

Südwestdeutsche Kunst um das Jahr 1000 und die Schule von Tours.

Von

Hermann Schnitzler.

Wenn die kunstgeschichtliche Frage nach einer ottonischen Renaissance klar und faßbar sein soll, kann sie nur lauten: Knüpft die ottonische Kunst in ihrer Gesamtheit oder in einzelnen für die Stilbildung maßgeblichen Werken unmittelbar an die Antike an? Versucht sie, „tote“ antike Vorbilder zu neuem Leben zu erwecken?

Worin die Bedeutung dieser Frage liegt, ist leicht zu erkennen. Sie ist grundlegend für die Beurteilung des Verhältnisses von Mittelalter und Antike, und damit für die Beurteilung des mittelalterlichen Schaffens schlechthin, soweit es auf den Schultern des Ottonischen ruht. Dabei ist es nicht einmal wesentlich, an welche Zeit der Antike man anknüpft, ob überhaupt eine bestimmte Epoche oder ein bestimmter und einheitlicher Stil bevorzugt wird. In der karolingischen Zeit werden ganz verschiedene antike Stile nachgeahmt. Köhler hat eindringlich dargetan, daß beispielsweise in der Schule von Tours eine in Rom unter Papst Leo dem Großen vor 450 entstandene Prachtbibel tiefe Spuren hinterlassen hat¹. Dem Bau des Aachener Münsters liegt das Raumbild einer ganz anderen Epoche und Richtung zugrunde².

Die ottonische Kunst dagegen scheint sich im allgemeinen nicht mehr unmittelbar nach antiken Vorbildern zu richten. Sie baut auf karolingischen Fundamenten weiter. Wie um das Jahr 1000 die deutsche Kaiseridee in erster Linie Sinnggebung und Leben durch die Gestalt Karls des Großen erhält, so schließt sich das Essener Münster mit seinem Nonnenchor an die Aachener Pfalzkapelle an, setzen ottonische Bildner und Maler karolingische Überlieferung fort oder knüpfen von neuem an sie an³. Die meisten Schulen, die Frühwerke der Reichenau, Trier, Echternach, Fulda, Regensburg, Köln, Lüttich oder Hildesheim bieten unter den Ottonen das gleiche Bild einer Renaissance des Karolingischen.

Unter den Werken, die stets davon ausgenommen werden und unmittelbar spätrömische oder frühöstliche Vorlagen wiedergeben sollen, ragt der Codex Egberti in Trier hervor⁴. Dieses herrliche Evangelistar, das Erzbischof Egbert von Trier um 980 auf der Reichenau herstellen ließ, ist nicht nur ein künst-

¹ Wilhelm Köhler, Die Schule von Tours (I. Bd. der im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegebenen karolingischen Miniaturen). Tafelband und des Textes 1. Teil (Die Ornamentik). Berlin (1930). Des Textes 2. Teil (Die Bilder). Berlin (1933).

² Vgl. hierzu Lehmann, Der frühe deutsche Kirchenbau. Berlin (1938) 106.

³ W. Köhler, Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei. Festschrift Paul Clemen. Düsseldorf-Bonn (1926) 255 ff.

⁴ F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i. B. (1884). – Von dem weiteren Schrifttum seien hier erwähnt: W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (WestdZs. Erg.-H. 7). Trier 1891, passim. – Ders., Ein Verwandter des Codex Egberti. Rep. f. Kw. 19, 1896, 105. 125. – H. V. Sauerland und A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier (1901) bes. 60 ff. (zitiert: Haseloff, Egbertpsalter). – A. Boeckler, Die Reichenauer Buchmalerei in: Die Kultur der Reichenau II. München (1925) 977 ff. – H. Chorus, Der Maler des Codex Egberti. TrZs. 2, 1927, 3 ff. – W. Gernsheim, Die Buchmalerei der Reichenau.

lerischer Hauptzeuge der Zeit; es ist darüber hinaus für zahlreiche andere ottonische Kunstschöpfungen wegweisend gewesen. Läge hier tatsächlich ein Zurückgreifen auf die Antike vor, könnte man den Begriff der Renaissance mit diesem einen Falle rechtfertigen.

Im folgenden soll Licht in diese Dunkelheit getragen werden. Es wird gezeigt, daß auch die Meister des Egbert-Codex nicht das Altertum erweckten. Auch sie haben nur das Karolingertum wiedergefunden.

I.

Touronische Elemente in der Trierer Buchmalerei des 10. Jahrhunderts hat als erster Haseloff festgestellt⁵. Später gelang es Boeckler, sie in einigen Werken des größten Trierer Miniaturisten vom Ende des Jahrhunderts zu finden, beim Gregormeister⁶. Dieser, benannt nach einem kostbaren Einzelblatt des schreibenden hl. Gregor in der Trierer Stadtbibliothek, war ohne Zweifel eine der schöpferischen Persönlichkeiten der an großen Künstlern wahrhaftig nicht armen Zeit. Schon Haseloff hat seine Bedeutung erkannt⁷. Sie ist, obschon eine von Nordenfalk angekündigte Arbeit noch aussteht, in den letzten Jahrzehnten immer klarer und fester umrissen hervorgetreten⁸. Die mit Miniaturen geschmückten Hauptwerke sind: Ein zum Trierer Bild gehöriges Einzelblatt mit dem Kaiser Otto (II.)⁹ und ein für Lorsch bestimmtes Sakramentar, beide in Chantilly, ein für die Lorsch Nazariuskirche hergestelltes Sakramentar in Paris (Bibl. Nat. Lat. 10501), ein Evangeliar im Kloster Strahow bei Prag aus einem Benediktinerkloster an der Mosel, ein Evangeliar der Rylands Library in Manchester (Cod. 98), ein Einzelblatt mit dem Evangelisten Markus in Münchn. Diss. München (1934) 55 ff. Gernsheim nimmt an, daß das Vorbild des Reichenau-Echternacher Zyklus und damit auch das des Codex Egberti in das 6. Jahrhundert, in die Nähe der Gruppe Sinopefragment, Codex von Rossano und Wiener Genesis gehört. Östliche Züge hat auch Boeckler a. a. O. 980 festgestellt.

⁵ Haseloff, Egbertpsalter 48. — Siehe auch G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig (1901) 115 Anm. — Beziehungen der herrlichen spätkarolingischen Wandmalereien von St. Maximin in Trier zur Schule von Tours hat Hans Eichler in einem Vortrag im Bonner Kunsthistorischen Institut entwickelt. Vgl. Bericht über die 2. Tagung der Arbeitsgemeinschaft zur Erforschung des germanischen Erbes in den an das Rheinland angrenzenden Gebieten. Rhein. Vierteljahrsbl. 9, 1939. Solange der von Eichler über die Maximiner Fresken angekündigte Aufsatz in der ZDVfKw. noch nicht erschienen ist, muß man sich mit den Bemerkungen und der Abbildung zufriedengeben in: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hrsg. v. Paul Clemen). Düsseldorf (1938) 292 Abb. 221. — Auch Edmund Braun, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter (WestdZs. Erg.-H. 9). Trier 1895, 62 ff. deutete bereits Beziehungen zwischen Tours und Trier an, allerdings ohne eine klare Kenntnis der Trierer Buchmalerei zu besitzen.

⁶ A. Boeckler, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs II. Berlin (1933) 48 ff. (zitiert: Boeckler, Evangelienbuch).

⁷ Haseloff, Egbertpsalter 70 ff.

⁸ A. Haseloff in: A. Michel, Histoire de l'Art. Paris (1905) 725. — Boeckler, Evangelienbuch 47 bes. Anm. 3. — C. Nordenfalk, Ein karolingisches Sakramentar aus Echternach und seine Vorläufer. Acta Archaeol. 2, 1931, 207 Anm. 3. — A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei II. München-Firenze (1928) 11 ff. u. 32 ff. mit zahlreichen guten Abbildungen der meisten hier behandelten Handschriften und weiterem Schrifttum. — Gernsheim 18 ff. u. 21 ff.

⁹ Nordenfalk (a. a. O.) fand, daß die Einzelblätter zu dem mit Initialen geschmückten Textfragment 171/1626 der Trierer Stadtbibliothek gehören.

St. Peter im Schwarzwald¹⁰, ein weiteres mit der Verkündigung in Würzburg (theol. lat. 494)¹¹. Das reifste Werk des Meisters ist jenes Prachtevangeliar, das Karl V. von Frankreich im Jahre 1369 der Sainte Chapelle in Paris schenkte. Es ist vielleicht schon unter Heinrich II. entstanden¹² und liegt heute in der Pariser Nationalbibliothek (Lat. 8851). Zuerst begegnet uns der Künstler in einigen der schönsten Miniaturen des Codex Egberti, dem wir im folgenden das Signum T (von Trier) geben wollen. Hauptthemen des Meisters sind, von den Trierer neutestamentlichen Szenen abgesehen, die Majestas Domini, die Evangelisten, die Kreuzigung in zwei verschiedenen Fassungen, ein Widmungs- und ein Autorenbild. Die neuere Forschung nimmt an, daß der Maler von der Reichenau über den Mittelrhein (Lorsch) nach Trier gewandert sei¹³. Seinem „direkten und indirekten Einfluß“ sind nicht nur die „größten Werke der Reichenau verpflichtet“¹⁴, sondern auch die Evangelisten- und Majestasdarstellungen der Echternacher Malerschule. Das hat Boeckler nachgewiesen¹⁵.

Die von diesem Forscher überzeugend begründeten Zusammenhänge von Evangelisten-, Majestasbildern und Schmuckformen des Gregormeisters mit Werken der Schule von Tours konnte Nordenfalk weiter ausbauen und auf eine festere Grundlage stellen¹⁶. Er fand in Trier, Wien und Berlin 34 Fragmente einer einst der Bibliothek von St. Maximin, der vermutlichen Trierer Wirkungsstätte des Gregormeisters, gehörigen touronischen Prachtbibel mit Resten von Ornamentik und mit drei Initialen. Sie ist nach seiner unumstößlichen Beweisführung in der Schule von Tours „als ein unmittelbarer Vorläufer der Vivian-Bibel kurz vor 846“ entstanden. Was lag näher, als in dieser touronischen Bibel von Trier das Vorbild des ottonischen Meisters zu sehen?

Wilhelm Köhler hat die Bilder der Vivian-Bibel (Paris, Bibl. Nat. Lat. I) drei Meistern zugeteilt, die er mit A, B und C bezeichnet. Unter dem wissenschaftlichen Signum C verbirgt sich eine der genialsten Persönlichkeiten im Raume der karolingischen Kunst. Außer dem Hieronymus-, Majestas-, Psalter- und Widmungsbild der Vivian-Bibel (Abb. 1 und 5) hat der Meister C das unvergleichliche Pariser Lothar-Evangeliar (Bibl. Nat. Lat. 266) geschaffen und vielleicht die Miniaturen des Dufay-Evangeliars (Paris, Bibl. Nat. Lat. 9385) entworfen¹⁷.

Es stellt sich nun heraus, daß alle engeren stilistischen Übereinstimmungen zwischen den Werken des Gregormeisters — wobei wir im Anschluß an die bisherige Forschung die Szenen des Egbert-Codex vorläufig nicht einbeziehen —

¹⁰ Veröffentlicht von A. Siegel in: *Oberrhein. Kunst* 3, 1928, 113 Taf. 76.

¹¹ H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen* (2. Aufl.). Königstein und Leipzig (1931) Abb. 22 (Blaue Bücher).

¹² Vgl. Gernsheim 11. Die Hs. kann nur zwischen der Kaiserkrönung und dem Tode Ottos II. (967 und 983) oder zwischen Regierungsantritt und Kaiserkrönung Heinrichs II. (1002 und 1014) entstanden sein. Haseloff entschied sich für die erste Möglichkeit (Egbertpsalter 75). Desgleichen Boeckler, *Evangelienbuch* 47.

¹³ Gernsheim 21 ff.

¹⁴ Gernsheim 20.

¹⁵ Boeckler, *Evangelienbuch* 47. — Vgl. auch Goldschmidt a. a. O. 11.

¹⁶ C. Nordenfalk, *Beiträge zur Geschichte der touronischen Buchmalerei*. *Acta Archaeol.* 7 1936, 281 ff.

¹⁷ Köhler, *Schule von Tours* 27 ff. bes. 48 ff. — Alle Abbildungen der touronischen Hss. ebendort. Wir führen der Einfachheit halber die Bilder mit den Köhlerschen Tafelnummern an.

und der Schule von Tours immer wieder und ausschließlich auf die Vivian-Bibel und ihren Meister C führen, von dem A und B abhängig sind. Das hat auch Nordenfalk festgestellt. Hält man etwa die Majestas der Pariser Prachtbibel (Köhler, Taf. 73) neben das entsprechende Bild des Evangeliars der Sainte Chapelle, wird es sofort deutlich (Abb. 1 und 2). Nur hier gleichen sich die feingliedrigen Körper der gebeugt sitzenden Evangelisten, nur hier sind die gestreckten aristokratischen Gesichtstypen ähnlich, nur hier sind die in rhythmischen Kurven verlaufenden Umrisse der Figuren verwandt.

Bei alledem ahmt der Gregormeister nicht sklavisch nach. Er klärt die Umrisse, verfestigt sie in schwingenden Linien und zieht die feine antikisierende Fältelung der Gewänder des älteren Meisters zu strafferen Bündeln zusammen. Die Komposition wird großzügig in der Fläche vereinfacht. Die Evangelisten sitzen nicht mehr in Räumen, die wie aus dem Bildgrund ausgehöhlt erscheinen, und ihre duftige Wolkenumrandung ist zum Linienrahmen erstarrt. Von dem räumlichen Vor- und Zurückdringen der Figuren in der früheren Miniatur, von dem drohenden Heraustreten ihrer Majestasfigur aus dem Bilde, ist im Evangeliar der Sainte Chapelle nur die einheitlich schön durchgegliederte Fläche geblieben¹⁸.

Da der Stil des Meisters C und seines Kreises sich deutlich von dem anderer touronischer Handschriften unterscheidet, dürfen wir annehmen, daß die Trierer Bibel von C oder seinen unmittelbaren Werkstattgenossen und Schülern geschaffen wurde. Vielleicht war sie sogar das eigentliche Hauptwerk des Meisters. Wir wollen beweisen, daß sie einen weitaus größeren Bilderkreis enthielt als die übrigen Bibeln der Schule von Tours.

II.

Unter den Szenen des Egbert-Codex, die wir im folgenden mit den Tafelnummern der Krausschen Veröffentlichung benennen, ragen durch ihren künstlerischen Rang hervor: Verkündigung (Abb. 9), Heimsuchung, Traum des Joseph, Geburt, Kindermord (Taf. IX—XIII), Bitte des Centurio (Abb. 11) und Heilung der Schwiegermutter des Petrus (Taf. XXI—XXII). Die Zugehörigkeit dieser Bilder zum Werke des Gregormeisters steht außer Frage. Sie ist schon früher verschiedentlich mit mehr oder weniger großer Bestimmtheit vorgebracht¹⁹ und kürzlich ausführlich begründet worden²⁰. Darüber hinaus hat man auch den grundlegenden Einfluß dieser Bilder auf die übrigen Miniaturisten des Egbert-Codex erkannt. — Es ist hier nicht der Ort, auf die Frage der verschiedenen Meisterhände in T zurückzukommen. Sie ist m. E. auch nach der letzten Untersuchung noch nicht in allen Punkten entschieden²¹.

¹⁸ Vgl. hierzu, wie in allen anderen Fällen, die meisterhafte Analyse des touronischen Bildes bei Köhler 53 ff.

¹⁹ Goldschmidt a. a. O. 6. — Boeckler, Evangelienbuch 47.

²⁰ Gernsheim 18 ff.

²¹ Zur Scheidung der Hände siehe Gernsheim a. a. O. — Goldschmidt a. a. O. 30 ff. glaubt, daß von den im Widmungsbilde dargestellten Mönchen Kerald und Heribert („Augigenses“) einer die Tafeln XV—XX, XXIII—XXIV, XLVI—LX, der andere die Tafeln XXV—XLV geschaffen hat. Dem ersten, hier mit dem Gregormeister identifizierten Maler gehören nach ihm außer Taf. IX bis XIII, XXI und XXII die fünf Anfangsbilder an. Alle Bilder des ersten Meisters sollen erst nachträglich dem fertigen Buche hinzugefügt worden sein. Siehe über diese letztere Frage besonders Haseloff, Egbertpsalter 61.

Die Tafeln XV—XX, XIII—XXIV gehören einem zweiten Meister (Abb. 10). Ob er tatsächlich mit Ruodpreht, dem Maler des Egbert-Psalters in Cividale und des Poussay-Evangelistars in Paris (Bibl. Nat. Lat. 10514) identisch ist, wie zu beweisen versucht wurde²², bleibe dahingestellt. Unmöglich ist das keinesfalls. Von einem dritten Künstler stammen die Tafeln XXV—XLIII (mit Ausnahme von Taf. XXVIII) (Abb. 13). Eine letzte, in sich sehr verschiedenartige Gruppe bilden die übrigen Miniaturen, von denen sich aber schon die Evangelisten und das Widmungsbild durch ihre Eindringlichkeit unterscheiden und abgezweigt werden müssen (Abb. 14). Auch wir halten es für mehr als wahrscheinlich, daß dem Maler Liuthar (war er ein Maler?) des Aachener Ottonen-Evangeliers einige der letzten Bilder in T zugeschrieben werden müssen²³. Schon aus diesem Zusammenhang erhellt die ganze Bedeutung des Codex Egberti für den Stil der späteren Reichenauer Buchmalerei. Ist doch das Aachener Buch die erste gültige Erfüllung ureigenster künstlerischer Anschauungen in der *Augia Dives* gewesen.

Doch wie man auch immer das von der jüngsten Forschung gezeichnete Bild beurteilen mag, der Gregormeister tritt auch im Egbert-Codex klar als einer der schöpferischen Geister in der südwestdeutschen, also Reichenauer, Trierer, Echternacher und Lorscher Buchmalerei hervor. Er hat sowohl den übrigen Meistern von T und den gleichaltrigen oder jüngeren Reichenauer Künstlern als auch der Schule von Echternach am Wendepunkt der Entwicklung den Weg in die Zukunft erschlossen.

Um so mehr verwundert es, daß man bisher die Szenenbilder des Egbert-Codex nicht mit Bildern der karolingischen Schule verglichen hat, der ihr Hauptmeister in anderen Werken so Wesentliches verdankt. Hat die von Vöge vorgetragene These direkter Einwirkung eines römischen Vorbildes auf T den Gang der Forschung gehemmt²⁴? Das Versäumte sei nachgeholt.

Leicht wird es nicht sein, zu einem zwingenden Ergebnis zu kommen. Fehlen doch in Tours, wie in den übrigen karolingischen Malschulen, fast alle unmittelbar vergleichbaren Szenen aus dem Neuen Testament, während die dort vorkommenden Bilder in unserer ottonischen Handschrift nicht erscheinen. Ikonographische Betrachtungen helfen also kaum weiter. Um einen Vergleich durchzuführen, müssen wir uns schon nach anderen Gesichtspunkten umsehen. Wir haben die in Frage kommenden touronischen Bilder und die Szenen von T in ihre Elemente aufzulösen und diese dann einander gegenüberzustellen. Sind sie ähnlich oder gleich, dürfen wir einen direkten Zusammenhang als erwiesen ansehen. Nun hat Wilhelm Köhler für die vier in der Vivian-Bibel (im folgenden

²² Gernsheim 26 ff. Als erster hat Haseloff die Werke des Ruodpreht in seinem unvergleichlichen Buche über den Egbertpsalter zusammengestellt, einem der seltenen wissenschaftlichen Bücher, die noch nach einem vollen Menschenalter sich frisch und lebendig lesen lassen wie am ersten Tage. Dort auch alle Abbildungen.

²³ Gernsheim 36 ff.

²⁴ Vöge in: Rep. f. Kw. a. a. O. 108. — Vgl. auch Haseloff 64 ff. 104. — Boeckler, Reichenauer Buchmalerei a. a. O. 980 und Goldschmidt a. a. O. 4 ff. — Die altchristlich-abendländische Kunst nahm Vöge auch als die Quelle „seiner“ Schule an: Malerschule a. a. O. 261 ff. bes. 270: „Einflüsse von Osten her sind nur in einzelnen Szenen bemerkbar, es sind nur indirekt vermittelte Einflüsse.“

auch hier mit „P“ bezeichnet) und in der Bibel von Grandval (London, Add. 10 546, auch hier mit „L“ bezeichnet) vorhandenen Szenen gleichen Inhalts eine solche Zerlegung in Form- und Kompositionstypen bereits durchgeführt, die wir als bekannt voraussetzen²⁵. Wenn dieses Verfahren auch lediglich mit dem bestimmten Ziele der Rekonstruktion der altchristlichen Leo-Bibel ausgebildet wurde, so erweist sich die Methode doch als so umfassend, daß wir sie mit einigen notwendigen Änderungen und Zusätzen — vor allem mit Hinzuziehung auch der von Köhler nicht berücksichtigten Bilder in L — dennoch unserem Vergleich zugrunde legen dürfen.

Die Betrachtung der Raumformen sei vorangestellt. Die Leo-Bibel war nach Köhler durch „eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Darstellung des Bildraumes“ ausgezeichnet. Er muß „den Charakter eines ausgesprochenen Tiefenraumes gehabt haben und ganz unschematisch in reichem Spiel wechselnder Farben eine Spiegelung des Naturraumes haben geben wollen“²⁶. Deutlich wirkt diese Raumanschauung der Spätantike in den Bildern von P und L nach. Man spürt sie aber auch noch, wenn auch weniger ausgeprägt, in den Bildern des Codex Egberti. Für Vöge war das der Hauptgrund, die Vorbilder von T in der gleichen oder annähernd der gleichen Zeit zu suchen, in die Köhler seine Leo-Bibel verlegt. Gerade ein Vergleich mit den Berliner Itala-Fragmenten schien diese zeitliche Ansetzung der Vorlage von T nahelegen²⁷. Da nun grundsätzlich die Raumanschauung in der karolingischen und in der ottonischen Schule zweifellos eng verwandt ist, wird die Frage um so dringlicher, ob beide auf ein gleiches oder ähnliches Vorbild zurückgreifen, oder ob sie vielmehr unmittelbar voneinander abhängen, wie wir vermuten möchten. Die Frage kann nur gelöst werden, wenn die in Tours erscheinenden Varianten der Raumdarstellung entsprechenden Formen in T gegenübergestellt werden. Es ergibt sich dabei, daß die Raumanschauung des Gregormeisters und seiner Schüler bestimmte Umformungen des spätantiken Urbildes in der Schule von Tours zur Voraussetzung hat, daß sie also nicht unmittelbar aus diesem geschöpft worden sein kann.

1. Einheitlich farbiger Grund ohne Abtrennung eines Bodenstreifens (Tiefenraum). Ein charakteristisches touronisches Beispiel ist der obere Streifen des Genesisbildes von P (Köhler, Taf. 70) (Abb. 3). Dort ist der Grund in hellen Farben von Violett oder Blaugrau nach Rosa (in den beiden anderen Zonen des Bildes auch Violett) zu Grün und Gelb hin ohne Trennungslinien abgewandelt. In diesem farbigen Raum sind Figuren und Dinge, wie von Licht und Luft umflossen, locker angeordnet. Sie verteilen sich nicht in die ganze unabmeßbare Tiefe, sondern halten sich meist ziemlich vorn am Rand des Bildes wie auf einer

²⁵ Köhler, Schule von Tours bes. 147 ff. — In tiefer und dankbarer Bewunderung vor Köhlers wissenschaftlicher Leistung bei der Rekonstruktion der verlorenen Leo-Bibel schließe ich mich Nordenfalks Worten an (Acta Archaeol. 7, 1936, 296): In dieser Beweiskette weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: die schöpferische Intuition, die methodische Stringenz, die Durchsichtigkeit der Darstellung oder die Vielseitigkeit der Materialbeherrschung. — Köhler hat allen Jüngeren, die sich mit der Kunst des frühen Mittelalters beschäftigen, ein unerreichbares Vorbild hingestellt.

²⁶ Köhler, Schule von Tours 152.

²⁷ Siehe Anm. 4 u. 24.

schmalen Bühne. Nur der Baum in der Mitte und der Engel in den Wolken weisen weiter in das Bild hinein. Alle Figuren stehen auf kurzen dunklen Linien, die jedoch nicht miteinander zu einer Bodenfläche oder einem Bodenstreifen verbunden sind.

Im Egbert-Codex folgen zahlreiche Darstellungen dieser Raumform. Die meisten findet man bei den vom Gregormeister abhängigen Malern, bei jenem selbst wäre der Traum des Joseph (Taf. XI) zu nennen. Dort fließen die Farben des Grundes ähnlich zart ineinander wie auf dem touronischen Vergleichsbild. Fein vertrieben folgen beim Gregormeister Braun, Blaugrün, ein lichtiges Ocker oder Violett in wieder und wieder neuen Klängen. Die anderen Miniaturisten von T vereinfachen das Schema. Besonders beim dritten Maler und in der vierten Gruppe werden die Farbstufen ärmer und stumpfer. Doch ist nirgends zu verkennen, daß die Anschauung in Tours und im ottonischen Werk grundsätzlich verwandt ist. Nur die in Tours beliebten Bodenlinien fehlen. Die ottonischen Maler verstehen ihren Sinn nicht mehr und lassen sie daher aus. Der Engel beim Traum des Joseph kommt jedoch über einer ihnen zumindest vergleichbaren Wolkenbank hervor.

Im allgemeinen stehen auch in T die Figuren in einer vorderen dünnen Raumschicht. Sie sind noch enger zusammengedrückt, noch fester in eine reliefartige Schicht hineingepreßt als in Tours. Häufig stehen sie ganz tief am unteren Bildrahmen. Das heißt, die Vorstellung eines Wirklichkeitsraumes, in dem Figuren und Dinge frei angeordnet sind, ist verkümmert. Nur der Gregormeister selbst vermag noch die Illusion des Raumes in einer Stärke zu geben, die karolingischer Anschauungskraft sich nähert. Schon dadurch wird es offenbar, daß er der anzunehmenden älteren Vorlage sich enger anschließt als seine Schüler.

2. Neben und im Verein mit dem reinen Tiefenraum kommt in Tours eine Bodenangabe vor, die etwa in der zweiten Zone des Genesisbildes von L (Köhler, Taf. 50) zum Bodenstreifen, zur regelrechten Bodenbühne ausgebildet werden konnte (Abb. 4). Auf einem durch lockere dunkle Flecken belebten und sehr engen Bodenstreifen stehen Figuren und Baum. Da der Grund jedoch streifenartig aufgeteilt ist, scheint der Raum nicht mehr so tief wie in den eben besprochenen Bildern. Auch diese Anschauung ist in T neben der ersten vertreten, besonders klar und häufig beim Gregormeister, der wiederum die Vorlage besser versteht als die Schüler. Ein gutes Beispiel bietet die Verkündigung (Taf. IX) (Abb. 9). Der Engel, Maria und die Stadt Nazareth sind auf der schmalen Bodenbühne vor einem Grunde dargestellt, dessen Farben ähnlich wie im touronischen Bild eine fast streifenmäßige Verfestigung haben. — Es gibt übrigens in Trier wie in Tours zahlreiche Fälle, bei denen man nicht klar entscheiden kann, ob tatsächlich ein Streifenhintergrund gemeint ist oder ob ein Vertreiben der Farben bloß ungewöhnlich hart ausfiel. Manches ist dabei sicherlich auf Kosten ungenügender Übung bei den einzelnen Malern zu setzen.

3. Mitunter wird in den touronischen Bildern die Bodenfläche zur Bodenlinie reduziert: Unterer Streifen der Genesiszenen und des Paulusbildes von P (Köhler, Taf. 70 und 74) (Abb. 4 und 6). Das kann auf die Weise zustande gekommen sein, daß einzelne Standlinien von Figuren und Dingen gleichsam ineinanderwuchsen. In T läßt sich die Form beim Gregormeister in den unteren

Szenen des Weihnachtsbildes (Taf. XII) belegen, wo Hirten und Herde auf einer horizontalen Linie nebeneinandergereiht sind. Die anderen Maler des Trierer Evangelistars bringen den Typus nur noch in verkümmerten Ansätzen.

4. Eine weitere touronische Raumform ist die Schollengliederung, etwa im unteren Streifen des Genesisbildes von L (Köhler, Taf. 50) (Abb. 4). Man findet diese Bodenschollen vielfach in T, beim Gregormeister im Heimsuchungsbilde (Taf. X) als Standfläche des Gebäudes, ähnlich auf der Verkündigung (Taf. IX), wo die Bodenbühne nach rechts in höhere Schollen übergeht. Ein charakteristisches Beispiel des zweiten Meisters ist die Heilung des Leprosen (Taf. XX). Die Bilder Tafeln XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XLVI, XLIX, LI, LIII, LV u. a. zeigen mehr oder weniger genau entsprechende Variationen. Es ist bezeichnend für die ottonischen Maler, daß sie die Schollen fester und rhythmischer als in Tours geben. Es herrscht das Bestreben vor, sie der Geländekuppe anzugleichen, wie sie im Exodusbild von L (Köhler, Taf. 51) als Standort für Figuren zu sehen ist. In T weisen die Szenen der Samariterin (Taf. XXXVI), der Kreuzigung (Taf. L) und der Himmelfahrt (Taf. LIX) ähnliche Motive auf.

Damit sind die Grundtypen erschöpft. Nur zwei Sonderfälle sollen noch erörtert werden, da sie geeignet sind, die Zusammenhänge deutlicher zu machen. In der mittleren Zone von Tafel XLVI, die ähnlich wie in Tours von den beiden anderen Zonen durch Schriftstreifen getrennt ist, sitzt Petrus links auf einer Erdscholle (Abb. 14). Von rechts naht sich die Magd hinter dem ansteigenden Schollenboden, der sie halb verdeckt. Diese eigentümliche Raumform findet sich wieder im oberen Streifen des Genesisbildes von L (Köhler, Taf. 50) (Abb. 4). Dort liegt rechts die Figur des Adam vorne auf dem Bühnenboden. Dahinter, halb von einem Farbstreifen verdeckt, ragt die Gestalt Gottes hervor. — Die Abreise des Hieronymus im oberen Streifen des Bildes von P (Köhler, Taf. 69) (Abb. 5) kann dem Fischfang Petri in T (Taf. LV) gegenübergestellt werden. Die räumliche Anordnung ist unbedingt vergleichbar. Nur sind die Boden- und Wasserformen im ottonischen Werke bedeutend stärker stilisiert.

Was an scheinbaren Abweichungen von der Regel vorkommt, ist leicht aufzuklären und auf einen gemeinsamen Nenner zurückzuführen. Die zwei- und dreizonigen Miniaturen von T unterscheiden sich mit Ausnahme der erwähnten Petruszene von den touronischen Streifenkompositionen durch das Fehlen einer klaren Trennungslinie. Im Weihnachtsbilde des Gregormeisters (Taf. XII) ist diese jedoch durch das Absetzen des Grundes noch gut zu erkennen. Bei der Heilung des Besessenen von Gerasa (Taf. XXVIII), bei der Geißelung (Taf. XLVI) und bei der Kreuzabnahme trennt eine Bodenbühne die Bildzonen. Auch diese Art der Anordnung, wobei ursprünglich wohl ganz geschiedene Räume übereinander zu liegen kamen und zu einer höchst unklaren „Raumeinheit“ zusammengezogen wurden, ist in Tours anzutreffen, besonders in den großen Repräsentationsbildern der Majestas. In der Darstellung von L (Köhler, Taf. 73) liegen die Übereinstimmungen mit T so sehr auf der Hand, daß die Köhlersche Bildanalyse sich zwanglos auf die ottonischen Beispiele — mutatis mutandis — übertragen ließe.

Wiederum in Anschluß an Köhler sollen nun die Körpertypen verglichen werden. Zuerst die Standfigur, bei der in den vier übereinstimmenden Szenen von P und L drei Varianten vorliegen.

1. „Von den Füßen einer in Aufsicht, der andere höher aufgesetzt und im Profil von der Innenseite gesehen, also möglichst starke Divergenz; entsprechend (so viel das Gewand davon verrät) das eine Bein in Aufsicht, das andere in Seitenansicht, der Rumpf zwischen Dreiviertel- und Frontalansicht.“ Beispiel: Die linke Figur der Eva im Sündenfall von L (3. Zone, Köhler, Taf. 50) (Abb. 4). In T begegnet man dieser Variante auf vielen Bildern. Es sei nur an das schönste Blatt des Gregormeisters, an die Bitte des Centurio (Taf. XXI) erinnert (Abb. 11). Dort ist sie rein ausgebildet.

2. „Militärische Grundstellung mit geschlossenen Hacken; Frontalansicht, die auf die Haltung des Liegenden angewendet, beim schlafenden Adam links oben auf dem Londoner Genesisbild vorkommt“ (Köhler, Taf. 50) (Abb. 4). Diese Stellung ist im Trierer Evangelistar seltener. Man findet sie aber auf Tafel XXV (Heilung des blutflüssigen Weibes) rechts bei den principes und seniores sowie bei der Gestalt Christi auf Tafel XXVIII (Speisung der Fünftausend) (Abb. 13).

3. „Grundstellung mit geschlossenen Hacken; aber das vordere Bein mit Fuß schräg von vorn, der rückwärtige Fuß im Profil.“ Statt vieler Beispiele sei nur die Gestalt Christi in der Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand (Taf. XXIII) als Beleg in T angeführt (Abb. 12).

Nicht anders ist es mit der für die Szenen von T besonders wichtigen Schreitfigur. Beide touronischen Varianten sind im Trierer Codex reichlich vorhanden. Doch scheinen weitere Aufzählungen unnütz, sie seien dem Leser erspart. Nur ein Ergebnis könnten sie immer wieder zeitigen: Es gibt in T schwerlich ein Motiv, das nicht ähnlich oder entsprechend in den touronischen Bildern vorkäme. Gleiches trifft zu für die verschiedenen Typen der sitzenden und gebückten Figuren. Etwa der Mann mit der verdorrten Hand in T (Taf. XXIII) und ähnliche Gestalten an zahlreichen anderen Stellen sind dem Gottvater in der oberen Zone des Londoner Genesisbildes (Köhler, Taf. 50) vergleichbar (Abb. 4 und 12). Dazu kommt eine große Fülle von besonderen, ursprünglich wohl jedesmal aus der gegebenen Szene neu entwickelten Motiven in T, die fast ohne Ausnahme ihre genaue Entsprechung in Tours finden können: Figuren, die Kopf oder Oberkörper wenden, liegende Gestalten, sich niederbeugende wie der hackende Adam in L (Abb. 4) und der Blinde in T (Taf. XL), die Rückenfiguren im Trierer Pfingstbild (Taf. LX) und im Pariser Widmungsbild (Köhler, Taf. 76) sowie mancherlei andere Abwandlungen der begrenzten Zahl immer wiederkehrender Grundtypen.

Wie beim Vergleich der Raumschauung wird auch hier deutlich, daß der Gregormeister den touronischen Formen am nächsten kommt. Er allein rundet seine Körper in plastischer Fülle, er allein vermag noch das Stehen oder Sitzen, das Herbeieilen oder Sichwenden im Raum einigermaßen glaubhaft zu machen. Der zweite Meister folgt ihm noch eine ganze Strecke Wegs, die anderen bleiben bald zurück und enden mehr und mehr bei der Erstarrung ehemals organischer Körperformen, bei robusteren Typen, in denen sich ottonisches Stilwollen tatkräftiger als beim Hauptmeister durchsetzt.

Die gleiche Formelhaftigkeit zeichnet die Gewandung in Tours und in T aus. Stand- und Schreitfigur kommen in je zwei Abarten vor. Der Mantel kann den Körper in langen, schräglaufenden Faltenbahnen bedecken, oder er legt sich zerteilt und zerklüftet um die einzelnen Glieder, die er in einer Fülle von Linien stark gegensätzlicher Richtung hervorhebt. Beide Typen erscheinen auch in T, und was mehr ist, dort allein und ausschließlich. Der Gregormeister hat auch hierbei die stärkste Verwandtschaft mit den touronischen Bildern, und wieder sind es seine Schüler, denen das unmittelbare Verständnis für die noch antikisierende touronische Gewandung abgeht. Die Beziehungen liegen so einleuchtend, daß wir uns auf die Gegenüberstellung einiger Beispiele beschränken dürfen. Im oberen Streifen des Genesisbildes von P (Köhler, Taf. 70) ist links der Mantel Gottes in Querfalten gelegt, rechts daneben ist die modellierende Art der Faltengebung zu beobachten. Den ersten, sehr monumentalen Typus haben Christus und die Apostel in der Bitte des Centurio (Taf. XXI), den zweiten, weniger häufigen, findet man bei Christus in der Speisung der Fünftausend (Taf. XXXVIII) (Abb. 11 und 13). Er kommt ähnlich wieder etwa bei Petrus in der Heilung des Leprosen (Taf. XX). Bei solchen Vergleichen ist es weniger wichtig, ob der Verlauf der Falten bis in das Einzelne hinein sich „wörtlich“ wiederholt — was häufig genug besonders bei den gebrochenen Mantelsäumen zu belegen wäre. Es kommt vielmehr auf die Ähnlichkeit oder Gleichheit der obwaltenden Grundsätze an. Doch brauchen angesichts der ganz eindeutigen Sachlage nicht alle Möglichkeiten hier vorgeführt zu werden.

Es deckt sich mit der Formelhaftigkeit von Raum-, Körper- und Gewandbehandlung in Tours und im Trierer Evangelistar, wenn auch die Gebärden formelhaft sind und sich auf wenige gleiche Urtypen zurückführen lassen. Das unterbleibt, weil es eher in den Rahmen einer Monographie des Codex Egberti als in diese Untersuchung gehörte. Vielleicht aber wird es bei der Betrachtung der Gebärden in T besonders deutlich, wie das Verhältnis zu Tours aufzufassen ist. Es gibt in Trier, das kann man ohne zu übertreiben sagen, keinen Gestus, der nicht dort an irgendeiner Stelle zu belegen wäre. Gerade der Gregormeister, der das Gemeinsame am reinsten bewahrt, kennt jene großartige Beseelung der Gebärden, die den touronischen Malern und allen voran dem Meister C eigen ist. Man betrachte daraufhin die Gestalten des Heilands im Egbert-Codex und ihren weitausgreifenden Befehls- oder Redegestus. Bis in den Ausdruck der Gesichter hinein, die mit wenigen Mitteln Freude, Ehrfurcht, Erstaunen, Neugierde und andere einfache Gemütsregungen auszudrücken vermögen, geht die Gleichheit oder Ähnlichkeit. — Es fällt auf, daß der Gregormeister mit der körperlichen Gebärde mehr zu sagen weiß als mit dem Ausdruck der Gesichter. Er teilt auch diese „antikische“ Einstellung mit dem großen touronischen Vorläufer.

Nur mit einem Wort kann die Ähnlichkeit des malerischen Vortrages in Tours und in T gestreift werden. Sie ist bei Vergleichen dieser Art weniger entscheidend als die Gemeinsamkeit der Typen und Formeln, die wir behandelt haben. — Von den Farben war schon die Rede. Die unerhörten Klänge des

Gregormeisters erinnern vor allem an die des Meisters C. Viele technische Einzelheiten in der Faltengebung, im linearen Hervorheben der teilweise gebrochenen Mantelsäume, die feinen Goldlinien auf den Gewändern und die Behandlung des Inkarnates lassen sich nach Tours zurückverfolgen. — Der Proportionskanon der Figuren ist bei den einzelnen Malern zu verschieden, um überall einen Vergleich zu ermöglichen. Der Gregormeister bevorzugt auch im Egbert-Codex feingliedrige Körper mit weichgerundeten Schultern und klar artikulierten Gliedern, sowie ausgesprochene Langschädel. Dem entsprechen die aristokratischen, in Ruhe verharrenden Gesichtszüge. Die Typen sind denen des Meisters C nahe verwandt.

Der Egbert-Codex kennt Bäume nur in der Umstilisierung der Schüler. Dennoch sieht man die Ähnlichkeit der Typen. Die Formeln für Architekturen und Städte in T stelle man neben die touronischen Darstellungen dieser Art, etwa die Stadtmauer auf dem Emmausbilde (Taf. LIII) neben die ähnliche Stadt auf der Mittelzone des Paulusbildes von P (Köhler, Taf. 74) (Abb. 6). Eine weitere Einzelheit, die den Gregormeister mit dem Meister C verbindet, ist die ausgesprochene Vorliebe für besonders große und kreisrunde Heiligenscheine. Gerade dies erscheint als ein bezeichnender Zug, da er regelmäßig wiederkehrt, wo ein Werk von C oder aus seinem Kreise eingewirkt hat.

Die Verwandtschaft des Wortschatzes in T und in Tours kann somit als erwiesen gelten. Wird auch die Syntax hier und dort übereinstimmen?

Die karolingischen Maler des Scriptoriums von St. Martin sind mit zwei Arten der Gruppe vertraut. Die erste fügt Figuren locker, frei und mehr oder weniger beweglich zusammen. So geschieht es etwa in der unteren Zone des Exodusbildes von L (Köhler, Taf. 51) (Abb. 7). Der Maler C und seine Genossen gruppieren daneben noch anders. Die Figuren werden nach übergeordneten rhythmischen Grundsätzen zusammengefaßt. Umrisse, Bewegungs- und Gewandmotive entsprechen sich dabei im Gleichklang (Abb. 8). Die Unterschiede der lockeren und der stilisierten Gruppierung springen auch in T hervor, wenn man etwa die Heilung des Leprosen (Taf. XX) mit der Bitte des Centurio (Taf. XXI) vergleicht (Abb. 11). Doch hat die zweite Form im Trierer Buche überall den Vorzug vor der ersten. Der Gregormeister hat sie offenbar dem Meister C abgelauscht und den Schülern in der Reichenauer Schreibstube vermittelt.

Nach dem Gesetz von Reihung und Symmetrie werden Einzelfiguren und Gruppen miteinander verbunden. Die Reihung kann locker und unrhythmisch sein, wie in den Genesisbildern von L (Köhler, Taf. 50), wo die Gestalten nur eine sozusagen inhaltlich-erzählende Verbindung eingehen (Abb. 4). Haltung und Wendung der Körper, ihre teilweise Überschneidung sowie eine ausgebildete und manchmal recht drastische Gebärdensprache sind dabei die hauptsächlichsten szenischen Mittel. Wie der Meister C dagegen die Gruppen bildet, so ordnet er auch die Kompositionen. Er unterstellt sie einem rhythmischen Gesetz, das die Formen in ein durchgehendes Netz von Entsprechungen einbezieht. Das ist ebenfalls die charakteristische Arbeitsweise der Maler von T. Am deutlichsten tritt sie beim Gregormeister hervor, der sich dabei getreu

an die Vorlage zu halten scheint. Wir stellen zwei Bilder gegenüber, die szenisch weitgehend ähnlich sind, den Mittelstreifen des Hieronymusbildes von P (Köhler, Taf. 69) und die Darstellung Jesu unter den Schriftgelehrten von T (Taf. XVII) (Abb. 5 und 10). Das letztere Bild ist zwar nicht vom Hauptmeister, aber von ihm stark beeinflusst. Scheinbar ungezwungen sitzen die Gestalten hier und da nebeneinander. Tatsächlich aber fügen sie sich einem übergreifenden System von Gleichklängen. — Der Gregormeister und C arbeiten nur folgerichtig, wenn sie die Reihung von Figuren und Gruppen häufig in die reine Symmetrie umschlagen lassen: Speisung der Fünftausend (Taf. XXXVIII) und unterer Streifen des Hieronymusbildes von P (Köhler, Taf. 69) (Abb. 13 und 5). Ferner: Untere Zone des Paulusbildes von P (Köhler, Taf. 74) (vom Maler B, doch unter dem Einfluß von C) und Heilung des blutflüssigen Weibes (Taf. XXV) (Abb. 6). Es sind die gleichen Grundsätze, nach denen die Komposition geordnet wird, doch gehen die ottonischen Maler in der Verfestigung linearer Bezüge über die karolingischen hinaus. Dabei erfinden sie keineswegs neue Regeln, sie bilden die alten Anschauungen nur folgerichtiger im Sinne ihrer Zeit aus.

Sehr deutlich macht das eine Kompositionsform, die man als den Grundtypus von T bezeichnen könnte. Ein Einzelner, der Sprecher, Anführer oder Befehlshaber, in den meisten Fällen also der Heiland selbst, tritt einer Gruppe gegenüber. Die Szenen in den unteren Zonen der Exodusbilder von L und P (Köhler, Taf. 51, 71) können als das Urbild aller ähnlichen Darstellungen in T aufgefaßt werden (Abb. 7 und 8). Die reifste Gestaltung dort ist die Bitte des Centurio (Abb. 11). Ein Vergleich dieser von wahrhaft antikem Geiste erfüllten Szene mit den genannten touronischen Bildern zeigt, wieweit der Gregormeister in der Straffung aller Formen und Bezüge sogar über das Bild von P hinausgeht, das einen so starken Einfluß des Malers C verrät.

Eine weitere typische Kompositionsform ist die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Gruppen. Es können das bewegte Gruppen oder ruhige sein, je nachdem es der Inhalt verlangt, meist aber agiert ein statischer gegen einen dynamischen Block. Alle diese Möglichkeiten der Reichenauer Meister finden sich in den alttestamentlichen Szenen von Tours wenigstens in Ansätzen wieder.

Überall werden Gebäude, Gegenstände und Bäume so ähnlich in die Kompositionen einbezogen, daß Beispiele sich erübrigen. Und was noch bezeichnender ist, auch die touronischen Unstimmigkeiten in der Verbindung von Figur und Architektur erscheinen wieder in dem ottonischen Werke. Doch ist im allgemeinen eine Klärung und Beruhigung eingetreten. Ein allzustarkes Hineingreifen der „Dingschicht“ in die Figurenschicht wird vermieden um der größeren Einheitlichkeit des Bildganzen willen. Auch hierfür hat der Meister C den Weg gewiesen. In T kann sich nur der Gregormeister allein noch nicht völlig losreißen von den Herrlichkeiten einer bunten Welt des Seins, die ihm die Vorlage vermittelt.

Schließlich sei noch einer Bildform gedacht, die ebenso deutlich das grundsätzlich Übereinstimmende wie das stilistisch Verschiedenartige zu klären vermag. Das Widmungsbild von P (Köhler, Taf. 76) und die Pfingstszene von T (Taf. XL, Werk Liuthars?) sind beide zentral gebaut. Der Maler C ordnet die

Figuren zweifellos räumlicher an als der spätere Meister. In T ist alles so eng zusammengerückt und rhythmisch in der Fläche vereinfacht, daß es wohl schwerfallen mag, die karolingische Grundlage noch durchschimmern zu sehen. Vorhanden ist sie dennoch.

Einige Schwierigkeiten bereiten die Evangelistenbilder von T (Taf. III—VI). Daß die Figuren stilistisch von denen des Gregormeisters abhängen, bedarf keiner näheren Begründung. Das erklärt auch die touronischen Züge in ihnen. Mit Tours stimmt aber auch die rechteckige Rahmung und vor allem die horizontale Teilung der Bildflächen durch Schriftstreifen überein. Diese werden in T wie im Londoner Evangeliar der Schule von Tours (Add. 11848, Köhler, Taf. 24 und 25) von den Köpfen der schreibenden Evangelisten regelmäßig überschritten. Alles andere weist jedoch auf eine andere, eine frühere Reichenauer Quelle zurück²⁸. Vom Maler Ruodpreht (Egbert-Psalter in Cividale) stammen die gemusterten Bildgründe wie auch die Tierornamentik im Rahmen des Widmungsbildes. Von der Vorlage des gleichen Meisters sind die kleinen Symbole abzuleiten, die im Evangelistar von Poussay (Paris, Bibl. Nat. Lat. 10514) aus den Ecken, in T von der Mitte des oberen Rahmens herniederkommen²⁹. Auch der Schreibertypus scheint in der Poussayer Handschrift wiederzukehren. Übereinstimmend sind die Greisengesichter, die paarweise Gleichheit der Figuren (je zwei Frontal- und Profiltypen) und viele Einzelheiten in der Anordnung der Falten. Das letztere ist nur deshalb schwer zu erkennen, weil der Faltenstil vom Gregormeister bedingt ist. Im Evangelistar Ruodprehts ist allerdings das Verhältnis des Evangelisten zum inspirierenden Symbol wesentlich klarer zum Ausdruck gekommen als in T.

Im Vorübergehen sei noch ein Zusammenhang gestreift, der bisher anscheinend übersehen wurde. Der prächtige goldene Buchdeckel des Evangeliiars von Nancy (Nanzig), das nach einer glaubwürdigen alten Überlieferung dem Bischof Gozelin von Toul († 962) gehört haben soll, hat vier gravierte Evangelistenbilder, die mit denen von Poussay typenmäßig und stilistisch fast wörtlich übereinstimmen³⁰. Nur sind auf den Platten des Buchdeckels die Hintergründe mit Architekturen belebt. Offensichtlich gehen beide Werke auf die gleiche Vorlage zurück, deren Herkunft noch aufgeklärt werden muß (Umkreis

²⁸ Vgl. hierzu Haseloff, Egbertpsalter 87 ff. — Boeckler, Reichenauer Buchmalerei a. a. O. 974 ff. 978. — Gernsheim 32 u. a.

²⁹ Haseloff, Egbertpsalter Taf. 53. 54.

³⁰ Katalog der Ausstellung Chefs d'Œuvre de l'Art Français. Paris (1937) 532 Nr. 1182. Dort weiteres Schrifttum. Gute Abbildung im Bilderband dieses Katalogs und bei P. Metz, Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik in: Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von H. Th. Bossert, V, 217. — Noch zwei weitere Werke gehören stilistisch und in den Typen auf das allerengste mit den Evangelisten Ruodprehts und mit denen des Nanziger Buchdeckels zusammen: die gravierten Evangelisten vom Portatile Heinrichs II. aus Bamberg in der Reichen Kapelle zu München, um 1014—1024 (Abb. S. 221 bei Metz a. a. O.) und ganz besonders die niellierten Thronenden Apostel auf der Rückseite des berühmten Reichskreuzes (jetzt in Nürnberg), das inschriftlich von „Chuonradus“ (Konrad II.) wohl um 1027 gestiftet wurde. Diese wiederum schaffen die Verbindung zur deutschen Kaiserkrone: Rückseite mit der gravierten Kreuzigung des an der Kronenvorderseite eingelassenen Gemmenkreuzes! — Schon Marc Rosenbergs (Niello bis zum Jahre 1000. Frankfurt a. M. [1924] 89 ff. Fig. 94—98) hat die Figuren des

der Adagruppe?). Man könnte hieraus die Entstehung des Buchdeckels in dem Kreise herleiten, aus dem auch Ruodpreht hervorgegangen ist. Die Goldschmiedearbeit, die wohl kurz vor 962 zu datieren ist — Schmuckformen und Komposition weisen auf diese Zeit — wäre damit das früheste uns bekannte Werk dieser Schule, von der wir immer noch nicht ganz sicher wissen, ob sie tatsächlich auf der Reichenau beheimatet war. Der Poussayer Codex dürfte wohl erst um die Jahrhundertwende entstanden sein³¹.

Mit Absicht wurde ein Merkmal des Codex Egberti bisher nicht berührt, das unsere ganze These der Ableitung aus Tours in Frage stellen könnte. Der aufmerksame Leser wird den Einwand schon längst mit Ungeduld erwartet haben: Die touronischen Szenen sind streifenartig komponiert. Als ein wesentliches Charakteristikum der Bilder von T hingegen gilt ihre wandbildmäßige Geschlossenheit. Für Vöge war dies ein Grund, die Vorlage in der römischen Spätantike zu suchen. Man folgte ihm um so lieber, als auch die Trierer Rahmenform — langgestreckte und durch kleine Striche getrennte Rauten — sehr ähnlich im Vatikanischen Virgil, also einem römischen Werke aus der Zeit rund um 400 n. Chr., zu belegen war³². Dieser Beweisgrund fällt nun allerdings in sich zusammen, wenn die betreffende Rahmenform auch in der Schule von Tours gebräuchlich gewesen sein sollte. Das ist tatsächlich der Fall. Sie erscheint zwar nicht im näheren Umkreise des Meisters C, aber im Stuttgarter Evangeliar (II 40), einer früheren touronischen Handschrift, deren Bilder auf ein römisches Vorbild der Zeit um 650—750 zurückgehen³³, ist sie klar ausgeprägt. — Auch das andere Argument für die Annahme einer spätantiken Vorlage, die angebliche wandbildartige Geschlossenheit, hat einer Nachprüfung nicht lange standgehalten. Es ist von der jüngsten Forschung in anderem Zusammenhang mit so guten Gründen verworfen worden, daß es uns erspart bleiben kann, noch einmal ausführlich darauf zurückzukommen³⁴. Ganz abgesehen von den wenigen zonenmäßig komponierten Bildern in T erweist sich der Rahmen in den meisten anderen Bildern nur scheinbar als „Abschluß einer bildmäßigen Geschlossenheit“, und auch die seltenen scheinbaren Ausnahmen (Bitte des Centurio, Taf. XXI) können leicht als eigne Umformung des

Reichskreuzes mit Miniaturen der St. Gallener Hs. Cod. 390/1 (A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen. Leipzig [1912] 66 ff. Taf. LXVII—LXX) verglichen. Nicht ganz zu Unrecht! Man muß dabei im Auge behalten, wie eng die Ruodprehtgruppe auch mit der St. Gallener Buchmalerei (wie mit Einsiedeln, St. Blasien usw.) zusammengeht, und daß bezeichnenderweise der alte Streit über ihre Lokalisierung noch immer nicht verstummt ist. (Hierüber: E. T. De Wald, The Art of the Scriptorium of Einsiedeln. The Art Bulletin 7, 1924, 79 und die Stellungnahme Gernsheims a. a. O.) Jedenfalls, wenn auch die Hss. unter sich zusammenhängen, so sind doch ihre Übereinstimmungen mit den Figuren des Reichskreuzes am deutlichsten in der Ruodpreht-Gruppe zu fassen. — Über die bedeutende mittelrheinische Gruppe von Goldschmiedearbeiten um das Heinrichsportatile vgl. Metz a. a. O. 220 ff. und die weiteren Angaben oben Anm. 55 dieses Aufsatzes.

³¹ Gernsheim 35 (gegen Haseloff und Boecklers frühere Datierung). — So auch J. Prochno, Das Schreiber- und Dedikationsbild. Leipzig und Berlin (1929) 34.

³² Siehe besonders Boeckler, Evangelienbuch 58 Anm. 3 u. a. Ferner Haseloff a. a. O.

³³ Köhler, Schule von Tours 6 ff. u. 237 ff. Taf. 20—23. Zur Datierung auch: Die Ornamentik 146 ff.

³⁴ Gernsheim 46.

Gregormeisters verstanden werden (Abb. 11). Man wird somit die Behauptung der älteren Forschung, die Bildformen von T schlossen ein Zurückgehen auf kontinuierliche Streifenbilder aus, ohne Schwierigkeiten in das Gegenteil umkehren dürfen und sogar müssen: Die Bilder von T fordern geradezu eine kontinuierlich angelegte Vorlage³⁵. Nach allem, was wir vom Gregormeister wissen, war er es, der diese zur scheinbaren Bildhaftigkeit umbog. Seiner künstlerischen Art, die auf Vereinheitlichung, Klärung, Symmetrie und Rhythmik der Kompositionen hinzielt, würde das nur entsprechen. Doch bliebe zu überlegen, wieweit etwa die Vorbilder des Ruodpreht auf der Reichenau hierbei den Weg gewiesen haben. Jedenfalls war, wie sich noch deutlicher ergeben wird, das touronische Vorbild des Gregormeisters in der Hauptsache zonenmäßig, streifenmäßig und kontinuierlich angelegt.

Überblickt man die lange Reihe der angestellten oder nur angedeuteten Vergleiche, so tritt immer wieder die besonders enge Beziehung des Hauptmeisters von T zum Meister C hervor. Nur bei diesen beiden scheinen die allgemeinen Anklänge zu starken Stilgemeinschaften verdichtet. Es will fast den Anschein erwecken, als habe der große ottonische Maler im Stil des großen Karolingers das genial in die Zukunft Weisende, das „Mittelalterliche“, das die Antike Überwindende eigens aufgespürt, als reichten sich beide über dunkle Zeiten hinweg die Hand.

Nicht die Schule von Tours als Ganzes also hat den Stil des Gregormeisters geformt, sondern der touronische Stil in der Prägung des Meisters C ist als Ausgangspunkt für T anzunehmen. Mit anderen Worten, ein ganz konkretes touronisches Werk, ein Buch von C oder aus seinem engsten Kreise, hat dem Meister schon in der Reichenauer Heimat vorgelegen. Die von Nordenfalk in Fragmenten wiedergefundene Bibel müßte in der Augia Dives gelegen haben, als dort der Egbert-Codex entstand. Sie wäre dann vom Meister mit auf die Wanderschaft genommen worden (auf Wunsch Egberts?), als dieser sich an den Mittelrhein und nach Trier begab³⁶. Das ist durchaus möglich, beweisbar im strengen Sinne ist es allerdings noch nicht.

Schwerwiegender ist eine andere Frage, die als folgenreiches Problem unausgesprochen hinter allem bisher Gesagten gestanden hat. Hat der Gregormeister nur Stil und Typen des Meisters C übernommen, oder hat er auch schon die neutestamentliche Folge von T ganz oder zum Teil in der touronischen

³⁵ Paul Buberl (Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis. Leipzig [1937] und Das Problem der Wiener Genesis. Jb. d. kunsth. Slgn. Wien N. F. 10, 1936, 6ff.) hat übrigens nachgewiesen, daß der kontinuierliche Bildstil nicht mit der Buchrolle, sondern mit der Kodexseite zusammenhängt. Er hält es für durchaus unwahrscheinlich, daß eine reichere Bibelillustration in der Form der Rolle bestand, da diese, „als es zur Ausbildung zyklischer Illustrationen der heiligen Schriften kam, also frühestens um die Mitte des 4. Jahrhunderts, durch den Kodex längst verdrängt worden war.“ Diese „überaus einleuchtende Entdeckung — — bereitet der bisherigen förmlichen Passion der Miniaturenforscher, alle streifenhafte Bildkompositionen auf Rollen vorlagen zurückzuführen, ein jähes Ende.“ Nordenfalk in: Zs. f. Kunstgesch. 6, 1937, 253.

³⁶ Das hat schon Goldschmidt a. a. O. 6 von der Vorlage von T angenommen, ohne von der Nordenfalkschen Bibel von Tours Kenntnis zu haben.

Bibel vorgefunden? — Es wäre ja denkbar, daß er einen Bilderzyklus etwa des römischen 5. Jahrhunderts oder frühöstlicher Herkunft vorliegen hatte, und daß er diesen lediglich mit dem Stil des Meisters C durchtränkte, den er aus dessen inhaltlich ganz verschiedenen Bildern erlernte, aus Bildern, wie sie etwa in P und L erhalten sind. Dafür spräche die Tatsache, daß in der achtungsgebietenden Menge touronischer Handschriften und karolingischer Bibeln überhaupt nur eine verschwindend geringe Zahl von Bildern aus dem Neuen Testament vorkommt. Andererseits sind diese aber von der Wandmalerei reichlich genug überliefert und in der Elfenbeinplastik recht zahlreich erhalten³⁷. Noch eindringlicher gegen die Annahme einer alleinigen Übernahme des Stils spricht aber die innere Geschlossenheit der Bilderfolge des Codex Egberti selbst. Kann man sich vorstellen, daß die Reichenauer Meister hier den Stil und dort die Bilderfolge fanden und dann beides zu solch unerhörter Einheit verbanden? — Wir lassen die Frage vorerst auf sich beruhen. Vorläufig können wir das Bestehen einer reichen neutestamentlichen Bilderfolge in Tours nur vermuten. Beweisen können wir es noch nicht. Wir sind gezwungen, weiter auszuholen.

III.

Man hat stilistische Beziehungen zwischen der Schule von Tours und der Schule von Echternach erkannt, ehe die offensichtlicheren Beziehungen zwischen den karolingischen Werken und dem Codex Egberti festgestellt waren³⁸. Vielleicht lag das daran, daß hier die Brücke über die Evangelisten- und Majestasdarstellungen zu beschreiten war, deren Typus der Gregormeister den Echternacher Malern weitergegeben haben soll³⁹ (Abb. 1. 2. 15). War einmal ihr touronischer Ursprung gesichert, so mußte man auch im Evangelienzyklus von Echternach die Zusammenhänge mit den touronischen Szenen sehen. Um so mehr, als hier zahlreiche und ausgesprochener kontinuierliche Streifenbilder vorlagen, das Hindernis der angeblichen wandbildartigen Geschlossenheit der Bilder von T also fortfiel.

Boeckler hat die Gemeinsamkeiten als erster umrissen. Die Echternacher Hauptwerke mit reichen neutestamentlichen Bildfolgen, der prunkvolle

³⁷ Schon Haseloff (Egbertpsalter 65) stellte fest, daß „eine der empfindlichsten Lücken in unserer Kenntnis der karolingischen Kunst“ „der Mangel an Darstellungen aus dem Neuen Testament“ (in der Buchmalerei) sei. Er glaubt aber, daß sich in der Skulptur Traditionen lebendig erhalten haben, die wir in der Malerei nicht nachweisen können, und fährt dann fort: „Aber auch wenn die Traditionen des Codex Egberti schon in der karolingischen Plastik nachgewiesen werden, so ist darum das unmittelbare Zurückgreifen eines Kerald oder Heribert auf altchristliche Kunst mit Nichten widerlegt.“ — Boeckler scheint in anderem Zusammenhange, obschon er sich nicht klar ausspricht (Echternach!), das Bestehen eines neutestamentarischen Zyklus in Tours anzunehmen (Evangelienbuch 62ff.). Nordenfalk (Acta Archaeol. 7, 1936, 286 Anm.) weist das zurück, weil „in dem erhaltenen touronischen Material alle Analogien“ fehlen. Er übersieht dabei aber die später noch zu erwähnenden Szenen des Raganaldus-Sakramentars von Autun, die zwar klein und künstlerisch unbedeutend, aber doch immerhin vorhanden sind!

³⁸ Boeckler, Evangelienbuch 62ff. — Material zu einer Geschichte der Echternacher Malerschule gab Vöge in einem Exkurs seiner „Malerschule“ (379ff.). Eine ausgezeichnete kurze Zusammenfassung bietet Boeckler, Evangelienbuch 43ff. Dort das weitere Schrifttum. — Zahlreiche Abbildungen der in Frage kommenden Handschriften findet man bei Goldschmidt a. a. O.

³⁹ Vgl. Anm. 15.

Gothaer Codex Aureus (Landesbibliothek I 19), wohl kurz nach 1020⁴⁰, ein Perikopenbuch in Brüssel (Bibl. Royal 9428), eines in Bremen (Staatsbibliothek, Hs. b. 21), um 1039—1043, und das kostbare Evangelienbuch Kaiser Heinrichs III. im Escorial, um 1045—1046, gehören einer späteren Stilstufe als das herrliche Frühwerk der Reichenau an. Dieser zeitliche Unterschied von T und Echternach erklärt die weitgehendere Umformung karolingischer Stilelemente im Sinne ottonischer Formverfestigung. Das betrifft sowohl die Raumvorstellung und die Darstellung der Körper wie die Kompositionsgesetze. Es werden alle jene Züge aufgegriffen und weiterverarbeitet, die schon in Tours und im Egbert-Codex auf eine Klärung und Verfestigung des Bildes, auf die Hinwendung zum repräsentativ gebauten Flächenbild zielten.

Mit vollem Recht wenden sich Boeckler und Nordenfalk gegen die von Haseloff vertretene Annahme eines Stagnierens der Echternacher Stilentwicklung⁴¹. Doch daß überhaupt eine solche These hat aufkommen können, das hat seinen guten Grund, wie manche Irrtümer in bedeutenden Büchern. In keinem ottonischen Scriptorium nämlich, nicht einmal in der bayrischen Klosterschule, sind erlernte Typen der Raumauffassung, der Körperdarstellung und der Komposition so getreu und beharrlich festgehalten worden wie hier. Vom ersten Buche an, das den Evangelienzyklus bringt, dem Gothanus, bis über die Jahrhundertmitte hinaus ist das festzustellen. Mit einer wahrhaft staunenswerten Schuldisziplin werden diese Typen immer und immer wieder gebracht. Sie mögen in der verschiedensten zeitlichen und persönlichen Färbung erscheinen und stilistisch abgewandelt sein, es bleiben die gleichen Typen.

Hat man dies erkannt, wird man den von Boeckler in vielen Einzelheiten richtig gesehenen und eingehend begründeten Einfluß der Schule von Tours auf den Echternacher Evangelienzyklus ruhig verallgemeinern dürfen. — Boeckler ging aus von Beobachtungen beim zweiten Meister des Codex Aureus in Gotha⁴², der ja „offensichtlich eine besonders ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit ist“⁴³. Bei ihm kommen die schmalen touronischen Gesichter (Gesichter des Meisters C!), gute Analogien in der Gewandbehandlung, die im Gothanus und „überhaupt in Echternach“ beliebten langgestreckten Hintergrundarchitekturen der Vivian-Bibel vor. Boeckler erwähnt ferner die „ganz entsprechende Gesamtanordnung des Bildes in Gotha und Tours“, die vielerlei Anklänge in der Ornamentik. Eine stark antikisierende Vorlage in der Art der Vivian-Bibel oder der Bibel aus Grandval würde nach seiner Meinung „sowohl die stark kontinuierliche Erzählungsform als die altchristlichen Elemente in Ikonographie und Stil durchaus erklären“. Doch soll der zweite Meister des Gothanus kein Fremder zwischen den anderen sein, und seine Vorlage ist dieselbe wie die der übrigen Bilder. Dennoch nimmt Boeckler für den Stil des Gothanus zwei Grundlagen an, „eine trierisch-echternachische und eine von

⁴⁰ Carl Nordenfalk, Neue Dokumente zur Geschichte des Echternacher Evangeliars in Gotha. Zs. f. Kunstgesch. 1, 1932, 153 ff. — Ferner: Boeckler, Evangelienbuch 68 ff.

⁴¹ Haseloff, Egbertpsalter 152. — A. Boeckler, Abendländische Miniaturen. Berlin und Leipzig (1930) 46. — Ders., Evangelienbuch 68 Anm. 2. — Nordenfalk, Neue Dokumente a. a. O.

⁴² Zur Scheidung der Meisterhände im Gothanus vgl. Boeckler, Evangelienbuch 62 Anm. 1.

⁴³ Boeckler, Evangelienbuch 63 vgl. Abb. 171.

Tours beeinflußte“, die sich „in verschieden starkem Maße durchdringen“. Dabei soll die erste „auf das touronische Vorbild mehr oder weniger übertragen“ worden sein.

Es will uns scheinen, als sei hier einer im Grunde einfachen und eindeutigen Sachlage etwas Gewalt angetan worden. So kompliziert liegen die Dinge nicht für den, der die Abhängigkeit auch des Codex Egberti von Tours erkannt hat. Für ihn fallen ja ohne weiteres die beiden von Boeckler angenommenen „Stilrichtungen“ in eine zusammen, und die tatsächlich vorhandenen Unterschiede erklären sich so, daß der zweite Meister des Gothanus der gemeinsamen Vorlage eben genauer folgt als die Werkstattgenossen.

Mehr Schwierigkeiten bereitet das Verhältnis der Handschriften untereinander. Sind Szenen des Bremensis etwa nach T kopiert oder halten sie sich nur enger an die für T und die übrigen Echternacher Handschriften verbindliche Vorlage?⁴⁴ Sind die Kanontafeln, die Evangelistenbilder und Majestastdarstellungen, die zahlreichen touronischen Ornamentformen in Echternach aus den Werken des Gregormeisters heraus zu verstehen, oder spricht die enge Übereinstimmung nur für die Benutzung des gemeinsamen touronischen Vorbildes? Ist der Gregormeister für alle diese Erscheinungen als Vermittler anzunehmen, oder bedeutet sein Wirken nur eine erste Verarbeitung des touronischen Gutes? Oder aber ist bald das eine, bald das andere der Fall? Mancherlei spräche für jene Annahme, wenn sich deutlicher erweisen ließe, daß Formen ausgesprochen nichttouronischer Herkunft in den Werken des Gregormeisters ähnlich und in ähnlicher Anordnung in Echternach wiederkehren. Das sind Fragen, die hier nicht untersucht werden können und sollen. Sie bedürfen aber, nachdem das Problem auf eine veränderte Grundlage gestellt ist, einer erneuten Prüfung.

Doch welche Ergebnisse diese auch zeitigen möge, nicht diese oder jene Einzelheiten sind in Echternach touronisch, nicht einzelne Echternacher Maler sind an den touronischen Bildern geschult, sondern stets und überall ist die Grundlage touronisch. Nur sind die stilistischen Abwandlungen der gleichen Motive und Auffassungen mitunter so gefärbt, daß das Gemeinsame übertönt werden kann. Wieweit hierbei fremde, nichttouronische Einflüsse in Echternach beteiligt sind, ist eine andere Frage, zu deren Lösung wiederum Boeckler Wesentliches beigesteuert hat. Diese Frage, so wichtig sie im Gesamtbild der Echternacher Malerei sein mag, soll uns nicht beschäftigen.

Wir haben die touronischen Grundlagen der Echternacher Kunst zu beweisen. Das müßte mit der gleichen Methode geschehen, die uns bereits einmal geleitet hat. Schritt für Schritt müßten wiederum vorkommende Raumvarianten, Typen der Stand- und Schreitfigur, Arten der Gewandbehandlung, Gruppen, Kompositionen und dergleichen verglichen werden. Das Ergebnis ist zu offensichtlich, als daß es eine solche Mühe rechtfertigte. Es gibt weder im Wortschatz noch in der Syntax eine wesentliche Form in Echternach, deren Herkunft aus Tours nicht mit Leichtigkeit aufgezeigt werden könnte. Einige

⁴⁴ Haseloff (Egbertpsalter) hat angenommen, daß der Egbert-Codex selbst vorgelegen hat. Vgl. hierzu Boeckler, Evangelienbuch, passim, und die bei Goldschmidt a. a. O. 53 angegebene Literatur.

charakteristische Stichproben mögen jedoch das Besondere der Echternacher Umformung erläutern. Es handelt sich dabei in erster Linie nicht um Stilvergleichen. Der Stil ist veränderlich, er hat sich entwickelt, wie Boeckler zeigte. Nur die Typen, die Grundlagen bleiben. Wir dürfen daher unsere Beispiele aus allen Echternacher Handschriften wählen, wobei der Escorialensis, der sich stilistisch am weitesten von Tours (und vom Codex Egberti) entfernt, besonders berücksichtigt werden soll. Er ist mustergültig veröffentlicht und hat das Eigentümliche der ganzen Schule in seinen Evangelienbildern am stärksten ausgeprägt. Als Ganzes steht das Echternacher Meisterwerk, der Gothanus, stilistisch dem Egbert-Codex und damit auch der Schule von Tours bedeutend näher (Abb. 18). Das Bremer Perikopenbuch spiegelt die Typen von T mitunter ebenfalls noch recht einprägsam wider, trotz des beträchtlichen zeitlichen Unterschieds.

Die Stand- und Schreitfiguren, die Echternach gebraucht, sind die in T und in Tours beobachteten. Im Escorialensis hat man sie wie auf einer Musterkarte fast samt und sonders beisammen (Abb. 19). Nur ist alles, was wie eine entfernte Erinnerung an die Wirklichkeit in den Körpern der Vivian-Bibel und weniger wahrnehmbar noch in T geblieben, ausgemerzt worden. Starr und steif stehen die Füße auf den stilisierten Böden. Es ist, als hätten die Leiber plötzlich in ihrer natürlichen Bewegung inne, als würden sie versteinert. Das gleiche trifft auf den Ausdruck der Köpfe und auf die Gebärden zu, die trocken werden, ohne allerdings diese Einbuße mit der vollen symbolischen Stoßkraft früherer Reichenauer Kunstwerke (der Meister der Bamberger Apokalypse!) wettzumachen. Stellungen, Drehungen, Wendungen werden zugleich rhythmisch zusammengefaßt, vereinfacht, auf ein notwendiges Mindestmaß zurückgeführt. Das Formelhafte dieser Kunst, zu dem einmal der Meister C den Grund gelegt zu haben scheint, kommt immer krasser hervor, sie wird immer „mittelalterlicher“. In der Gewandbehandlung bevorzugt der Escorialensis eindeutig den plastisch modellierenden Typus, wobei jedoch die frühere Gegensätzlichkeit der Faltenlinien zugunsten einer einheitlicheren und strafferen Führung aufgegeben wird. Die Linien werden steifer. Sie verlieren die nervöse Beseeltheit der älteren Kunst. Im Gothanus ist daneben der Manteltypus mit den langen Querfalten häufiger vertreten, ebenso im Bremensis.

Ein schlagendes Beispiel für die Versteifung der Gruppen bietet die Schlüsselübergabe im Escorialensis (Abb. 19). Man stelle sie neben die szenisch entsprechenden Gruppen von P, L und T (Abb. 7. 8. 11). Der Vergleich dieser Bilder zeigt zudem, wie wenig von der alten räumlichen Mannigfaltigkeit in Echternach geblieben ist. Die Bühnenraumschicht ist hauchdünn geworden, wie zwischen Bildgrund und Vorderebene zusammengepreßt muten die Figuren an. Dem flächigen Sehen entspricht die häufige Wahl des Goldes und harter Farbstreifen in den Hintergründen, die nicht mehr atmosphärisch flimmern und schwingen, sondern starr, materiell und schwer in ihren erdigen Klängen sind. Besonders beliebt sind stilisierte Blumen und Pflanzen im Boden, die in Tours etwa im Majestabild des Meisters C (Köhler, Taf. 73) nachzuweisen sind (Abb. 1). In Echternach erstarren sie zu rein ornamentalem Schmuck der Flächen.



Abb. 2. Paris, Evangeliar der Sainte Chapelle, Majestasbild.



Abb. 1. Paris, Vivian-Bibel, Majestas des Meisters C.

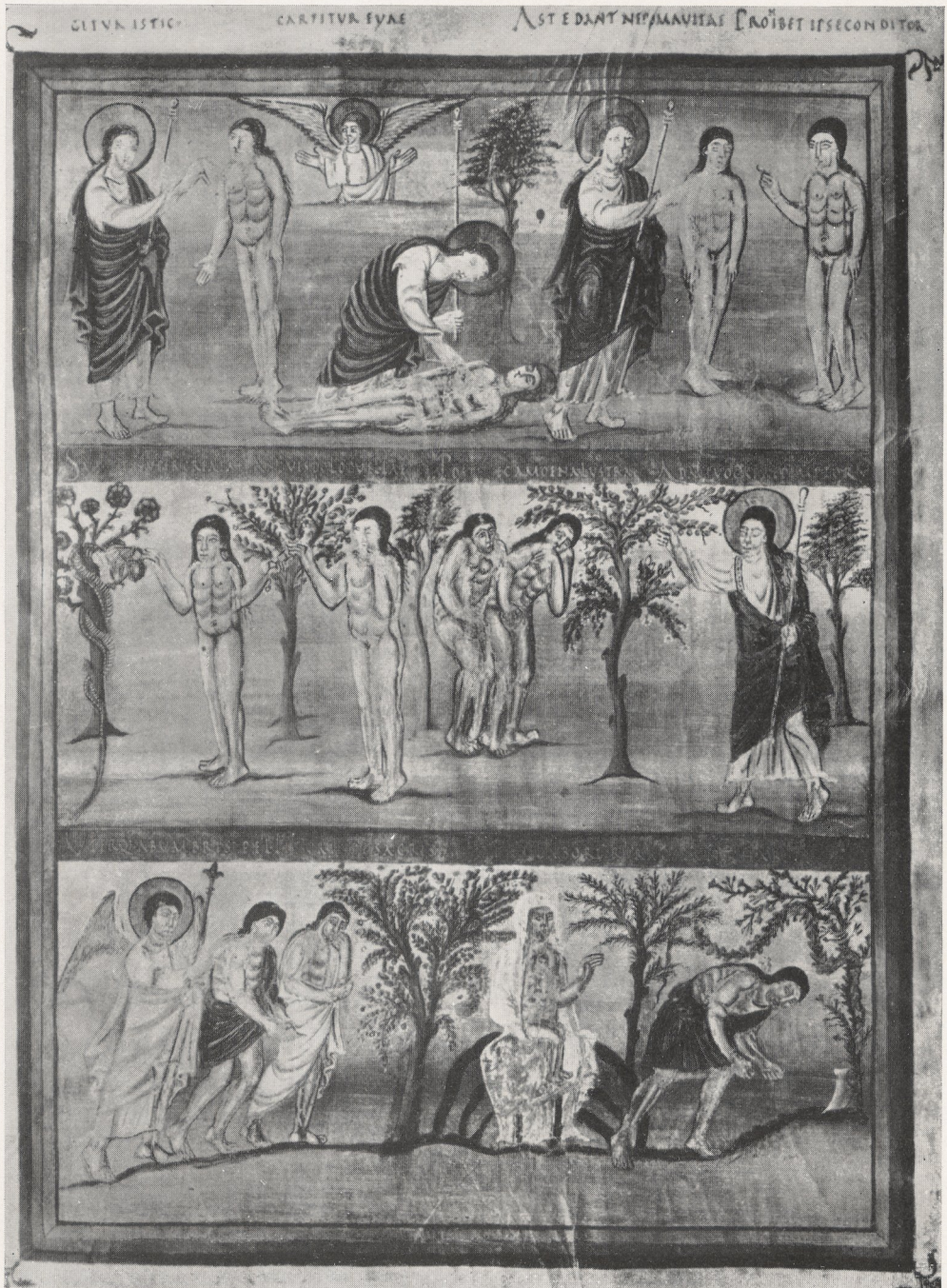


Abb. 3. Paris, Vivian-Bibel, Genesisbild des Meisters A.



Abb. 4. London, Bibel aus Grandval, Genesisbild.



Abb. 5. Paris, Vivian-Bibel, Hieronymusbild des Meisters C.



Abb. 6. Paris, Vivian-Bibel, Paulusbild des Meisters B.



Abb. 7. London, Bibel aus Grandval, Untere Zone des Exodusbildes.



Abb. 8. Paris, Vivian-Bibel, Untere Zone des Exodusbildes des Meisters B.



Abb. 9. Trier, Egbertcodex, Verkündigung.



Abb. 10. Trier, Egbertcodex, Jesus unter den Schriftgelehrten.



Abb. 11. Trier, Egbertcodex, Bitte des Centurio.



Abb. 12. Trier, Egbertcodex, Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand.



Abb. 13. Trier, Egbertcodex, Speisung der Fünftausend.

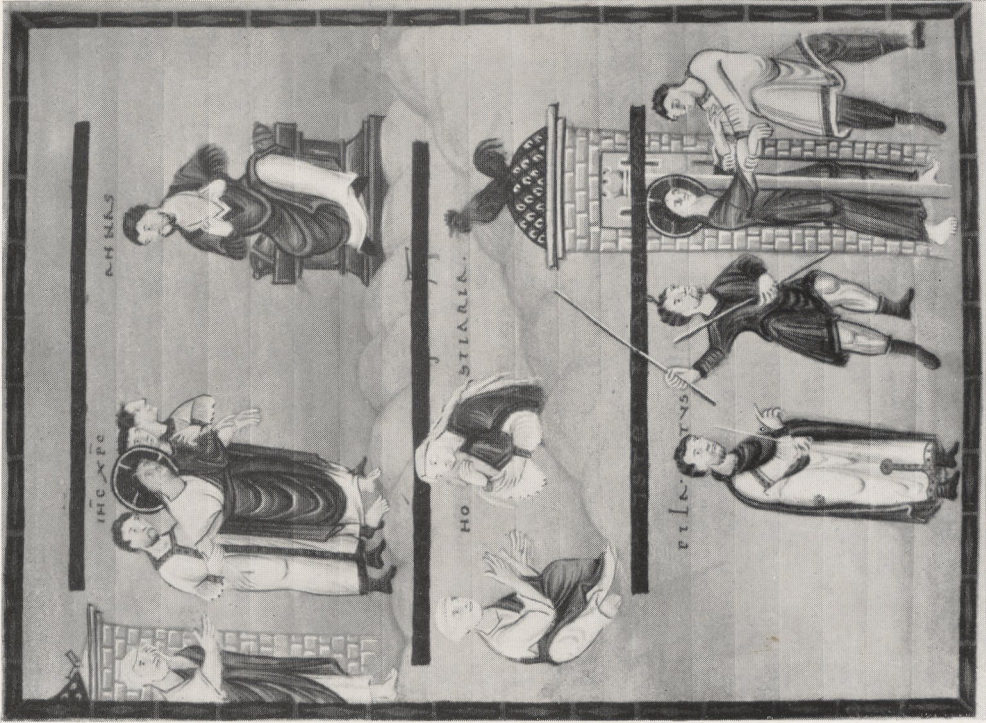


Abb. 14. Trier, Egbertcodex, Jesus vor Annas, Verleugung Petri und Geißelung.



Abb. 15. Gotha, Codex Aureus, Majestasbild.

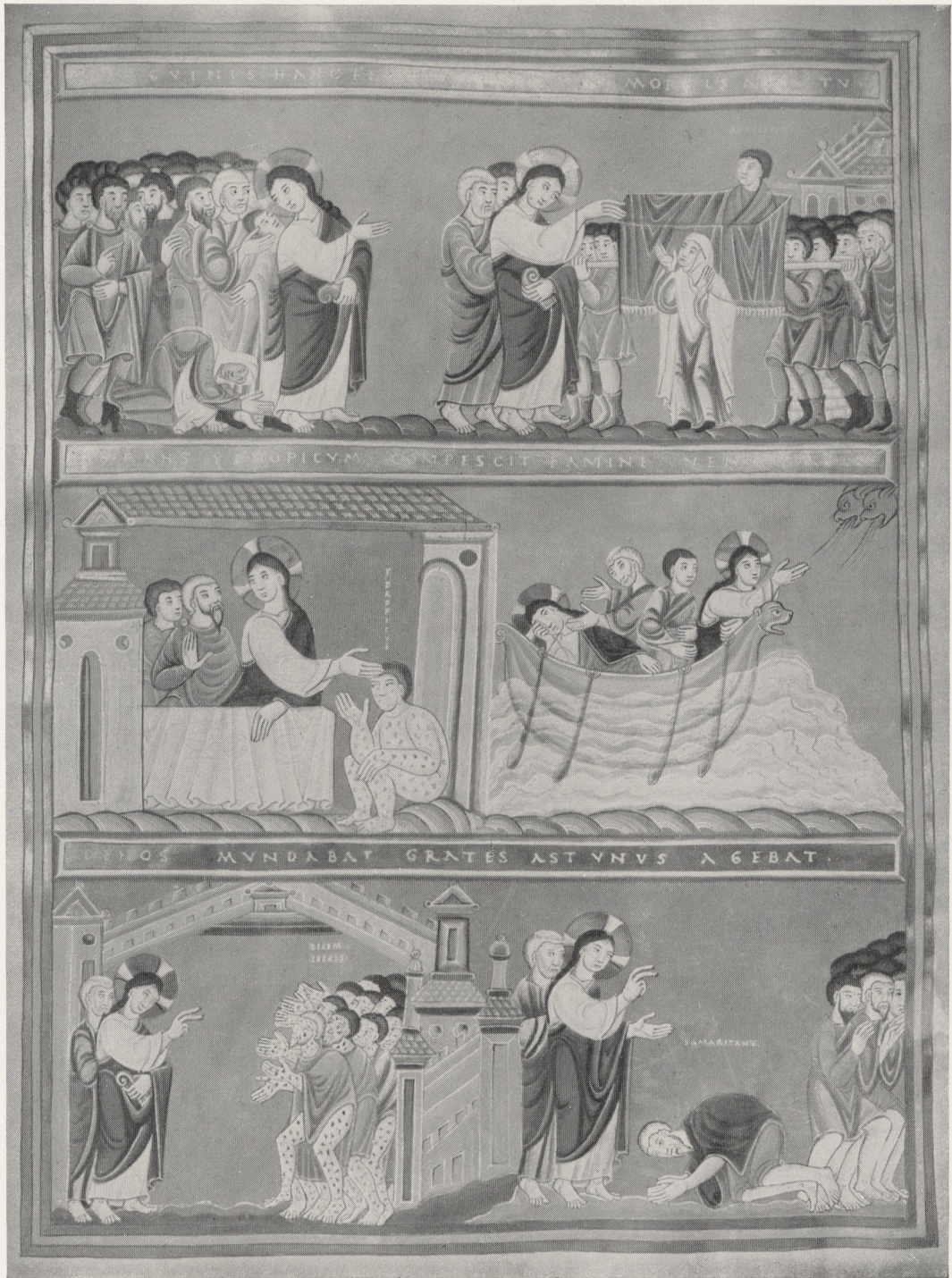


Abb. 16. Gotha, Codex Aureus, Wunderszenen.



Abb. 17. Aachen, Pala d'Oro, Ölbergzene.



Abb. 18. Paris, Basler Antependium.

Trotz aller Verfestigung in der Bildebene bricht mitunter der Reichtum touronischer Raumelemente noch durch, besonders bei solchen Szenen, die vor Berglandschaften spielen. Die touronische Schichtung, wie sie uns beispielsweise noch verhältnismäßig klar in der Petruszene von T (Taf. XLV) begegnet (Abb. 14), fällt im Escorialensis so gut wie ganz fort. Berge und Hügel sind nicht mehr plastische Gebilde im Raum, hinter, neben oder vor denen die Figuren sich aufhalten könnten; sie sind wie Scheiben geworden, deren Umrisse die Gruppen des Bildes in der Fläche gliedern.

Es hängt mit der vortretenden Neigung zu symmetrischen, im Gegensatz zu den Bildern des Egbert-Codex wirklich wandbildmäßigen Kompositionen zusammen, wenn die Szenen häufig vor architektonischen Hintergründen spielen. Man vergleiche als touronischen Urtypus die Säulenreihe im Paulusbilde von L (Köhler, Taf. 74) mit den vielen motivisch ähnlichen Bildern im Escorialensis (Abb. 6, unterer Streifen). Hier haben die Bauten nur mehr den Sinn, die Szene einzufangen, taktmäßig zu gliedern und zu rahmen. Wie viel luftiger und freier wirkt dagegen noch die Säulenreihe im Hintergrund der Fußwaschung von T (Taf. XLIV).

Das Verhältnis von Streifen- und Rahmenszenen ist in der Echternacher Schule meist anders als in T, wo ja die letztere Form überwiegt (Abb. 16). Es will scheinen, als spiegelten in dieser Hinsicht die Echternacher Maler ihre Vorlage getreuer als die Reichenauer. Schon das Prunkformat mancher Echternacher und Trierer Bücher weist darauf hin, desgleichen die herrlichen Zierseiten mit ihren charaktervollen Schriftstreifen. Sie fehlen in T, wo die Ornamentik und die äußere Buchanlage überhaupt nicht an Tours, sondern an ältere Reichenauer Gepflogenheiten (die Vorbilder Ruodprehts u. a.) anknüpfen. In Trier-Echternach ist das alles außerordentlich stark touronisch. Man lese darüber die Ausführungen von Boeckler und von Nordenfalk, die sich noch nach verschiedenen Seiten hin ergänzen ließen⁴⁵.

Wir fassen zusammen. T ist von Tours und insbesondere vom Meister C im Wortschatz, in der Syntax sowie in den stilistischen Grundlagen der Szenen- und der Einzelbilder abhängig. Das gleiche gilt für die Echternacher Bilder in ihrer Gesamtheit. Das Verhältnis von Echternach zu T kann in den meisten Fällen nicht als unmittelbare Abhängigkeit gedeutet werden. Dagegen spricht die Tatsache, daß die Echternacher Meister den touronischen Bild- und Buchtypus als ganzen getreuer bewahrt haben als die Reichenau, deren Buchanlage in einer anderen Überlieferung steht. Es sagt nichts gegen die Regel, sollte etwa der Bremensis tatsächlich einige seiner Szenen oder gar alle unmittelbar aus T übernommen haben.

Wir stehen also vor der folgenden Sachlage: Zwei einheitliche ottonische Evangelienzyklen lassen sich in den Bild- und Darstellungstypen wie in den Grundlagen des Stils auf touronische Vorbilder von deutlich ausgeprägter Eigenart (Meister C) zurückführen. Dabei sollte in beiden Fällen eine Bilderfolge touronisch umgedeutet sein, die nicht aus Tours bezogen war? Das müßte im Stil unbedingt an irgendeiner Stelle seine Spuren hinter-

⁴⁵ Acta Archaeol. 7, 1936, 281.

lassen haben. Davon ist weit und breit nichts zu merken. Wir können nur annehmen, daß Stil und Bildinhalte den gleichen Ursprung haben. Im Kreise des Meisters C muß also ein neutestamentlicher Zyklus vorhanden gewesen sein. Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß dort gleich zwei verschiedenartige Zyklen bestanden, von denen der eine auf der Reichenau für T, der andere in Echternach benutzt worden wäre.

Aber widersprechen die Ergebnisse der ikonographischen Forschung nicht dieser These? Hat man nicht vermutet, daß die Zyklen von T und von Echternach verschiedene ikonographische Wurzeln haben? Durch neuere ikonographische Untersuchungen ist auch dieses scheinbare Rätsel zum größten Teile gelöst worden. Für die in T und Echternach mehr oder weniger offensichtlich übereinstimmenden Szenen lag die Annahme einer gemeinsamen Wurzel schon immer nahe. Bei den abweichenden Bildern waren die Unterschiede aufzuklären und als ottonische Umdeutungen verständlich zu machen⁴⁶.

Doch nicht nur die Meister des Egbert-Codex haben aus dieser ikonographischen Quelle geschöpft. Sie war, wie man eingehend und überzeugend begründet hat, auch die Quelle des Malers Liuthar im Aachener Ottonen-evangeliar, und damit der Reichenauer Malerschule überhaupt⁴⁷. Nur beging man den Fehler, das gemeinsame Urbild in der Spätantike zu suchen.

Wir dürfen nunmehr das Ergebnis der ikonographischen Forschung mit dem Ergebnis der stilistischen Untersuchung, die wir hier angestellt haben, verknüpfen: Auf der Reichenau und in Echternach hat ein touronischer Bilderkreis des Neuen Testaments vorgelegen, der vom Meister C oder seinen nächsten Werkstattgenossen geschaffen war.

Könnte es sich nicht in allen Fällen um ein und dasselbe Buch gehandelt haben — um die von Nordenfalk in 34 Bruchstücken wiedergefundene Trierer Bibel aus St. Maximin? Sie wäre dann zuerst auf der Reichenau gewesen, vielleicht bloß von Trier aus dorthin entliehen worden, da ja touronische Einflüsse schon vor der Zeit des Gregormeisters in Trier feststellbar sind (die von Eichler gesehenen bei den Fresken von St. Maximin und die von Haseloff in der Buchmalerei beobachteten!). Daß die Bibel nicht lange auf der Bodenseeinsel blieb, beweisen alle Reichenauer Bücher, die auf den Egbert-Codex folgen. Sie schließen sich zwar ikonographisch, in den Typen und weitgehend auch stilistisch an das touronische Buch an, ihre allgemeine Anordnung und die Schmuckformen aber folgen einer anderen Überlieferung. Der Gregormeister hätte das kostbare Buch später wieder nach Trier gebracht. Von dort wäre es nach Echternach gelangt — um schließlich in der Bibliothek von St. Maximin Ruhe zu finden, als seine wahrhaft geschichtliche Mission erschöpft war. Bis ein Barbar es in Fetzen zerriß. Habent sua fata libelli!

⁴⁶ Eingehender Nachweis von Gernsheim 47ff., der in Einzelheiten jedoch nachzuprüfen bleibt!

⁴⁷ Gernsheim 39ff. knüpfte zuerst die ikonographischen Bande von T zu Liuthars Aachener Ottonen-Codex fester und konnte damit auch die von Vöge vor einem halben Jahrhundert (in der „Malerschule“) aufgestellte These der angeblichen Gegensätzlichkeit der „Vögeschen“ Gruppe und des Codex Egberti stilistisch überbrücken, die auch noch nicht ganz überwunden schien, als es Haseloff (im „Egbertpsalter“) schon längst gelungen war, die Entstehung von beidem, der Gruppe und des Codex Egberti auf der Reichenau nachzuweisen.

Es ist verlockend, solchen Gedanken nachzugehen, lohnender freilich wäre es, nun den Weg der beiden Schulen zu verfolgen, deren touronische Grundlagen wir feststellen konnten, Stein auf Stein auf diesem Fundamente aufzurichten, bis sich der gewaltige Bau südwestdeutscher Malerei vor unseren Augen schön und großartig wie am ersten Tage erhebt. Das kann hier nicht geschehen, weil noch vielerlei Voraussetzungen dazu fehlen. Vor allen Dingen müßte jeder einzelne Baustein noch einmal auf seine Verwendbarkeit und Dauerhaftigkeit geprüft werden. Mancher mag ausgeschieden werden müssen — aber wenigstens die Umrisse des Gebäudes zeichnen sich schon deutlich ab. Es wird verständlich, warum sich unter den Schwesterschulen gerade die Reichenau im Verlaufe ihrer glorreichen Entwicklung am weitesten vom gemeinsamen Ausgangspunkt entfernt hat. Sie hat eben zu kurze Zeit in der unmittelbaren Berührung des Vorbildes gelebt und war später auf Skizzen angewiesen. Ob sie vielleicht gerade dadurch ihre Sendung erfüllen konnte, die Zukunft der deutschen Kunst zu gewährleisten!⁴⁸

Nur drei von den Szenen, die sich in den Reichenauer und Echternacher Handschriften spiegeln, sind in touronischen Miniaturen selbst erhalten geblieben. Es sind die mit der Feder gezeichneten und sehr abgekürzten Bilder der Verkündigung, der Taufe und des Abendmahls auf einer Zierseite des Raganaldus-Sakramentars von Autun (Köhler, Taf. 63)⁴⁹. Sie gehen in Einzelheiten enger mit dem Reichenauer als mit dem Echternacher Zyklus zusammen. Man braucht wirklich nicht das Unwahrscheinliche zu glauben, daß die touronischen Maler Bilder dieser Art nur hier, an sozusagen versteckter Stelle, anzubringen wagten.

Umfang und Art des neutestamentlichen Bilderzyklus der Schule von Tours können wir nicht genauer untersuchen. Wir hoffen, das später nachholen zu dürfen. Man wäre gezwungen, sich dabei nicht auf Echternach und die Reichenau zu beschränken, müßte vielmehr auch die Wandmalereien von St. Maximin in Trier und vor allem den Zyklus des Scriptoriums von Prüm miteinbeziehen. Das Pariser Antiphonar (Bibl. Nat. Lat. 9448) zeigt um 990, das Perikopenbuch von Manchester (Rylands Library, Nr. 7) um 1026—1068 touronische Stileinflüsse⁵⁰. Handschriften aus Tours waren bekanntlich bereits unter Kaiser Lothar nach Prüm gekommen⁵¹.

⁴⁸ Die schönste Zusammenfassung der Geschichte der Reichenauer Buchmalerei ist (nach Vöges berühmtem Buche) die mehrfach erwähnte von Boeckler in der Reichenauer Festschrift. Sodann die eingehende Darstellung von Gernsheim, die in fast allen Punkten neue Erkenntnisse bietet und insbesondere die Meisterfrage behandelt. Gute Abbildungen bei Goldschmidt a. a. O. — In den angegebenen Büchern findet man auch das weitere Schrifttum.

⁴⁹ Köhler, Schule von Tours. Die Ornamentik 245 ff.

⁵⁰ Goldschmidt a. a. O. 15. 59 ff. Taf. 67—71. Dort das weitere Schrifttum.

⁵¹ Vgl. Boeckler, Evangelienbuch 63. Über touronische Einwirkungen in Prüm vgl. die ausgezeichnete Arbeit von Max Schott, Zwei Lütticher Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten. Straßburg (1931) 59. — Schott stellt neben der Ada-Gruppe mit Recht die Schule von Tours als grundlegend für den Stil der Lütticher Buchmalerei heraus. Er weist auch auf die Bande hin, die Lüttich mit der südostdeutschen Buchmalerei ikonographisch verknüpfen, und vermutet, „daß der Einschlag südwestdeutscher Ikonographie und derjenigen Eigentümlichkeiten, welche den Stil der beiden Sakramentare in Parallele setzen lassen zu jenem Teil der ottonischen Kunst, der von der Reichenau her im wesentlichen seine Prägung empfangt, auf dem

Köhler hat die Vorlage für einen Teil der touronischen Bilder in der Bibel Leos des Großen gefunden. Gehörte auch der neutestamentliche Zyklus von Tours diesem altchristlichen Buche an? Dafür spräche der Stil, der sich besonders rein im Egbert-Codex spiegelt und dessen Vorlage man früher gern (darum nicht weniger unrichtig!) in das Jahrhundert der Leo-Bibel verlegte. Doch sowohl in T wie in Echternach und auf der Reichenau hat man eine Anzahl von östlichen ikonographischen Elementen festgestellt, die eine Entstehung des Urtypus unserer Vorlage in Rom und im 5. nachchristlichen Jahrhundert in Frage stellen⁵². Dennoch kommt Boeckler für Echternach zu dem Ergebnis, daß man sich auf eine „abendländische Vorlage gestützt“ hat, die „ihrerseits einen frühen östlichen Typus verarbeitete“⁵³. Das könnte in der Schule von Tours im Umkreise des Meisters C geschehen sein, und es wäre immerhin denkbar, daß die Leo-Bibel (oder eine andere ihr engstens verwandte der gleichen Zeit) wenigstens einen Teil dieser Bilder enthielt. Die Wurzel des anderen Teiles wäre am ehesten im byzantinischen Kreise der Wiener Genesis und des Codex von Rossano zu suchen⁵⁴. Doch damit sind wir längst auf dem Boden reiner Spekulation angelangt. Von einer Antwort auf solche Fragen sind wir noch weit entfernt.

IV.

Touronische Einflüsse spielen also in der südwestdeutschen Malerei der Ottonenzeit eine weitaus größere Rolle, als bislang vermutet werden konnte. Von der Reichenau, wo der Gregormeister im Egbert-Codex den Grund ihres Wirkens legte, breiteten sie sich nach dem Mittelrhein und nach Trier-Echternach aus. Dort muß in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts die Erde regelrecht von ihnen durchtränkt gewesen sein.

Hat man sich dies einmal klargemacht, ist es ein leichtes, in der gleichzeitigen mittelrheinischen Bilderei die gleichen Kräfte am Werke zu sehen. Man kann sie in der Elfenbeinplastik beobachten. In der Bronzekunst und der Goldschmiedeplastik erkennt man sie vor allem.

Es ist nicht bekannt, wo die beiden größten Werke der ottonischen Goldschmiedebilderei, die goldene Basler Altartafel im Pariser Cluny-Museum und

Wege über diese Gebiete (Echternach, Prüm, Stablo) nach Lüttich gelangt ist“ (S. 60). Wir möchten das bestreiten und ikonographisch für Lüttich ein unmittelbares Zurückgreifen auf den gleichen Quellenkreis annehmen, der auch im Südwesten wirksam war. Das würde die vorhandenen Beziehungen besser erklären, als die These von Schott es vermag. — Auch in der Annahme einer grundlegenden Einwirkung der Ada-Gruppe auf die südwestdeutsche Buchmalerei um 1000 vermögen wir Schott (und einigen älteren Forschern) nicht zu folgen. Die Ada-Einwirkungen sind vielmehr durchaus begrenzt und peripher, weshalb auch in unserem Zusammenhange auf sie kaum Bezug genommen zu werden brauchte.

Es sei hier erwähnt, daß in der Kölner Buchmalerei vom Stuttgarter Gereons-Evangeliar an und besonders in der Gruppe des Abdinghofer Evangeliiars (Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3) Nachwirkungen touronischer Evangelistentypen zu erkennen sind. Doch sind sie nicht als unmittelbare Übernahmen von Tours zu deuten. Die Brücke für Köln bilden Trier und Echternach. Abb. der Kölner Hss. bei Heinrich Ehl, Die ottonische Kölner Buchmalerei. Bonn und Leipzig (1922). Ferner bei Goldschmidt a. a. O.

⁵² Hierzu vgl. Gernsheim 42 ff., mit weiteren Angaben. — Haseloff, Egbertpsalter 105.

⁵³ Boeckler, Evangelienbuch 61.

⁵⁴ Gernsheim 56.

die Pala d'Oro im Aachener Münster, hergestellt wurden, und wir möchten den mancherlei mehr oder weniger unbegründeten Vermutungen über ihre Herkunft apodiktisch auch keine neue hinzufügen. Zweierlei jedoch läßt sich beweisen: Beide Werke gehören ein und demselben Schulkreise an. Beide sind mittelrheinisch.

Die Basler Altartafel ist wahrscheinlich eine Stiftung Heinrichs II. und wird demzufolge zwischen 1002 und 1019 (dem Jahre der Münsterweihe) datiert⁵⁵ (Abb. 18). Das Aachener Werk ist nur auf stilkritischem Wege zu bestimmen⁵⁶ (Abb. 17). Daß es zu Lebzeiten Otto III. entstanden sei, ist mehr als fraglich, weil der Stil offensichtlich später als um 1002 ist. Ob der Altar nicht doch gleichzeitig mit der berühmten Kanzel Heinrichs II. (vor 1014?) in das Münster kam?⁵⁷ Es wäre das durchaus denkbar.

Ein Vergleich der Szenen der Pala d'Oro, die ikonographisch teilweise genau in Echternach, teilweise auf der Reichenau wiederkehren — wobei wir an der Identität beider Vorlagen festhalten! —, mit den frontalen Gestalten des Antependiums von Basel ist nicht leicht durchzuführen. Zudem ist ja das Aachener Denkmal scharf überarbeitet. Doch ist zu ersehen, daß die Auffassung der menschlichen Gestalt in beiden Fällen übereinstimmt. Hier und dort begegnet man in den Umrissen klar zusammengefaßten Typen mit weich und röhrenförmig gerundeten Gliedern, denen sich das Gewand fest anpreßt. Man halte die aufrecht stehenden Christusgestalten von Aachen neben die Basler Figuren und achte auf die Gewandmotive. Sie sind bis in technische Einzelheiten hinein ähnlich; wie auch die Schollenböden (die touronischen Schollen!) gleich sind. Das scheint auch, soweit man es noch in Aachen beurteilen kann, von den Köpfen zu gelten, die gestreckt aristokratische, klar gezeichnete

⁵⁵ Beschreibung, Schrifttum und gute Abbildungen übersichtlich bei R. F. Burekhardt, *Der Basler Münsterschatz* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz). Basel (1933) 29ff. Zur Frage der Lokalisierung siehe S. 38 Anm. 1. Man hat meist zwischen Regensburg (!) und Reichenau geschwankt, von denen das letztere wenigstens einigermaßen sinnvoll erscheint. — Über die sehr einleuchtenden Beziehungen des Deckels vom Poussayer Evangelistar zur Figur Christi vom Frontale siehe Haseloff, *Egbertpsalter* 82ff. Taf. 52. — Der goldene Gertrudis-Tragaltar aus dem Welfenschatz (im Museum von Cleveland, Ohio) wurde ebenfalls mit dem Basler Werk verglichen: O. v. Falke, R. Schmidt, G. Swarzenski, *Der Welfenschatz*. Frankfurt a. M. (1930) 42ff. Taf. 11–13. — Sehr eindeutig faßbare und nie recht gesehene Fäden führen von den Schmuckformen des Basler Altars zu der mittelrheinisch-mainzischen Gruppe von Goldschmiedearbeiten, in deren Mitte Heinrichsportatile, Reichskreuz, Kaiserkrone und Giselaschmuck stehen. Von hier aus kann man noch sehr weit in die Geschichte der ottonischen Goldschmiedekunst am Mittelrhein eindringen. — Über die Gruppe um das Heinrichsportatile hat zuletzt schön und übersichtlich gehandelt: P. Metz in Bosserts *Geschichte des Kunstgewerbes* a. a. O. 220ff. Ebenfalls in diesen Kreis sind die Gravuren auf dem Deckel des Tragaltars von Ippendorf (Rhld.) einzuordnen, der aus der Slg. Martin le Roi in die Apollogalerie des Louvre gelangte. Die Gravuren auf dem Reichskreuz bilden stilistisch die Voraussetzung zu diesem bedeutenden etwa um 1060 entstandenen Goldschmiedewerk. Veröffentlicht in *Catalogue Raisonné de la Coll. Martin le Roi*. Paris (1906) I, pl. I. — Ferner in *Zs. f. Christl. Kunst* 1904, Sp. 101–103 Fig. 11.

⁵⁶ K. Faymonville, *Das Münster zu Aachen* (Kd. d. Rheinprov. hrsg. von Paul Clemen). Düsseldorf (1916) 124ff. Taf. 8. — Ferner: M. Burg, *Ottonische Plastik*. Bonn und Leipzig (1922) 58ff. Abb. 35–38.

⁵⁷ Faymonville a. a. O. 114 Fig. 65–71 Taf. 7.

Formen haben. Die Betonung der Nase gibt in beiden Fällen den Gesichtern symmetrische Geschlossenheit und Ruhe. Im ganzen sind die Aachener Formen weicher, zerfließender und weniger rhythmisch gestrafft als die Basler. Man möchte daher die Pala d'Oro einige Jahre früher ansetzen als den Basler Altar. Doch der Eindruck gleicher Stilhaltung läßt sich auch angesichts der geringen zeitlich bedingten Unterschiede nicht verwischen.

Wir erkennen den Körpertypus wieder, der uns hier begegnet. Es ist der gestreckte des Gregormeisters, der ihn beim touronischen Meister C gesehen hatte, es ist insbesondere der Grundtypus im Evangelienbuche Heinrichs III. Wählt man irgendeine ähnliche Figur oder Szene des Escorialensis zum Vergleich, wird das bis in die Einzelheiten der Gewandung und der Gesichter erkennbar (Abb. 19). Wie weit entfernen sich davon die Reichenauer Typen, die doch letztlich auf der gleichen Grundlage erwachsen sind. Nein, nicht reichenauisch sind die beiden Goldschmiedewerke, sondern mittelrheinisch. Sie sind echternachisch. Ob sie in Trier-Echternach oder überhaupt am Mittelrhein hergestellt wurden, ist eine andere Frage. Unmöglich ist das nicht angesichts der Bedeutung Echternachs für den kaiserlichen Hof (Sitz der Kanzlei!), und man muß doch wohl annehmen, daß auch die Pala d'Oro eine kaiserliche Stiftung, also eine Stiftung Heinrichs II. ist. Für die Datierung ist hiermit eine neue Stütze gewonnen. Der Escorialensis ist um 1045—1046 entstanden. Sein Stil ist entwickelter als der Basel-Aachener Stil. Den Gothanus hat Boeckler in das zweite Jahrzehnt gesetzt. Das ist ebenfalls die Zeit der beiden Goldschmiedewerke. Man wird das Aachener etwa um 1015 (1014 soll die Kanzel bereits dagewesen sein), das Basler um oder kurz vor 1019 datieren müssen.

Noch ein anderes Aachener Werk kann mit dem mittelrheinisch-trierisch-echternachischen Kreise in Verbindung gebracht werden. Man hat wohl bemerkt, daß die in der Anlage so großartige, leider aber schlecht erhaltene Evangelistentafel vom Ambo Heinrichs II. im Aachener Münster sich in karolingischen Bahnen bewegt, doch nicht gesehen, daß sie an den touronischen Typus sich anlehnt⁵⁸. Man vergleiche nur irgendeinen der im Profil sitzenden Evangelisten von Tours und wird zahlreiche Ähnlichkeiten entdecken⁵⁹. Ebenso der reiche Architekturreichthum der Aachener Platte könnte von dort angeregt sein. Auch hier mag der Mittelrhein — dieser Begriff wird immer in seinem wohlberechtigten weitesten Sinne gebraucht — den Vermittler gespielt haben. Damit soll nicht gesagt werden, daß die Aachener Platte nur touronische Elemente verarbeitet. Auch andere karolingische Schulen (Reims und Corbie-St. Denis) könnten dort eingewirkt haben. — Daß dieser Typus der karolingischen Sitzfigur grundlegend noch für weiteste Strecken rheinisch-belgischer Schreinsplastik in der Stauferzeit war, zeigt ein einziger Blick auf die thronenden Apostel am Maastrichter Servatiuschrein, der im Stil überhaupt viel

⁵⁸ Vgl. Anm. 57. — Ob hier nicht auch der Reimser Evangelistentypus eine Rolle spielt? Köhler 251 ff. u. bes. 293 ff. nimmt für die Ausbildung der Ikonographie und der Typen touronischer Evangelistenbilder die Einwirkung eines Reimser Vorbildes in der Art des Ebo-Evangeliars an (Quelle R). Die Beziehungen sind also sehr eng.

⁵⁹ Zusammengestellt bei Köhler, Die Bilder Abb. 11 u. 12.



Abb. 19. Escorial, Evangeliar Heinrichs III., Schlüsselübergabe.

Altertümliches zu verarbeiten scheint⁶⁰. So sind auch die Zusammenhänge zu verstehen, die Hermann Beenken zwischen den Aposteln des Deutzer Heribertschreins und einer sitzenden Figur der Pala d'Oro gesehen hat. Doch dürfen solche Beobachtungen nicht zu Formulierungen verführen, die den Kreis zu eng erscheinen lassen. Die Anklänge beruhen auf einer viel breiteren Grundlage, als daß sie etwa die Entstehung des Deutzer Schreines in Aachen erweisen könnten⁶¹. Der Heribertschrein ist ohne allen Zweifel in Köln entstanden.

Doch nicht nur die beiden Hauptwerke der ottonischen Goldschmiedekunst sind am Mittelrhein verankert, wo die Goldschmiedekunst überhaupt eine so große Rolle gespielt zu haben scheint; es ist mit den beiden Hauptwerken der ottonischen Bronzeplastik teilweise nicht anders.

Man weiß, daß Erzbischof Bernward von Hildesheim bei der Herstellung seiner Bronzetüren (um 1007—1015) (Abb. 20) aus mehreren Quellen schöpfte: Rom (Holztür von Santa Sabina) und zwei unter Leo dem Großen in Rom entstandene Genesiszyklen, die beide in den touronischen Handschriften nach-

⁶⁰ Abb. bei J. Braun, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit I*. München (1922) Abb. 45—47. — Vgl. auch K. H. Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*. *MarbJb. f. Kw.* 7, 1933, 119ff. Abb. 36—41. Die Übereinstimmung findet sich nur in den von Usener als „Maastrichter“ Arbeiten (im Gegensatz zur Reiner-Nachfolge) charakterisierten Aposteln. Man braucht übrigens hier nicht mit Usener an Chartreser Einflüsse zu denken!

⁶¹ H. Beenken, *Schreine und Schranken*. *Jb. f. Kw.* Leipzig 1926, 77ff. — Vgl. hierzu insbesondere M. Laurent, *Art Rhénan, Art Mosan et Art Byzantin*. *Byzantion* 6, 1931, 87.



Abb. 20. Hildesheim, Bronzetür, Zuführung Evas.

wirken, wie Köhler gezeigt hat. Dazu kamen Anregungen, die dem großen Hildesheimer Bischofe sein Freund Erzbischof Willigis vermutlich im Jahre 1007 in der Mainzer Gießhütte vermittelte, wo damals, wie die Inschrift stolz verkündet, in der Bronzetür des Domes das erste Gußwerk seiner Art seit Karl dem Großen in Deutschland entstand. Auch die stilistischen Anklänge des Hildesheimer Denkmals an die Echternacher Malerei hat man bemerkt⁶². Herbert von Einem hat die Geschichte der Türen kürzlich in einem schönen Aufsatz zusammengefaßt⁶³. Wir brauchen daraus nur die Folgerungen zu ziehen: Es liegt in Hildesheim kein irgendwie zufälliges Zurückgreifen auf Tournonisches vor, es sind keine sozusagen in der Luft schwebenden Echternacher Stileinflüsse dort vorhanden: Die Hildesheimer Türen sind technisch und mindestens teilweise auch stilistisch am Mittelrhein zu Hause. Fast wären wir versucht gewesen, sie „mittelrheinisch“ zu nennen — doch sind sie ja nicht in diesem Raume gegossen worden.

Und auch von Augsburg führt ein Weg in dieses fruchtbare Land. Die Bronzetüren des Augsburger Domes weisen technisch und zu einem Teil auch ikonographisch und stilistisch auf die byzantinische Kunst Italiens, auf Venedig, wie man vermutet hat⁶⁴. Die Entstehung muß zwischen 1006 und 1065 liegen, wobei die zweifellos nachträglich eingefügten schmalen Platten des linken Flügels hart an das letztere Datum heranrücken. Ausgeführt wurde das Werk wohl in Augsburg selbst. Darauf deutet schon die Nähe Italiens zu der süddeutschen Stadt.

⁶² A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Marburg (1926) 22.

⁶³ H. v. Einem, Zur Hildesheimer Bronzetür. Jb. d. preuß. Kunstsgn. 59, 1938, 3 ff.

⁶⁴ Goldschmidt, Bronzetüren a. a. O. 26 ff.



Abb. 21. Augsburg, Bronzetur, Erschaffung Evas.

Die geschmeidigen, im Raum fast schwerelos schwimmenden Figuren der älteren Richtung unterscheiden sich deutlich genug von allem Mittelrheinischen. Die sieben späteren Reliefbilder hingegen neigen im Figurentypus nach Echternach. Stellt man sie den Bildern des Escorialensis gegenüber, wird das an den Haltungen, Gebärden und Gewandmotiven klar (Abb. 21 und 19). Es ist wohl kein Zufall, daß hier Genesisszenen erscheinen, die im ursprünglichen Programm nicht gestanden haben dürften, die aber am Mittelrhein bekannt waren.

In die gleiche Zeit kurz vor oder um 1065 gehört seiner Stilhaltung nach ein bronzener Weihwassereimer aus St. Stephan in Mainz. Seine etwas rohen Löwenköpfe erinnern an einige der Knäufe an den Augsburger Türen. Ebenso ist die echternachische Christusfigur des Eimers den Augsburger Gestalten verwandt⁶⁵. Wir möchten in diesem Zusammenhang ein weiteres Argument für die Herkunft ihres Meisters vom Mittelrhein sehen. Doch wissen wir nicht, ob der Mainzer Eimer tatsächlich in der Mainzer Gießhütte hergestellt wurde. Wir können es nur annehmen.

So schließt sich ein gewaltiger Kreis: Aachen-Basel, Hildesheim-Augsburg, Reichenau-Trier-Echternach. Die tiefe Gemeinsamkeit aller dieser schöpferischen Leistungen der deutschen ottonischen Kunst wird erst vollends klar, wenn man sie Werken aus anderen ottonischen Kunstkreisen gegenüberstellt. Dann schwinden stilistische und zeitliche Verschiedenheiten, die das Werk der Reichenau von dem der Echternacher Schule, die Hildesheimer Türen von den Augsburger Flügeln, diese wieder von den Goldschmiedearbeiten zu trennen scheinen, und die allen gemeinsame karolingisch-touronische Wurzel des Stils tritt eindeutig hervor. Der Mittelrhein aber steigt im Gesamtbilde ottonischer und frühsalischer Kunst zu einer Bedeutung empor, die seiner allgemeinen politischen Rolle in diesem Jahrhundert durchaus entspricht. Die Geschichte der deutschen Architektur hat das schon längst erkannt. Die Kaiserdome sind das innerste Heiligtum dieses Kunstraumes gewesen.

⁶⁵ Katalog der Jahrtausendausstellung der Rheinlande. Köln (1925) Taf. 10. — Die anderen Figuren des Eimers zeigen den Zusammenhang wesentlich undeutlicher! Vgl. Fritz Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein II. Berlin (1932) Taf. 21.

Abbildungsnachweis: Nach Köhler, Schule von Tours: Abb. 1, 3–8. — Nach Goldschmidt, Buchmalerei: Abb. 2. — Foto Bätz, Trier: Abb. 9, 11, 14. — Foto Kunsthinst. Institut Marburg: Abb. 10, 12, 13, 17, 18, 20, 21. — Foto Kunsthinst. Institut Bonn: Abb. 15, 16. Nach Boeckler, Evangelienbuch: Abb. 19.