romanischen Zeitalter hin erkennen will.

Mit den Initialen und Zierseiten kommt der Verf. zu dem ersten der eigentlich kunstgeschichtlichen Themen seines opus grandior, dem in erster Linie wieder Boeckler vorgearbeitet hat. Nordenfalks Beschreibungen sind aber im Gegensatz zu

denen seines Vorgängers von einer derartigen Einfühlsamkeit, sie sind dem Dargestellten künstlerisch derart adaequat, daß der Leser sich fragt, ob nicht in diesem nordländischen Kunsthistoriker, der einen der großen Klassiker des Mittelalters, den Trierer Gregormeister (er scheint ihn für einen Italiener zu halten), auf den Schild zu heben pflegt, nicht doch noch ein Rest ornamentalen Wikingertums steckt. – Die ganzseitigen Zierseiten sind ja ein Kennzeichen der Echternacher Buchmalerei, das Goslarer Evangeliar hat deren fünf und ist damit mit Abstand noch nicht das reichste. Alle diese Seiten gehen auf die Trierer Überlieferung zurück, doch hat jetzt eine nicht geringe Unruhe von dem Rankenwerk Besitz ergriffen, „ein Beweis dafür, daß der mehr expressionistische Stil der Reichenau“ – sie wird mit Recht in ihrer Rolle belassen – „nicht unbeachtet blieb“. Instruktiv stellt der Verf. die Initialseiten des Johannesevangeliums zusammen, deren Reihenfolge sich in keinem Falle umkehren ließe; sie bestätigt, was Boeckler bei seinem Vergleich der Echternacher Liber generationis-Seiten erarbeitet hatte und führt im Verein mit den Initialen und Titel-seiten des Upsaliensis vor Augen, daß die Handschrift das Bindeglied zwischen den großformatigen Evangeliaren (Nürnberg, Luxeuil, Escorial) und deren kleinformatigen Nachfolgern (Brit. Mus. Harley 2821, Bibl. Nat. lat. 10438, Brit. Mus. Egerton 608) darstellt.

Den Ausgangspunkt für die älteren Echternacher Evangelienbücher bildet das Trierer Evangeliar der Sainte Chapelle, doch schon der Nürnberger Codex Aureus steigert den Prunk des Ornamentalen. Das Fragment von Luxeuil folgt ihm darin, während der Escorialensis zusätzlich noch auf die Hofschule Karls d. Gr. zurückgreift und das dekorative Non-plus-ultra der Entwicklung kennzeichnet. Der Upsaliensis kündigt dagegen wieder den Übergang zu den einfacheren Formen der kleinen Evangeliare an. – Daß die aufgestellte Reihe der Kanontafeln ebenfalls nicht umkehrbar ist, zeigt die Abfolge des Vogelmotivs Fig. 46. Ein größerer Abschnitt ist schließlich einigen figürlichen Zutaten zu den Kanontafeln gewidmet.

Nach einem Überblick über die für Echternach so typischen Zierseiten mit textilen Mustern wendet sich Nordenfalk den Bildern zu: der Majestas Domini, der Widmungsszene und den Evangelistenporträts. Wie stets beschränkt er sich dabei nicht auf den Upsaliensis selbst, vielmehr zieht er die entsprechenden Miniaturen aus den übrigen Handschriften der Schule zum Vergleich heran. – Als Vorbild der älteren Echternacher Majestasbilder dient wieder das Evangeliar der Sainte Chapelle, dem ja seinerseits ein touronisches Vorbild zugrunde lag. Hinzu kam für Einzelheiten ein Reichenauer Modell aus dem Umkreis der Bamberger Apokalypse, das übrigens auch in der spätottonischen Kölner Buchkunst seine Spuren hinterlassen hat. Daß die Echternacher Maler zusätzlich aber auch noch das touronische Urbild zu Rate zogen, machen die Ausführungen Nordenfalks deutlich.

Die kleinformatigen Evangeliare folgen im wesentlichen dann dem Reichenauer Prototypus. Nur im Upsaliensis nähert sich das kaiserliche Stifterpaar stehend der Majestas Domini, die Heinrich und Agnes krönt. Weiterhin enthält das Goslarer Evangeliar ein Dedikationsbild, auf dem Heinrich III. seine Gabe den Aposteln Simon

und Juda, den Patronen des Goslarer Domes, darbringt. Die Miniatur liegt dem Majestasbilde gegenüber, beide bilden ein untrennbares Paar.

Die Echternacher Evangelistenporträts bleiben denen aus dem Evangeliar der Sainte Chapelle verpflichtet, eine Regel, von der allein die Markusbilder eine Ausnahme machen, da sie sich nicht an dem nach links gewendeten kontrapostischen Trierer Typus orientieren, sondern an einem frontal sitzenden Willibrordus, wie er auf einem Pariser Einzelblatt eines verlorenen Echternacher Sakramentars erhalten ist. Die Johannesbilder machen es im Vergleich miteinander wiederum klar, daß die aufgestellte Reihenfolge nicht umkehrbar ist.

Ein weiteres Kapitel widmet der Verf. der Frage der verschiedenen Maler, die er im Gegensatz zu Boeckler, Metz u. a. wie die Schreiber auf einige wenige reduziert und in einzelnen Handschriften wiederkehren sieht. Die Schreib- und Malschule an der Sauer wäre dann, ganz im Gegensatz etwa zur Schule des Gregormeisters oder gar der Reichenau, kein „Großbetrieb“ gewesen, sondern sie hätte sich aus einer kleinen Gemeinschaft von Schreibern und Malern zusammengesetzt. So sehr diese These angesichts der nicht wenigen erhaltenen Echternacher Bilderhandschriften auf den ersten Blick erstaunen mag, will sie bei näherem Zusehen dennoch einleuchten. In jedem Fall aber gibt Nordenfalk hier Hinweise, die einer zukünftigen Forschung den Weg weisen können. „Traditionen, Einflüsse, Neuerungen“, mit solchen Ein- und Ausblicken läßt er denn auch seine Monographie ausklingen.

Zum guten Schluß möchte der Rez. gestehen, daß die Lektüre des Buches ihm trotz der ihm fremden Sprache, die nach Nordenfalk in Zukunft das früher einmal in der gelehrten Welt vorherrschende Latein ersetzen wird, die größte Freude auch von der Darbietung her bereitet hat. Das ist viel – sehr viel mehr als mit Fug von einem so fundamentalen Meisterwerk erwartet werden kann. Sinkt doch hierzulande die kunstgeschichtliche Sprache oft genug zu einer Art von Floskeln ab, wie sie unter Geheimbündlern verabredet werden.

Hermann Schnitzler

TOTENTAFEL

KLARA STEINWEG †

Am 10. Juni starb Klara Steinweg im heimatlichen Westfalen. Mit dem Willen die zunehmende physische Schwäche bezwingend, hat sie bis wenige Tage vor dem Tode für Richard Offners und ihr eigenes Lebenswerk, das „Corpus of Florentine Painting“, gearbeitet. Der fast druckfertige Band über Andrea da Firenze und die Fresken der spanischen Kapelle wird noch einmal von ihrer Kennerschaft und ihrem Wissen Zeugnis ablegen.

In Florenz beschrieb man sie treffend als „una persona molto educata“. In jeder Äußerung ihres Wesens eine Dame, war sie voll Güte und Anteilnahme für jedermann. Sie verstand es, mit unfehlbarem Takt zu raten, gebeten oder ungefragt zu helfen und Gegensätze auszugleichen. Sie pflegte die langjährigen Freundschaften aus ihrer Studentenzeit und war zugleich so liebenswürdig und voller Verständnis für die Jungen,