

# Die Buchmalerwerkstatt des Trierer Erzbischofs Cuno von Falkenstein.

Von Dr. Margot Remy in Bendorf.

(Hierzu Tafel II—IX.)

## Einleitung.

Im Domschatz zu Trier liegt eine umfangreiche Prachthandschrift aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts auf, die sich auf dem Titelblatt durch Inschrift und das Bild des Besitzers mit seinem Wappen als Eigentum des Trierer Erzbischofs Cuno v. Falkenstein ausweist. Sie enthält die Perikopen eines jeden Sonntages, d. h. Auszüge aus den Evangelien, die einem jeden Gottesdienst als Lesung zugeteilt sind. Dieses Perikopenbuch oder Evangelistar findet mehrfach in der Literatur kurze Erwähnung<sup>1)</sup>. Es mußte aber bisher sein Schicksal bleiben, ohne Zusammenhang als eine Einzelleistung innerhalb der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts angesehen zu werden. Durch einen glücklichen Zufall fanden sich zwei lose Blattfragmente, deren künstlerische Ausführung ganz eindeutig dafür spricht, daß sie aus demselben Arbeitskreise stammen. Man darf wohl ohne weiteres annehmen, daß schon allein für die kostbare, umfangreiche Ausstattung des Evangelistars ein ausgehnter Werkstattbetrieb nötig war, was durch die Erweiterung des Aufgabenkomplexes noch bekräftigt wird. Das eine Blatt fand sich in der Trierer Stadtbibliothek und ist die erste sehr reiche Seite eines in den Ausmaßen noch ansehnlicheren Missales (die Blattseite mißt 330 × 260 mm). Das zweite Blatt fand sich in der Kupferstichabteilung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, das, gelegentlich der Ordnung der Miniaturbestände im Jahre 1927 aufgenommen wurde und einem Antiphonar zugehört, dessen Ausmaße infolge des schlechten Erhaltungszustandes nicht ohne weiteres ermittelt werden können. (Das Fragment mißt heute 350 × 272 mm.) Es stammt wahrscheinlich aus der Schenkung vom Rath vom Jahre 1900 und muß auch dieselbe Ursprungsquelle wie das Trierer Perikopenbuch haben. Eine vierte Handschrift, die in den Kreis dieser Arbeiten hineingehört, ist die spätgotische Fassung des „Wälschen Gastes des Thomasin v. Zerclaire“, die zum ersten Male gründlicher bekannt wurde durch die große, wertvolle Publikation von Oechelhaeuser<sup>2)</sup>. Sie gehört — übrigens auch nur fragmentarisch erhalten — dem Erbach'schen Gesamthausarchiv in Erbach an und trägt auf den Schließen des schönen alten Ledereinbandes die Gravur des Falkensteinschen Wappens und des Trierer Kreuzes — also der Besteller offensichtlich wieder der Trierer Erzbischof Cuno v. Falkenstein<sup>3)</sup>.

Wir können somit einen recht bedeutsamen Arbeitskreis in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisen, dessen Charakter im Folgenden gezeigt werden soll, wie er sich aus den Bindungen und Anlehnungen an die Kunstproduktion seiner Zeit und aus eigener Anlage gebildet hat.

<sup>1)</sup> Literatur: Die eingehendste Würdigung bei Stephan Beissel, das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dome zu Trier 1380: Zs. f. christliche Kunst XX, 1907, Sp. 163—172. (Verfasser lokalisiert die Handschrift nach Trier auf Grund der Aufführung von bestimmten Heiligen (St. Matthias) und der starken Übereinstimmung mit dem Egbert-Codex. Künstlerische Anregung durch französische in Metz entstandene Handschriften.) — Friedrich Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt a. M. 1910, S. 45/46, 54, 51. (B. vermutet mittelrheinische Provenienz.) — H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 192. (J. nennt das Evangelienbuch ohne eingehendere Stellungnahme in der Reihe der an den westlichen Fürstenthöfen entstandenen Prachthandschriften des 14. Jahrhunderts.) — Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 106, 134, 152, 374, 380. (A. äußert keine Vermutung über den Ort der Entstehung des Evangelistars.) — Palustre et Barbier de Montault, le Trésor de Trèves, Paris S. 37/38. (Verf. geben eine reine Aufzählung mit besonderem Eingehen auf die Ikonographie des Pfingstbildes.) — <sup>2)</sup> Adolf von Oechelhaeuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerclaire, Heidelberg 1890. — <sup>3)</sup> Der Trierer Erzbischof Werner von Falkenstein dürfte hier kaum in Frage kommen, da die Handschrift nach ihrer stilistischen Beschaffenheit vor seiner Regentschaft (1388—1418) entstanden ist.



## Kunstzentren im 14. Jahrhundert.

Es liegt in der naturgegebenen Methode der entwicklungsgeschichtlichen Forschung, daß sie in dem Auf und Ab der Erscheinungen die Linie der Entwicklung zunächst von Gipfel zu Gipfel zieht, weil in den Spitzenleistungen die oft nur latent ruhenden Keime des jeweiligen Entwicklungsstadiums voll entfaltet faßbar erscheinen. Wir haben uns daran gewöhnt, gewisse Gebiete innerhalb der Erscheinungswelt der Kunst abzustecken, die uns in besonders konzentrierter starker Ausprägung das zusammenfassen, was in schwächerem Ausdruck vor und neben ihnen an Einzelercheinungen anscheinend ziel- und richtungslos verläuft. So sehen wir im ganzen Mittelalter das gesamte Kunstleben fixiert durch ein Netz von Kunstzentren, innerhalb deren sich die Einzelpersönlichkeit erst langsam aus namenlosem, nur das allgemeine Empfinden tragendem Teil einer Gesamtheit zu einem selbständigen, bewußt richtungbestimmenden Verkünder einer eigenen Kunst entwickelt hat.

Für das lebendige Geistesleben des 14. Jahrhunderts ist bedeutungsvoll, daß hier und dort neue Quellzentren der Kultur aufspringen, die sich zu einer erheblichen Macht ausbauen — es ist das Jahrhundert der Universitätsgründungen. Voran geht die Prager Universität 1348, dann folgt Wien, Heidelberg, Köln, Leipzig. Doch bleibt Prag an der Spitze, weil es gegründet wurde von einem gelehrten und kunstsinnigen Herrscher, Karl IV., dessen Hauptaugenmerk auf die starke Entwicklung dieses Lieblingskindes gerichtet war. Wir müssen hier in erster Linie von dem Kulturzentrum sprechen, und man kann sich den Austausch unter den Gelehrten und Künstlern dieses östlichen Grenzgebietes mit dem benachbarten italienischen und dem französischen nicht lebendig genug vorstellen.

Wir kennen Ursprungsort und Eingangspforten der humanistischen Gelehrsamkeit. Aus dem Zentrum des italienischen Rechtsstudiums, Bologna, fließen um die Jahrhundertwende die Anregungen zur Rezeption des römischen Rechtes in das deutsche Recht. Auf diesem Wege strömt die ganze lateinische Wissenschaft direkt aus Italien herein.

Ein anderer wichtigster Ausgangs- und Zentralpunkt der ganzen abendländischen Kultur war Avignon, von 1309—1376 Exil der Päpste. Diese hatten in üppigem Luxus dort ihre Residenz errichtet und sich schnell mit dem alten Glanz umgeben, den sie von Rom her gewöhnt waren. Alle Studiengebiete, vor allem das humanistische, wurden gepflegt, und von Norden und Süden fand das künstlerische Leben seinen Eingang. Alles, was in der wissenschaftlichen und künstlerischen Welt einen Namen hatte, war in dieser Atmosphäre einmal untergetaucht. Und nun stand im Osten ein neues Land voll frischer unverbrauchter Aufnahmefähigkeit offen und nahm gerne die aus Italien und Frankreich kommenden Strömungen auf. Wir wissen eine Menge von Namen zu nennen, italienischer und französischer, ja auch westdeutscher Herkunft, die mit der Geschichte dieser Epoche in Böhmen auf dem Gebiete der Kunst aufs engste verknüpft sind, — der bekanntesten einer Simone Martini, der den Weg aus seiner Heimat über Avignon nach Prag nahm. Matthias von Arras, der nordfranzösische Architekt, wird als erster zum Bau des Prager Domes berufen, und ein Deutscher aus Schwäbisch-Gmünd, Peter Parler, bringt deutsche, — Kölner — Bautradition nach dem Osten. Es ist selbstverständlich, daß auch Prager Künstler nach Avignon gereist sind<sup>4)</sup>, aber vor allem als Suchende und Lernende, — Karl IV. selbst ist im Jahre 1368 dort gewesen. Avignon war in der Zeit des frühen 14. Jahrhunderts eben der Knotenpunkt alles kulturellen Lebens. Daß es später seine geistigen Energien zersplitterte, liegt in der Natur aller schnell aufsteigenden Kulturen begründet dadurch, daß sehr schnell alle Ansprüche auf übersteigerte Luxusbedürfnisse aufgehen.

Karl IV. in Böhmen wies der Kunst in seinen Einrichtungen jene Stelle zu, welche sie an den auswärtigen Höfen, vor allem Neapel und Avignon innehatte. Er ließ große

<sup>4)</sup> Es wird uns z. Bsp. von einem Prager Bischof Johann von Drávic berichtet, der vom Papste nach Avignon zitiert worden war, weil er in Böhmen nicht energisch genug die Ketzerei bekämpft hatte. Sein dortiger Aufenthalt wurde auf neun Jahre hinausgezogen, und nach seiner Rückkehr baute er in Prag einen Palast mit Kapelle, deren Vorbild natürlich Avignon war. Er ließ große Wandmalereien ausführen und brachte eine Reihe von Handschriften mit, die den Grundstock einer Bibliothek für das von ihm gegründete Chorherrenstift Raudnitz werden sollte.



Bauten aufführen und sie glänzend schmücken, und bei seinem frommen und mittelalterlichen Sinne wird dabei die Kirche mehr bedacht als in Avignon. Die Künstler, die dabei verwendet wurden, waren seine Hofkünstler. Und man kann fast sagen: im Anfang waren es nur ausnahmsweise einheimische Meister, deren alte, lokale Kunst für die neuen monumentalen Aufgaben nicht ausreichte. Der Nachfolger Karls IV., Wenzel, nahm das Begonnene mit Eifer auf und wurde durch sein lebhaftes und sachverständiges Interesse, das sich in regster Sammeltätigkeit ausdrückte, für die Entwicklung der Miniaturmalerei geradezu ein neuer Ausgangspunkt. Innerhalb des 14. Jahrhunderts ist das wesentlich Neue in der Organisation der Kunst, daß wieder weltlich-politische Persönlichkeiten sich für den Kunstbetrieb interessieren und an ihrem Hofe Künstlern und Gelehrten einen gewichtigen Platz einräumen.

Ein Gegenpol ist im fernen Westen der Hof des französischen Königs Karl V. und seiner Brüder, der Herzöge von Berry und Burgund. Er war die hohe Schule für höfische Kultur, und unter den Herzögen von Burgund und Berry herrschte ein lebhafter Austausch nicht nur kostbarer Kunstgeschenke<sup>5)</sup>, sondern auch von Künstlern, sodaß also eine enge Verbindung des burgundischen mit dem Pariser Kunstleben bestand. Die Prinzen aus dem französischen Königshause in Burgund legten den Grundstein zu dem glänzenden Hof, der für die folgenden Generationen das „non plus ultra“ an Pracht, Reichtum und Geschmack bedeutete. Sie hatten erst seit der Jahrhundertmitte dort Fuß gefaßt<sup>6)</sup>, während im Anfang das Mutterland und die Quellen immer Paris war. Ganz allgemach öffneten sich dann auch für die Kunst in Burgund andere, neue Quellen, das Flandrisch-Niederländische, und es ist nicht zuletzt dieses junge Burgunderreich die Ursache, daß mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts der niederländische Einschlag in der Kunst des ganzen Nordens so stark wird.

Cartellieri widmet in seinem Buche über den Hof zu Burgund ein besonderes Kapitel dem Bücherwesen, der Bibliothek<sup>7)</sup>, — Beweis genug, wie wichtig dieser Faktor im Leben der Burgunder Herzöge war. Philipp der Kühne hatte diesen bibliophilen Sinn von seinem Vater Johann ererbt, wie sein königlicher Bruder Karl V., und beide betätigten ihre Interessen in der Förderung wissenschaftlicher und lehrhafter Literatur. Es braucht kaum betont zu werden, daß für den König, der selbst das meiste las, diese vielerlei Schriften mit allem Glanz und aller Anmut ausgeschmückt wurden. Wenn man sich vorstellt, wie stark gerade am Pariser Hof die Tradition dieser — Bücherpflege sagen wir einmal — war, so wird es nicht verwundern, daß die ganze Produktion der Nachbarländer sich schließlich Belehrung und Anregung fast ausschließlich von dorther holte.

Das Kulturzentrum im Osten hat also einen starken Gegenspieler im Westen, einmal in Avignon, das im Anfang des Jahrhunderts richtungbestimmend ist, und dann im französischen Hofe besonders seit Karl V.

Es sollen nun im Folgenden — auch unter dem Gesichtspunkt der Stellungnahme zu Kunst und Wissenschaft — zwei kleinere Hofhaltungen innerhalb der Grenzen des Deutschen Reiches betrachtet werden, die im Rahmen der Abhandlung von besonderem Interesse sind: die Höfe zweier Erzbischöfe aus dem westlichen Grenzgebiet, aus Trier. Man ist versucht, eine Parallele zu den großen Höfen zu sehen, d. h. sie als Kulturbrennpunkte im Kleinen proklamieren zu wollen. Das trifft in aller Stärke zu für den ersten der beiden Erzbischöfe, den Luxemburger Balduin von Trier, der, 22jährig auf den erzbischöflichen Stuhl gekommen, mit ungeheurer Spannkraft und großem Weitblick begabt, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit gewesen ist<sup>8)</sup>. Er erweiterte den Interessenkreis seines Erzstiftes mit

<sup>5)</sup> Sehr lebendig wird die Vorstellung von dem Wandern von Kunstwerken durch eine Miniatur: la visite du duc de Normandie au pape Clement VI. abgeb. bei Paul Durrieu, la peinture en France: André Michel, histoire de l'art, III,1 S. 109, Fig. 59.

<sup>6)</sup> Die geschichtliche Überlieferung berichtet, daß in der zweiten entscheidenden Schlacht des hundertjährigen Krieges zwischen England und Frankreich der jüngste Sohn unter eigener Lebensgefahr den königlichen Vater im Schlachtengetümmel rettete und zur Belohnung im Jahre 1363 das Herzogtum Burgund als Apanage erhielt. S. Otto Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund, Basel 1926, S. 1.

<sup>7)</sup> Otto Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund, Basel 1926, S. 179—195.

<sup>8)</sup> Die folgenden Ausführungen stützen sich auf den Aufsatz von Franz Theodor Klingelschmidt, Balduin von Trier und die Anfänge der mittelrheinischen Kunst: Hessenkunst 1913, S. 15—22, und auf Al. Dominicus, Baldwin von Lützelburg, Erzbischof und Kurfürst von Trier, ein Zeitbild aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Koblenz 1862.



Hilfe seines kaiserlichen Bruders weit über den Rhein hinaus und trat durch seine Erwerbungen in engste Berührung mit Mainz. — Die mittelrheinische Kunst, die seit den unheilvollen Auswirkungen des Interregnums im vorigen Jahrhundert ganz ins Stocken geraten war, war im Anfang des neuen Jahrhunderts wieder aufgelebt und entwickelte sich nun unter Balduin nach allen Seiten hin<sup>9)</sup>.

Ganz klar läßt sich auch sein aktives Interesse für die Buchmalerei feststellen. Wir besitzen eine Reihe von prachtvollen Handschriften, die ihre Entstehung seiner direkten Anregung verdanken — es sind die weltbekannten „Balduineen“, in denen u. a. die Romfahrt des Kaisers Heinrich VII. von Luxemburg dargestellt ist. Auch ein sehr wertvolles Brevier ist von ihm erhalten, dessen Stilbildung eine sehr delikate, geschulte Geschmacksrichtung verrät und das auf dem 506. Blatte die Nachricht seiner Urhebererschaft trägt<sup>10)</sup>. Sein bibliophiler Sinn sprach sich auch darin aus, daß er für die geringsten Kanzleischriften den Geschmack an sorgfältiger, ja künstlerischer Ausstattung pflegte<sup>11)</sup>. Wie weit er auf den anderen Kunstgebieten unmittelbar fördernd eingegriffen hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Einen wichtigen Anteil in der Entwicklung der Kunst muß man ihm aber sicherlich zugestehen, der darin besteht, daß er, der fünf Jahre seines Lebens in Paris studiert hat, den Weg wieder gangbar machte, auf dem französisches Kulturgut in das westdeutsche, speziell mittelrheinische Gebiet einströmen konnte. Man weiß, daß ein großer Teil seiner Domherren Luxemburger oder Lothringer waren; und wenn man sich seine Hofhaltung als die eines bedeutenden geistlichen Fürsten vorstellt, so wird auch sie nach französischem resp. Avignonesischem Muster zu denken sein.

Der unmittelbare Nachfolger Boemund (von 1354 bis 1362) war von relativ geringer Bedeutung<sup>12)</sup>. Ihm folgte ein Mann, dessen Persönlichkeit in unserem Zusammenhange besonders interessiert, weil er als der Besteller der Werkstattarbeiten genannt ist<sup>13)</sup>.

Das Geschlecht Cuno von Falkensteins stammte von der Burg Falkenstein am Donnersberg in der Pfalz, die heute nur noch in geringen Mauertrümmern erhalten ist. Sein Urgroßvater gelangte durch die Heirat mit Isengard von Münzenberg zur Teilnahme an der Münzenbergischen Erbschaft in Hessen<sup>14)</sup>. Seitdem teilen sich die Falkensteiner in den Besitz dieser beiden Herrschaften. Die Eltern des Trierer Erzbischofs Cuno waren Cuno I. von Falkenstein-Münzenberg und Johanne von Saarwerden. Als sein Geburtsjahr nimmt man allgemein das Jahr 1320 an. Da in so früher Zeit meist die urkundlichen Quellen über den Ort der Geburt fehlen, so ist nicht unmittelbar festzustellen, ob er in Münzenberg, Falkenstein oder vielleicht gar in Saarwerden geboren ist. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Münzenberg, da seine Eltern in der Nähe in Lich begraben liegen. Er starb 1388 auf der von ihm erbauten „Cunoburg“ bei Welmich am Rhein und liegt begraben in

<sup>9)</sup> In die Zeit seiner Regierung fallen zahlreiche Kirchenbauten (St. Severus in Boppard, Langhausbau der Stiftskirche in St. Goar, Bau der Oberweseler Pfarrkirche), die sicherlich unter seinem Protektorate gestanden haben, da alle diese Orte kurtrierisch geworden waren. Bekannt sind die zahlreichen Burgen, deren Namen uns heute noch den berühmten Bauherrn ankündigen (Balduinstein, Balduinseck etc.), die allerdings mehr als Nutzbauten zu werten sind. Die Altäre von Oberwesel, Marienstatt und Altenberg mögen auch irgendwie mit dem Erzbischof in Verbindung gebracht werden.

<sup>10)</sup> „hunc librum scribi fecit Baldwinus, Triviror. Archiepus.“

<sup>11)</sup> Richter, Die kurtrierische Kanzlei im späteren Mittelalter: Mittlg. d. preuß. Archivverwaltung, Heft 17, Leipzig 1911, S. 74, Anm. 3: „Die aus der Kanzlei Baldwinus ausgegangenen Urkunden erfreuen im Allgemeinen durch ihre Schönheit, der Schrifttyp nähert sich mitunter dem einer sauberen, klaren und einfachen Buchschrift, die Initialen der Urkunden sind meist besonders betont, auch im Text sind einfach geschmückte Majuskeln häufig, manchmal fast bei jedem Wortanfang.“

<sup>12)</sup> Joh. Gruhler, Boemund II., Erzbischof von Trier (1354—1362), Dissertation, Halle 1911.

<sup>13)</sup> Franz Ferdinand, Cuno von Falkenstein als Erzbischof von Trier, Coadjutor und Administrator von Köln bis zur Beendigung seiner Streitigkeiten mit der Stadt Trier, 1377: Münsterische Beiträge zur Geschichtsforschung IX, 1886. — Gottfried Kentenich, Der Trierer Kurfürst Cuno von Falkenstein und seine Zeit: Trierer Chronik 1915. — Fritz Vignery, Cuno von Falkenstein und Erzbischof Gerlach von Mainz in den Jahren 1354—1358: Mittlg. d. oberhess. Geschichtsvereins XIII, 1905. — Rheinischer Antiquarius, III. Abtlg. 2 Bd., Coblenz 1854. — Limburger Chronik, Ausgabe von A. Wyss i. d. deutschen Chroniken IV., 1. Abt., 1883.

<sup>14)</sup> Franz Ferdinand, a. a. O. S. 5.



der St. Castorkirche in Koblenz. Er genoß in frühester Jugend eine Erziehung, die in gleicher Weise körperliche militärische Übungen wie auch die Beschäftigung mit geistlichen Dingen pflegte. Er war früh (1345) Scholastikus im Mainzer Domkapitel und Probst bei St. Bartholomäus in Frankfurt. Von 1348 ab war er alleiniger „Vormunder des Stiffes zu Mentze“. Die Berichte schildern ihn als einen Mann von außerordentlich sicherem politischem Instinkt und klarem Blicke. Als Domherr von Mainz schlug er sich im Kampfe der beiden Mainzischen Erzbischöfe auf die Seite Heinrichs von Virneburg und kam in harte Konflikte, meist mit den Waffen ausgetragen, mit dem siegreichen Erzbischof Gerlach von Mainz. Nach dem Ausgleich führte er als Mainzer Domherr ein weltfrohes Leben. Er trug sich wie ein weltlicher Fürstensohn, so daß an einer Stelle der Limburger Chronik berichtet wird von einem Reichstag im Jahre 1359, den der Kaiser Karl IV. abhielt: Da hatt des keyzers Zorn sehr ergrimmet als er gesehen uff dem Reichs-Tag, gehalten zu Maintz, das die Geistliche so kostlig mit iren Harlocken, Kleider, Schugen etc. dahergingen und sprach erstlig zu Hern Cunen von Falkenstein, der Zeitt noch Domher, reichet mir her Euwer Caputzium: so habt ihr da die meine etc. . . .<sup>15)</sup> 1360 wurde er als Koadjutor für den alten Boemund nach Trier berufen, vor allem als Hilfe im Kampf gegen den Trierischen Adel. In diese Zeit fällt sein Heereszug gegen den Grafen Philipp von Isenburg im Namen des Boemund, der entgegen der Abmachung ohne Erlaubnis des Erzbischofs eine Burg bei Limburg gebaut hatte<sup>16)</sup>. Nach Boemunds Tode wurde er dann 1362 zum Erzbischof von Trier und 1363 vom Papst offiziell zum Administrator von Köln ernannt, nachdem er vorher schon für entscheidende Fragen des Kölner Erzbistums herangezogen worden war (es wurde ihm später sogar einmal die erzbischöfliche Würde für Köln angetragen, die er aber ablehnte). Nach dem Tode des Kölner Erzbischofs Engelbert (1369), für den er lange Zeit Koadjutor gewesen war, ernannte ihn das Domkapitel zum „momper procurator“ und „generaladministrator in spiritualibus et temporalibus“. 1374 fiel seine Stimme zur Wahl seines Verwandten Friedrich von Saarwerden zum Kölner Erzbischof entscheidend ins Gewicht. Wir sehen also: Innerhalb des ganzen Rheingebietes hat er seine Hand überall — er kennt Mainz aus seiner ersten Zeit, das Erzstift Trier ist sein eigentliches Machtgebiet und im Erzstift Köln ist er durch seine beratende Stellung wie zu Hause. Wir hören aus allen Berichten, daß er alle Dinge fest und energisch anfaßte und daß er sich niemals scheute, sich mit den Waffen durchzusetzen, wozu ihm die Hartnäckigkeit der Städte innerhalb seines Gebietes und Fehden mit kleineren Fürsten reichlich Gelegenheit boten. Er war überaus geschickt in der Kriegführung — das war sein eigentliches Element —, und im Kampfe zeichnete er sich nicht selten durch persönlichen Wagemut, ja Tollkühnheit aus. Seine Kenntnis im Kriegswesen vertiefte er durch theoretische Studien in alten historischen Schriften<sup>17)</sup>. Außerdem ist seine Neigung zur Alchimie erwähnt, über die der Rheinische Antiquar Folgendes berichtet<sup>18)</sup>: „Und einzig durch seine Erfolge in der Auffindung und Benutzung des Steins der Weisen wußten die Zeitgenossen sich zu erklären, wie er bei den immerwährenden Fehden und den vielen kostspieligen Erwerbungen Schätze häufen, Münzen in seltenem Überflusse prägen lassen konnte.“ Dies ist die einzige, allerdings mit Vorsicht zu gebrauchende Stelle, an der einmal von seinem persönlichen Interesse an „Schätzen“ gesprochen wird. Ob man darunter Kunstwerke verstehen soll, ist nicht gesagt; möglich ist, daß der Verfasser hier ganz allgemeine Vorstellungen gibt von dem, womit sich ein kluger, geistvoller Fürst umgeben kann, möglich auch, daß tatsächlich an das

<sup>15)</sup> Limburger Chronik, Hontheim, Prodomus hist. Trev. 1757. Mon. Germ. SS. ling vernac. IV, 51.

<sup>16)</sup> Limburger Chronik (Ausg. Wyss) S. 49/50.

<sup>17)</sup> Laut Rhein. Antiquar. a. a. O. S. 76 scheint er sich auch selbst schriftstellerisch betätigt zu haben und in der Trierer Geschichtschonik, der „Gesta Trevirorum“, einen Anteil geliefert zu haben. An der Eingangsseite kündigt er sich an: „Cuno de Falconis petra magna Dei providentia sanctus sanctae e Ecclesiae Trevirensis Archiepiscopus, Sacri Imperii per Galliam regnumque Arrelatense Archicancellarius et totius Galliae et Germaniae, autoritate Apostolica, primus Patriarcha et Patronus Universis historiarum studiis insudantibus salutem in Domino omnium Salvatore sempiternam, de radice ordinatissimae charitatis“.

<sup>18)</sup> Rhein. Antiquar. a. a. O. S. 76.



gedacht ist, was aus seinem Besitz an Kunstschätzen erhalten ist. Das Schatzverzeichnis im großen Kopialbuche des Trierer Domes (Kopialbuch Nr. 244, Trier 24, III. S. 251) vom J. 1428 führt eine silberne Büste des hlg. Mathias auf mit der Inschrift: Cuno archiepiscopus Trevirensis me fieri fecit. Vielleicht gehört dazu auch eine Halbfigur der hl. Helena aus Silber. Seine Haupt-Passion scheint die Pflege einer ausgedehnten Münzsammlung gewesen zu sein, wo er anscheinend einer alten lieb gewordenen Tradition in Trier folgte<sup>19)</sup>.

Von Bauten, die er in seinem Lieblingsgebiet, dem Mittelrhein, allerdings auch meist aus strategisch-militärischen Gründen aufführen ließ, sind nur wenige urkundlich auf ihn zurückzuführen: Er vollendet die von Boemund begonnene Burg Peterseck, die später den Namen Deuerburg und vom Volk „Die Maus“ erhielt, wo er, wie sein Vetter und Nachfolger Werner von Falkenstein starb.

Der Bau der Burg Engers ist von der Limburger Chronik folgendermaßen dargestellt:

„Item in der selben zit zu halpvasten da solden di Niderlenschen kauflude mit irme gewande den Rin uf faren in die misse zu Frankenfurt. Da sie qwamen von Andernach den Rin uf ein mil weges, da qwamen der grebe von wede unde her Salentin von Isenburg unde namen da den kauf luden me dan vir dusend guldenwert gewandes unde furten daz gen Isenburg. In der zit irhub sich der erwerdige furste her Cone von Falkenstein erzbischof zu Trire mit grosser moge unde gewalt und hisch di name widerumb, die in sime gebide unde geleide geschen was, unde enmochte ihme daz nit geschen. Des lachte he sich in der vurgenanten herren lant unde gewan in an daz Engersgauwe, unde machte zu Engers ein burg, di ist geheissen bit an dem hudigen Dag Conenstein nach sime namen“<sup>20)</sup>.

Wenn wir noch in Betracht ziehen, daß das Erzkanzleramt des arelatischen Burgund durch die „Goldene Bulle“ vom Jahre 1356 für den Trierer Erzbischof erneuert worden war, so erhellt aus alledem, daß des Erzbischofs Beziehungs- und Interessenkreis weit über die Grenzen seines Trierer Machtbereiches hinausgeht — ein Grund, die Zusammenhänge, die sich mit seiner Person verbinden, in möglichst weitem Gesichtskreis zu sehen. Wenn auch bisher eine direkte Anteilnahme an dem künstlerischen und kulturellen Leben seiner Zeit nur undeutlich erkannt werden konnte, so ist es doch bei seiner überall hervorgehobenen Tatkraft und Beweglichkeit als sicher anzunehmen, daß er in den Traditionen seines Vorgängers weiterlebt und die Verbindungen mit den übrigen Kulturvölkern, vor allem mit Frankreich, weiterpflegt.

Einen neuen Gesichtspunkt in der Beurteilung seiner Persönlichkeit bietet nun die Auffindung einer Künstlerwerkstatt, die er unterhält. Es beweist also mindestens, daß auch in ihm ein starkes Interesse für künstlerisch ausgeschmückte Bücher gelebt zu haben scheint, das allerdings nicht die belebende und befruchtende Kraft besaß wie das seiner großen bibliophilen Zeitgenossen.

## Die einzelnen Werkstattarbeiten.

Das Trierer Perikopenbuch war — wie schon gesagt — persönliches Eigentum des Erzbischofs, d. h. es war für hohe Feiertage, an denen das Oberhaupt der Kirche selbst die Messe las, dem alleinigen Gebrauch durch den Eigentümer vorbehalten. Man muß sich vorstellen, wie in dem Glanz der Feierlichkeit eines solchen Gottesdienstes auch die Schrift, aus der gelesen wird, eine gewichtige Rolle spielt. Sie muß in Haltung und Format in all der Pracht mitklingen können; sie muß also in der Wirkung so zwingend sein, daß sie als offen aufliegende Prachtschrift gewürdigt werden kann. Das gewählte Format trägt dem

<sup>19)</sup> Trier war lange Zeit schon eine alte Münzstätte des Reiches. Unter Boemund war von Kaiser Karl IV. die Erlaubnis erneuert worden, daß die dort geprägten Münzen überall gültig sein sollten. s. Gruhler, a. a. O. S. 73.

<sup>20)</sup> Limburger Chronik (Augs. W y s s) S. 62.



volle Rechnung, indem aber auch zugleich die bequeme Hantierung für den Erzbischof gewährleistet ist.

Die Lettern sind überaus sorgfältig und klar, und am Anfang eines jeden Evangeliums leuchten in kostbaren Farben viereckig gerahmte Miniaturen heraus.

Gewissermaßen das Dedikationsblatt des Künstlers an seinen hohen Besteller ist am Anfang des Kodex die erste Seite (**Taf. II**) — ein einziger Fall im gesamten Komplex aller übrigen Miniaturen, daß eine einzelne Figur im großen Rahmen eine ganze Buchseite füllt (so viel ich sehen kann, in der ganzen Epoche des späten 14. Jahrhunderts in Bibelillustrationen ganz ungekannt). Es ist also als die ganz persönliche Tat des Buchillustrators gekennzeichnet, der seinem Gebieter auf seine Art seine Huldigung darbringt. Wir brauchen uns nur das Grabmal des Erzbischofs in der Castorkirche in Koblenz zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß hier wie dort in hoher Ehrfurcht der kirchliche Führer, der bedeutende Zeitgenosse und — vielleicht zum ersten Male so deutlich — der Mensch verherrlicht worden ist<sup>21</sup>). Die eindringlichste Interpretation gibt die Limburger Chronik, die, als ein zeitgenössischer Bericht, in einer Schilderung des Erzbischofs sicherlich am lebendigsten das Conterfey des Erzbischofs trifft. Darum lasse ich die so oft zitierte Stelle hier noch einmal folgen<sup>22</sup>). Es heißt da: „item nu saltu wihsen phyzonomien unde gestalt her Conen vurenant want ich in dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge. He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde grohs von allem gelune unde hatte ein grohs heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit puhsenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefzen etzlicher mahse dicke; die nase was breit, mit gerumeden naselochern, die nase was ime mitten nider gedrucket, mit eime grohsen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein grohs brost unde rodelfare under sinen augen, unde stont uf sinen beinen als ein lewe, unde hatte gutliche geberde gehn sinen frunden, unde wanne daz he zornig was, so puhseden unde floderten ime sine backen unde stonden ime herlichen unde wislichen unde nit obel. Want der meister Aristoteles sprichet in dem virden buche Ethicorum: non irasci, in quibus oportet, insipientis esse. Das heihset also: wer nit umb not zorn enhait, daz enist nit eins wisen rait.“

Tatsächlich stimmt die Porträtzeichnung des Chronisten mit dem, was uns der Maler gegeben hat, fast Wort für Wort überein — wie lebendig die „gutliche geberde gehn sinen frunden“ zum Ausdruck gebracht! Wie auf der gemalten Darstellung das Gesicht noch ein wenig schematischer erscheint, so überwiegt auch im Aufbau der Gestalt eine repräsentativ dekorative Idee, die an den Traditionen der sitzenden Gestalt festhält und damit das Porträt-hafte etwas verwischt. — Der Erzbischof erscheint sitzend wie auf einem Thronsessel, den zwei Adler bilden; seine Füße stützen sich auf zwei symmetrisch sich zukehrende, hockende Löwen. Er ist im höchsten Ornate dargestellt: schwere mit Steinen besetzte Mitra, blaue, am Halse goldgeschmückte Kasel über einer rosa Dalmatika, weißes Pallium mit schwarzen Kreuzen, weiße Handschuhe. Die Linke hält den Krummstab mit dem weißen Velum, während die Rechte in traditioneller Haltung zwei Finger erhoben hat. Den Hintergrund bildet die prächtige blaugoldene „Tapete“ mit fleur-de-lys Musterung. Unterhalb der Sitzfigur erscheint ein schmaler — hier sicherlich ganz mißverständener — Bodenstreif mit angedeuteter Schollenbildung, darüber hängen zwei Wappenschilder, links das Trierer Kreuz, rechts das Wappen der Falkenstein-Münzenberger<sup>23</sup>). Eine schmale Randleiste mit Goldecken und äußerem schmalem Goldstreifen umzieht das Bild, ringsum ausgefüllt von einer Schrift in Goldbuchstaben folgenden Inhalts: „cuno de Falkenstein archiepiscopus treverensis hunc librum fieri fecit anno domini milesimo cccmo octuagesimo die

<sup>21</sup>) Auch auf dem Wandbild über dem Sarkophag in Koblenz erscheint der Erzbischof schon stark individualisiert in strahlender Heiterkeit. Abb. bei Back a. a. O., Taf. XLIV.

<sup>22</sup>) Limburger Chronik (Ausg. Wyss) S. 51.

<sup>23</sup>) Die folgende Nachricht verdanke ich einer Auskunft von Seiner Excellenz Generalleutnant von Oidman. Das Wappen der Herren von Falkenstein war ein rot über gelb geteilter Schild. Der Helm mit rotgelben Decken war bedeckt mit einer roten Mütze, deren Umschlag aus Hermelin bestand. Die Mütze hatte oben einen gelben, mit Pfaufederbusch besteckten Kopf, daneben ging auf jeder Seite eine Lanzenfahne aus der Mütze hervor, deren Fahnentuch rot über gelb geteilt war.



octava mensis maii“ (wahrscheinlich das Datum der feierlichen Überreichung an den Erzbischof). — Dieses Datum 1380 ist von besonderer Wichtigkeit, da wir in dieser Epoche in dem westlichen Gebiete so arm an Denkmälern und Datierungsmöglichkeiten sind. — Den Rand umspielt ein feines, graziles Efeuergarke, das noch nicht in freiem vegetabilischem Wachstum wuchert, sondern wie von feiner, sinngemäßer Symmetrie gehalten erscheint.

In des Erzbischofs Erscheinung wirkt also neben der persönlichen, menschlichen Seite vor allem die Manifestation der erzbischöflichen Macht und Herrlichkeit, wie sie in den Grabmälern und Siegeln in gleicher Weise zum Ausdruck kommt. Auffallend ist in unserem Falle die Beobachtung, daß der Künstler sich an ein ganz bestimmtes Vorbild gehalten zu haben scheint. Er entfernt sich damit etwas von der althergebrachten Darstellung kirchlicher Würdenträger (bei Grabmalen gewöhnlich die Füße der Figur auf einen Löwen gestützt, bei Siegeln die Figur wohl auf dem Thronessel sitzend, aber ohne Adler und Löwen), indem er den Erzbischof thronend wie Könige und Kaiser erscheinen läßt. Das kaiserliche Siegel von Ludwig IV.<sup>24)</sup> ist so übereinstimmend, daß es sicherlich als direkte Vorlage benutzt worden ist. Eine besondere Beziehung zu dieser Anregungsquelle ist indes nicht zu sehen.

Es ist kein Wort zu verlieren über die ungeheure Delikatesse, mit der das ganze Blatt in der Farbe wie in der Form gearbeitet ist, und man sagt nicht zu viel, wenn dem Blatte die Krone vor allen folgenden Bildern zugestanden wird. Die Absicht des Künstlers, auf der Eingangsseite alle seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten sich entfalten zu lassen, spricht mit aller Schärfe zu uns. Und wenn von einer Werkstatt gesprochen werden darf, so ist hiermit deutlich genug gesagt, daß hier der Werkstattmeister gewissermaßen seine ganze persönliche Signatur für die große Arbeit gegeben hat.

In der eigentlichen Textillustration weicht die zweite Seite des Perikopenbuches von den übrigen Illustrationen wesentlich ab (**Taf. III**). Die ganze Textseite ist in einen rahmenden Bilderkreis einbezogen, während auf den übrigen Seiten die rechteckig gerahmten ca. 160 Miniaturen in losem Verband mit dem rein dekorativen Rahmen nur bei den Textanfängen in den Text hineingehen. Hier bilden lauter kleine Quadrate, in deren jedem die Halbfigur eines musizierenden Engels sichtbar ist, einen breiten Rahmen rings um die Schrift herum, so daß die Koordination von Schrift und Bild, die auch späterhin immer gewollt ist, besonders deutlich wird. Aus diesem Rahmen in die Schrift hinauswachsend ein großes Initial C (um appropinquasset . . .) mit der Darstellung der Aussendung zweier Jünger zur Einholung der Eselin und des Füllens<sup>25)</sup>. Das Orchester der Engelhalbfiguren läßt ein vielstimmiges Gloria erklingen, die Eingangshymne zum Lobe dessen, von dem dieses Buch reden will. Die Engel, vor einheitlichem oder gemustertem Goldgrund stehend, spielen in vielerlei Haltung und Geste ihre verschiedenen Instrumente, die zusammen eine kulturgeschichtliche Schau über den Bestand der damalig gebräuchlichen Instrumente abgeben. Den Reigen beschließen auf der linken Seite 5 Engel, die erzbischöflichen Insignien tragend.

Nach diesen beiden Eingangsseiten individuellerer Haltung folgt jetzt die Schar der übrigen ca. 160 Miniaturen, die, wie schon erwähnt, fast gleichartig viereckig gerahmt, regelmäßig zu Beginn eines neuen Evangelientextes in der Schrift sitzen, also eigentlich funktionell den Initialen gleichkommen. In der Tat haben wir stellenweise anstatt der viereckigen Rahmung auch regelrechte Initialbildung<sup>26)</sup>. Man kann beobachten, daß, besonders zum Schlusse hin, so, als ob die Maler Lust und Laune verloren hätten, schablonenmäßig dieselben Darstellungen oft wieder erscheinen, in der Ausführung entsprechend nachlässig. Wie denn überhaupt im Verlaufe der Arbeit Gutes mit weniger Gutem ständig wechselt — wieder ein Argument, das die Annahme eines größeren Werkstattbetriebes zu stützen vermag<sup>27)</sup>.

<sup>24)</sup> Abgeb. bei E. von Berchem, Siegel, Berlin 1923, S. 63.

<sup>25)</sup> Größe: Gesamtblatt: 290 × 200 mm, Initialquadrat: 95 × 110 mm.

<sup>26)</sup> Z. Bsp. Auf dem Bilde der Predigt Johannes des Täuflers am Bach.

<sup>27)</sup> Eine solche, oft wiederkehrende, später allzu schablonenmäßig werdende Schilderung ist z. Bsp. der vor einer Schar von Zuhörern predigende Christus.



Eine genaue Beschreibung der einzelnen Bilder muß an dieser Stelle unterbleiben. Es soll darum nur kurz auf die Ikonographie und Bedeutung einzelner Arbeiten des Cyklus eingegangen werden.

Es ist interessant, wie in der Aufnahme der Stoffe eine alte Bildtradition sich durchsetzt, nicht nur bei den biblischen Stoffen, sondern auch bei der weltlichen Schrift des Thomasin von Zerclaere, jener moralischen Erbauungsschrift, die im Mittelalter so oft und ausgiebig abgeschrieben worden ist. Daneben spürt man eine persönliche Eigenwilligkeit des Künstlers, der schon die neuen Wege sieht, die der Kunst für die zweite Hälfte des 14. Jh. geöffnet sind. So führt die subjektiv-lyrische Gefühlsreligion der Mystik in dieser Zeit dahin, daß man die irdischen Schicksale des Heilandes und seiner Mutter persönlich nachempfindet und miterlebt. Es sind typische Übergangerscheinungen: dieses Festhalten am Alten und das Sichversuchen im Neuen, das meist noch garnicht-streng zu scheiden ist. Eine ganz wörtliche Übernahme eines alten Stoffes ist mehrfach zu erkennen (**Taf. IV**). Es zeugt mindestens von gutem künstlerischem Instinkt, wenn der Maler sich an so wertvollen Beispielen schult, wie es der Egbert-Codex aus dem 9. Jh. in der Stadtbibliothek zu Trier ist.

Da eine genaue Übereinstimmung mehrere Male in den Handschriften wiederkehrt, ist es ziemlich sicher, daß unser Künstler mit eigenen Augen dieses kostbare Buch, das ihm in Trier leicht zugänglich sein konnte, gesehen und für seine Schöpfungen verwertet hat.

So ist z. B. in der künstlerischen Formulierung des Sturmwunders eine ganze starke Abhängigkeit erkennbar.

Eine zweite Übereinstimmung der Komposition mit dem Egbert-Codex bietet die Darstellung der Heilung des Kranken am Teich Bethesda, ein Gegenstand, der im allgemeinen seltener von der bildenden Kunst aufgenommen worden ist. Der Inhalt des Johannestextes ist kurz der: Der Teich Bethesda hat die Wunderkraft, Kranken jeder Art Heilung zu bringen, aber nur unter der Voraussetzung, daß das Wasser sich bewegt. Von Zeit zu Zeit fährt darum ein Engel vom Himmel herab, um das Wasser in Bewegung zu bringen. Wer danach als erster in den Teich hineinsteigt, der wird gesund. Ein Siecher, der schon 38 Jahre hindurch ans Bett gefesselt ist, klagt Christus, daß er sich nicht zum Teiche hinbewegen könne und deshalb nie geheilt werden könne. Christus bewegt ihn durch seine Worte: „Stehe auf, nimm dein Bett und gehe hin“, aufzustehen und macht ihn gesund. Die Schwierigkeit, diese Begebenheit bildlich darzustellen, wird dadurch behoben, daß zwei Handlungen nebeneinander oder, besser gesagt, übereinander gestellt sind. Während im Egbertbild, dessen Figuren in unfaßbarem, unbegrenztem Raume farblicher Atmosphäre leben, ohne Schwierigkeit und inneren Widerspruch die einzelnen Situationen „räumlich“ unverbunden innerhalb des Bildrahmens gezeichnet werden können, gibt die spätere Miniatur eine untere Handlung auf einem wirklichen begrenzten Raumausschnitt und verbindet sichtbar mit ihr die obere Handlung, die an sich völlig in der Luft schwebt.

Weitere Zeugnisse sind die Blindenheilung, mit gewisser Einschränkung die Himmelfahrt, die Jünger in Emaus und das Pfingstfest (s. Steph. Beissel a. a. O. S. 167).

Die Geburt Christi ist ein besonderes Glanzstück innerhalb unserer Arbeiten, mehr in Bezug auf den besonders lebhaften farbigen Ausdruck, als auf die Ausführung im Einzelnen. Was aber vor allem den Charme dieses Blattes ausmacht, das ist das unerhört starke lebendige Miterleben der Begebenheit und das im Überschwange frohe und naive Erzählen all der köstlichen Dinge. Um die ganze Ursprünglichkeit besonders spürbar zu machen, ist es interessant, an dieser Stelle ein Blatt aus einer Londoner Handschrift (französischer Provenienz) mit derselben Darstellung daneben zu legen (**Taf. V a und b**)<sup>28)</sup>.

Es ist hier vor allem von Interesse, eine zeitliche Parallele in artverschiedener Auffassung kennen zu lernen. Man liest bei beiden die gleichen Kompositionsgesetze ab — ja man könnte geneigt sein, an ein gemeinsames Vorbild zu denken.

<sup>28)</sup> London, Brit. Mus. Add. Ms. 23145.



Wir erkennen aber deutlich: während bei dem Londoner Bild im Gesamtaufbau wie in Gesichtstyp und Geste vornehmes, abgeklärtes Verweilen und Sinnen herrscht, so braucht der phantasievolle, wenn auch gröbere deutsche Künstler Aktion in jeder Linie: Maria ist lebhaft aufgerichtet, ihre Hände sind zu dem Kinde erhoben, ihr Gewandsaum spielt die Bewegung mit. Josef sitzt nicht untätig und abgewandt in der Ecke, sondern, ohne Heiligenschein und auch in der übrigen Tracht der Maria untergeordnet, erhebt er knieend in scheuer Bewunderung und Anbetung die Hände. Die vielfach bewegten Engel mit ihren großen Flügeln und die kleinteilige Darstellung zur Rechten tragen das Ihre zu der bunten Bewegtheit des Bildes bei. Man kann ganz allgemein sagen: hier höfische, aristokratische Erfassung der hohen Dinge, hier lebhaft, rein menschliche, bürgerlich-naive Erzählerkunst. Dasselbe gilt für die Darstellung der Kreuztragung (**Taf. V, c und d**).

Das Prinzip dieser Komposition ist ein vielgekanntes und kehrt in Westdeutschland etwa wieder in dem sogenannten kleinen Friedberger Altar<sup>29)</sup>, in dem ein böhmischer Einfluß des Meisters von Hohenfurth wahrscheinlich ist.

Bedeutungsvoll ist fernerhin die Kreuzigung (Abb. bei Back a. a. O. Taf. XLVI), die nicht mehr den einfachen gewohnten Canon des Bildes gibt, sondern eine mit Gruppen und Einzelheiten erfüllte Darstellung.

Diese Belebung der Szene durch Vorführung von allerlei kriegerischen und bürgerlichen Personen ist im westlichen Deutschland ganz neu. Back behauptet<sup>30)</sup> in Übereinstimmung mit Aldenhoven<sup>31)</sup>, daß das Motiv des berittenen Hauptmanns unter dem Kreuz in Deutschland zum ersten Male im Trierer Evangelistar aufgetreten sei. Es gibt tatsächlich im ganzen Westen um diese Zeit noch keine Darstellung, die in der Aufzählung in diesem Sinne weitschweifig ist. Wie schon erwähnt wurde, ist der Aufbau vielfiguriger Passionsszenen in Italien, vor allem in den toscanischen Bilderfolgen vorgebildet worden<sup>32)</sup>. Es kann natürlich nur ein großer Zufall sein, wenn man für ein einzelnes Bild das direkte Vorbild in Italien finden sollte. Es muß uns genügen, zu wissen, woher das „Neue“ kommt, das in dieser Kreuzigung für 2 Jahrzehnte das vorausnimmt, was um 1400 selbstverständliche und allenthalben bevorzugte Darstellungsform geworden ist.

Eine vielleicht lokale Abwandlung von der allgemein gültigen Ikonographie bildet die Darstellung der Verkündigung; die Botschaft, die der Maria gebracht wird, ist verdeutlicht durch ein Strahlenbündel, das, von dem Antlitz Gottvaters ausgehend, eine kleine nackte Christusgestalt mit dem Kreuzstab trägt. Es gibt im 15. Jahrhundert eine bekannte Plastik mit dieser Auffassung: die Verkündigung am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg<sup>33)</sup>. Pinder führt sie auf die alte patristische Auslegung: „Fides ex auditu“ als der Zeugung durch das Ohr zurück, die sich z. B. wie Otte (Kunstarchäologie I<sup>5</sup>, 1883, 5. T.) angibt, bei Walter von der Vogelweide wiederfindet: „dur ir ore empiene si den vil suez.“ Durch Aufzählung einer Reihe von ikonographischen Parallelen beweist Pinder, daß das Motiv im 15. Jahrhundert in dieser Gegend anscheinend sehr beliebt war<sup>34)</sup>. Für das 14. Jahrhundert gibt es wenig Anhaltspunkte, und wir können nur den Rückschluß ziehen, daß die Tradition dieses Gedankens schon länger in dem weiteren Umkreise von Würzburg lebte. Dazu berechtigt uns vor allem ein in dem östlichen Grenzgebiet von Würzburg, in Rheinhessen, erhaltenes Gemälde vom Jahre 1406 aus Hirschhorn, das immerhin zeitlich — vielleicht auch örtlich — unseren Arbeiten nahesteht.

Ein ikonographisch ganz ungewöhnliches Bild ist die Darstellung des Pfingstwunders (**Taf. VI**), dessen Bedeutung Stephan Beissel a. a. O. S. 166/167 sehr eingehend nachgegangen ist. Es handelt sich vor allem um die Deutung der unteren Hälfte des Bildes, die der entsprechenden Textstelle nicht wörtlich entspricht, sondern eher eine weitere Ausspinnung des Pfingstgedankens

<sup>29)</sup> Geburt Christi, Altartafel aus Friedberg. Diözesanmuseum Utrecht um 1410, abgeb. bei Worringer, die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, Abb. 24, S. 85.

<sup>30)</sup> S. Back, a. a. O. S. 51.

<sup>31)</sup> Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 106.

<sup>32)</sup> Der norditalienische Kreis mit Verona—Padua—Treviso kommt im allgemeinen nicht so stark zur Geltung, entgegen der Ansicht Aldenhovens (S. 106).

<sup>33)</sup> Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911, Taf. 39.

<sup>34)</sup> Wilhelm Pinder, a. a. O. S. 117.



darstellt. In der Mitte steht ein viereckiger, gotisch verzierter Brunnen, in dem kleine weiße, runde, hostienförmige Gegenstände schwimmen. An zwei Seiten fließt das Wasser aus kleinen Abflußröhren heraus, auf einer unteren Leiste steht die Bezeichnung „*communis vita*“. Um diesen Brunnen ist eine Schar von Leuten versammelt, die teils in das Wasser nach den „Hostien“ greifen, teils mit Schalen herantreten und diese Schalen zum Munde führen. Ein Mann trinkt aus einer der Abflußröhren, ihm gegenüber benetzt eine Frau ihre Hände mit dem ausfließenden Wasser und ein Hund trinkt von dem, was auf die Erde geflossen ist. Durch die Tracht ist die ganze Versammlung unterschieden in vornehme Gestalten und niedriges Volk, sicherlich in dem Gedanken, daß am Genuß der „*communis vita*“, der lebenspendenden Wahrheit, hoch und niedrig in gleicher Weise teilhaben und selbst die Kreatur mit eingeschlossen ist. Die Darstellung dieses Lebensbrunnens in Verbindung mit dem Pfingstfest ist eine große Seltenheit, scheint aber, wie sich zeigen wird, eine lokal begrenzte Trierer Tradition zu sein. Derselbe rätselhafte Brunnen findet sich ähnlich wieder im Egbert-Codex im Pfingstbild mit derselben Bezeichnung „*communis vita*“. Dort thronen oben die zwölf Apostel und unten versinnbildlichen eine Reihe von Männern die Volksscharen, zu denen Petrus nach Empfang des heiligen Geistes redete (Apostelgesch. 4, 25). Über ihnen steht die Inschrift: „*qua causa termuli conveniunt populi*“. Außerdem gibt es noch eine aus Trier stammende Elfenbeintafel, heute im Besitze der John Ryland Library in Manchester, auf der auch dieses Brunnenmotiv vorkommt, als neunseitiges Gefäß, welches mit kleinen, runden Gegenständen, die wie kleine Brote aussehen, angefüllt ist. Es ist also in Trier anscheinend ein bevorzugter Ausdruck des Pfingstgedankens, daß „mit dem Pfingstwunder die Tätigkeit des heiligen Geistes nur begonnen hat, und daß sich dieselbe fortsetzt in der Kirche Gottes hauptsächlich durch das Allerheiligste Altarssakrament.“ „Die Gläubigen lebten gemeinsam gemäß dem Worte Gottes im Gebet und Brotbrechen.“ (Apostelgesch. 2, 44 ff. u. 4, 34 f.)

Zusammenfassend ist über das Perikopenbuch zu sagen: Direkte Verwandtschaft oder Anlehnung an einheimische, zeitgenössische Produktion im Bildaufbau — so daß man also von kompositionellen Vorbildern sprechen könnte — kann mit der einen Ausnahme des Egbert-Codex nicht nachgewiesen werden. Das liegt auch daran, daß eben in dieser lückenlosen Bilderfolge kaum ein Werk der Buchmalerei aus dieser Zeit in Deutschland erhalten ist, aus dem wir heute ein Vorbild ablesen könnten. So müssen wir uns damit begnügen, festzustellen, daß die Werkstatt die allgemeinen Anregungen ihrer Zeit in sich aufgenommen hat und dann, sei es aus eigener Initiative oder aus für uns heute unerreichbaren Vorlagen, die einzelnen Bilder im Zusammenhang konzipiert hat.

Das Missaleblatt der Trierer Stadtbibliothek (Taf. VII) ist ein schönes, großes — man möchte sagen: nur repräsentativen Zwecken dienstbar gemachtes — Pergamentstück, das in seiner ganzen Breite ausgefüllt ist von dem wichtigen Block des Schriftsatzes! Dieser enthält die Eingangsworte, die zu Beginn der Messe gelesen werden: *ad te levavi animam meam . . .*, also die Eingangsseite eines Missales, die als solche noch einmal besonders gekennzeichnet ist durch den Buchstaben J, der in der Mitte über dem Blatte sitzt und „Introitus“ bedeutet. Die Arbeit ist hauptsächlich als dekorative Leistung zu werten, die kleine Miniatur, die nach hochgotischer Art in dem Initial sitzt<sup>35)</sup>, ist im wesentlichen ein Teil dieser ornamentalen Idee. Auch innerhalb der Schrift sind bei neuen Anfängen die Initialen gewöhnlich stark betont. Die Elemente der dekorierenden Randleisten entsprechen in jedem Strich und in jeder Form der Sprache, wie sie in der Werkstatt gepflegt wird. Allerdings ist in keiner der übrigen Handschriften an irgend einer Stelle soviel Aufwand an glänzender Pracht gemacht worden wie in der unteren Leiste. In bewußt ornamentaler Symmetrie entsprechen sich dort rechts und links drei reiche Goldvoluten. Die Mitte ist betont dadurch, daß oben, innerhalb des Rahmens, zwei Pfaue mit den Köpfen sich in der Mitte begegnen, deren Körper sich nach rechts und links in die Fläche ausdehnen; nach unten, also in die Pergamentseite außerhalb des Rahmens hinein, umschlingen sich zwei Dornblatranken und laufen symmetrisch nach beiden Seiten hin aus. Es fehlt nicht das Drachenmotiv, sogar der Ausschwingung

<sup>35)</sup> Vergl. die Miniaturen des Johann von Valkenburg Köln, erzbischöfliches Museum und Bonn, Universitätsbibliothek, abgeb. bei Aldenhoven, a. a. O. Taf. 4. — Aus dem Balduineum in Koblenz Tribial und Randeinfassung, abgeb. bei Janitschek a. a. O. S. 165 etc.



am Rande im Initial A sind Drachenkopf, Flügel und Füße beigegeben. Auf der oberen Querleiste des Buchstabens steht links in der Ecke ein kleiner Engel im Pergamentgrund, eine kleine Orgel in der Hand tragend. Die Darstellung selbst zeigt einen bärtigen König vor einem Altare kniend, der ein nacktes Kind auf den Altar hinaufreicht, Gott Vater entgegen, dessen Halbfigur in einem stilisierten Wolkenkreis erscheint.

Der Sinn dieser merkwürdigen, in der Ikonographie nicht alltäglichen Darstellung ist sicherlich dem Ideenkreis der Mystik entwachsen, deren Vorstellungskomplex bekanntlich enge Berührung mit den darstellerischen Ausdrucksformen der spätmittelalterlichen Künstler hatte. Die Seele des betenden Königs — der König möglicherweise nur im allgemeinen Sinne als Verkörperung der höchsten irdischen Macht gefaßt, die sich vor der göttlichen in Demut beugt — schwingt sich, sinnfällig dargestellt in der kleinen nackten Gestalt, zu Gott empor, nach den Worten des Textes: „ad te levavi animam meam deus meus, in te confido non erubescant neque irrideant me inimici mei . . .<sup>36)</sup>“. Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich auf dem Eingangsblatt des Antiphonars der Kölner Dominikanerinnen von St. Gertrud im Kölner Priesterseminar (C. 178, 12/1 um 1320).

Das Antiphonarfragment (**Taf. VIII**) aus Köln besitzt durch den Zusammenklang der breiten, quadratisch geformten Neumen mit der großen Schrift einen monumentalen Charakter, der durch das Format des ganzen Blattes noch verstärkt wird. Überraschend ist die dazu in keinem Verhältnis stehende feine Ausfüllung des wuchtigen Buchstabens M mit der bildlichen Darstellung der Salome vor Herodias und der Enthauptung des Täufers. Es ergibt sich auch in der Komposition eine gewisse Flüssigkeit, die in dem ganzen Ductus der Figuren, vor allem in der Gesichtszeichnung so sonderbar auffällt. Im allgemeinen ist diese Beobachtung aber kein ausreichender Grund, eine Zugehörigkeit zu der Werkstatt anzuzweifeln. Das kann ein zufälliger, glücklicher Wurf einer in der Werkstatt arbeitenden Hand sein. Die Hintergrundsränke z. B. spricht in ihrer schwerfälligeren Form ebenso wie die dekorativen Teile der großen Rankenleiste, wieder ganz in dem Dialekt der Werkstatt. Auch manche andere Einzelheiten, z. B. die übermäßig großen Hände und die primitive Faltengebung sind Dinge, die wir in den anderen Arbeiten der Werkstatt beobachten können.

„Der wälsche Gast“ wurde in den Jahren 1215 und 1216 von dem Domherrn von Aquileja, Thomasin von Zerclaure, geschrieben. Er ist ein Lehrgedicht, eine moralische Erbauungsschrift, betitelt „Der wälsche Gast“, die sich im Mittelalter eine große Beliebtheit errang. Die beste Bestätigung dafür bieten die zahlreichen Abschriften, die uns überliefert sind — allein zehn illustrierte Handschriften vom 13.—15. Jahrhundert. Oechelhaeuser hat in seiner interessanten Publikation die erstaunliche Beobachtung gemacht, daß diese sämtlichen Handschriften, die durch zeitlich und örtlich bedingte stilistische Divergenz, wie durch technische Verschiedenheit (Gouache — und Federzeichnungen) voneinander abweichen, in der Behandlung des Stoffes und der Anordnung der Kompositionen ja in Zahl, Reihenfolge und Anordnung der Illustrationen durchaus übereinstimmen, wahrscheinlich also eine gemeinsame Anregungsquelle gehabt haben. Es ist etwas Auffallendes, daß man bei einem so ungewöhnlichen, jedenfalls einmaligen Stoffgebiet dieselben bildlichen Vorstellungen der einzelnen Begebenheiten in derselben Weise wiederfindet. Man kann also innerhalb dieses engen Kreises direkt von einer gewissen Tradition sprechen<sup>37)</sup>.

<sup>36)</sup> Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst, Straßburg 1899. Verf. führt eine Darstellung an, deren Gestaltung denselben Geist verrät, S. 167/168; in einem großen Prachtmissale vom Jahre 1350 in Freiburg i. Br. aus dem mystischen Kloster Adelhausen zu Freiburg i. Br. stehen drei Dominikaner unter gotischen Spitzbögen mit betend gefalteten Händen, über ihnen schwebt in der Höhe eine kleine Menschengestalt, von einer Mandorla umgeben; auch sie faltet die Hände, streckt sie empor und blickt aufwärts zu der Szene der Krönung der Maria, die sich ganz oben abspielt. — Offenbar sollte hier also die Seele der betenden Mönche dargestellt werden, die sich zu Gott aufschwingt.

<sup>37)</sup> Infolge der engen Beziehungen der einzelnen Schriften zueinander ist eine Aufzählung der überlieferten und von Oechelhaeuser aufgeführten Handschriften am Platze:

1. Heidelberger Pergamentcodex (Cod. Pal. Germ. 389), 2. Hälfte des 13. Jahrh.
2. Stuttgarter Pergamentcodex (Poet. u. Philol. Nr. 1), Mitte des 14. Jahrh.
3. Gothaer Pergamentcodex (Mbr. I Nr. 120), datiert 1340.
4. Erbacher Handschrift (Erbachsches Gesamthausarchiv), letztes Viertel des 14. Jahrh.
5. Sog. Hamilton-Pergament-Handschrift (Cod. Hamilton Nr. 675 bis 1888, seit 1889 im Besitz des Buchhändlers Quaritch in London), um 1500.



Die Handschrift in Erbach, ursprünglich dem Kloster Amorbach angehörig, übertrifft nach Oechelhaeuser in der Ausführung der Schrift und der Bilder die übrigen an Sorgfalt und Qualität und ist uns, wie gesagt, leider nur in sehr verstümmeltem Zustande erhalten. Ein schöner alter Ledereinband umschließt nur noch etwa die Hälfte der früheren Pergamentschrift, die in ihrer ganzen Aufmachung den Eindruck eines wertvollen Prachtkodex macht. Die Zahl der Miniaturen beträgt 69, und da fast alle übrigen Handschriften des wälschen Gastes über 100 Miniaturen zählen, so kann man gerade bei dieser besonders prächtigen Ausgabe ohne weiteres damit rechnen, daß ein Doppel der vorhandenen Bilder verloren gegangen ist.

Die einzelnen Miniaturen (**Taf. IX**), die wie die Bilder des Trierer Evangelistars rechteckig gerahmt sind, fügen sich ähnlich wie dort in den Text ein. Eine wichtige Vermittlerrolle zum Verständnis der Bildinhalte spielen hier die Spruchbänder, die sich in der Handschrift besonders breit machen. Im Gegensatz zu dem besprochenen Trierer Perikopenbuch ist hier an einen künstlerischen Zweck derselben kaum gedacht. Dort sind sie in feiner Zurückhaltung nur hier und da einmal eingefügt, durchaus dem ruhigen, künstlerisch gewollten Ductus der Linien angepaßt, hier hingegen überall da hingesezt, wo gerade Platz ist, so daß sie oft in ihrer unangenehmen Aufdringlichkeit für die Bildwirkung als störend empfunden werden. Natürlich ist zu bedenken, daß der Text, den sie illustrieren sollen, unbekannt ist, und daß es darum eine allgemein bekannte Tradition der künstlerischen Bildikonographie — wie etwa bei den Bibeltexten — gar nicht gibt. Eine philologische Untersuchung der frühesten erreichbaren Handschriften durch Ranke<sup>38)</sup> hat ergeben, daß für den Schriftsteller Thomasin höchster Grundsatz höchstmögliche Verdeutlichung und Unterstreichung des Gesagten war, ja, daß der Gesamtcharakter der Dichtung durchaus den Eindruck des gesprochenen Wortes macht, im Sinne etwa der Lehrpredigten der Zeit. Dieselbe Beobachtung gilt für den Illustrator unserer Abschrift. Meist gibt die Schrift der Spruchbänder die Worte der einzelnen Personen, denen sie beigegeben sind, wieder, oder die Situation wird sonst kurz skizziert, so daß uns die einzelnen Miniaturen also schon das Wesentliche von dem zu sagen vermögen, was der zugehörige Text dann in Wiederholungen und ausschmückenden Thesen und Antithesen verdeutlicht. Der Text ist in zwei verhältnismäßig schmalen Kolonnen geschrieben, und die Schrift entspricht mit ihren sparsamen kleinen Abstrichen und Schnörkeln durchaus der des Trierer Perikopenbuches. Der ganze Bildinhalt der Schrift ist erfüllt von Bildern symbolisch-allegorischer Art, um alles das zu versinnbildlichen, was an Gut und Böse im Bereich des Menschlichen liegt — gerade im 14. Jh. bedeutet die Allegorie und das Symbol einen starken Ausdruck für das äußerst komplizierte Gefühlsleben. Ein Beispiel möge die Art der Darstellung verdeutlichen, Taf. IX Fig. a: Der Preis der Tugend.

Die Darstellung hält sich, in Farbe und Einzelzeichnung besonders sorgfältig, wieder ganz streng an das Vorbild der früheren Auslegungen. Es ist Vers 5317<sup>39)</sup> im Texte die Rede davon, daß der Tugendhafte im Unglück nie verlassen ist, daß seine Tugenden ihn überallhin begleiten in Armut, Krankheit, Kerker und Verbannung. Im Bilde hat der „herre“ auf dem Thron gerade die Acht über den ausgesprochen, der aus dem Bilde herausschreitet. Durch das beigegebene Spruchband hören wir seine Worte: „er ist zu achte gedan“. Vor ihm steht „daz volke“, durch eine Gruppe von drei Männern in der charakteristischen bürgerlichen Tracht mit Radmantel und Kapuze repräsentiert, das seinen Urteilsspruch gutheißt: „daz sat syn stede“. Daneben sondert sich eine weitere Gruppe von drei Männern ab, „die dugende“, die dem Geächteten auf seine Aufforderung hin „vart mit mir myne dugende“

6. Münchener Papierhandschrift (früher Ulm) (Cgm. 571), vielleicht 1408.

7. Dresdener Papierhandschrift (Msc. Dresd. M. 67), Mitte des 15. Jahrh.

8. Heidelberger Papierhandschrift (Cod. Pal. Germ. 320) Federzeichnung, 1. Hälfte d. 15. Jh.

9. Heidelberger Papierhandschrift (Cod. Pal. Germ. 330), 15. Jahrh.

10. Wolfenbüttler Papierhandschrift (37. 19. Aug. Fol.) kolor. Federzeichnung, vielleicht 1408. Die Entstehungszeit dieser Handschriften umfaßt also einen Zeitraum von etwa 2 Jahrhunderten.

<sup>38)</sup> Friedrich Ranke, Sprache und Stil im wälschen Gast des Thomasin von Circlaria-Berlin 1908.

<sup>39)</sup> Text der alten Heidelberger Pergamenthandschrift (Cod. Pal. Germ. 389).



folgen mit den Worten: „wir kómen von dir nicht“ (kómen = entkommen). Der Künstler legt also keinen Wert darauf, die wirklichen und die allegorischen Figuren durch verschiedene Charakterisierung voneinander zu unterscheiden. Es ist nur durch die Schriftbänder angedeutet, was jede Gruppe darstellen soll. — In der Komposition steht das Bild eng zusammen mit dem Kaiphasbild des Perikopenbuches, auf beiden Stücken auch derselbe gepunzte Goldhintergrund. Es sind Vorgänge aus der Geschichte herangezogen, wie die Ermordung Caesars und die Schleifung Hektors. Die Vorliebe der Zeit für die Glücks-, Lebens- und Wetterräder-Symbolik, die in ihrer Form an die Schemata der Biblia Pauperum und ihre Schwesterschriften denken läßt, spricht sich aus in einem Ring der Tugenden; daneben eine Leiter der Tugenden und Laster mit den Sphären Himmel, Erde, Hölle, ein Elementenschema als Auseinandersetzung mit der Aristotelischen Elementenlehre usw. Einen starken Anteil hat die Darstellung der „Frau Minne“, die nicht mehr die adelige Minne eines Walther von der Vogelweide<sup>40)</sup>, in der alle Tugenden beschlossen waren, repräsentiert, sondern vielmehr die verführerische falsche Minne, die um Geld und Vorteil ihre Gunst verschenkt, oft auch als nackte weibliche Gestalt mit Köcher, Pfeil und Bogen dargestellt<sup>41)</sup>.

Die eigentliche Bedeutung einer Jahreszahl 1248 an einer Stelle auf dem Schriftband eines Schreibers hat noch nicht festgestellt werden können. Bei sämtlichen Handschriften ist der Schriftzettel des Schreibers mit einer Jahreszahl ausgefüllt, nicht immer mit der gleichen Zahl. Der alte Heidelberger Codex hat 1216 gezeichnet, welches Jahr, wie aus Andeutungen des Textes hervorgeht, zugleich das Jahr der Vollendung des ersten Textes bezeichnet. Diese frühe Entstehungszeit ist aber für die Heidelberger Handschrift nicht denkbar. Also haben wir hier eines der stärksten Argumente für die Behauptung Oechelhaeusers, daß als Vorlage eine illustrierte Originalhandschrift vorhanden gewesen sein muß, ob der Urtext oder eine gleichzeitige Kopie, ist in diesem Zusammenhang belanglos. Die Heidelberger Handschrift hat das Datum nun an dieser Stelle aufgenommen, und so ist es allmählich eine feste Gewohnheit auch für die übrigen Handschriften geworden, den Schreiber eine Jahreszahl auf sein Schriftband schreiben zu lassen. Man hat vielfach geglaubt, daß dieses Schreiberbild ein willkommener Anlaß gewesen sei, auf diese Weise das Entstehungsjahr der jeweiligen Handschrift mitzuteilen. Das konnte aber nur in den seltensten Fällen zutreffen, weil der Stil einer jeweiligen Handschrift eine ganz andere Auskunft gab. Beispielsweise ist der Gothaer Codex im Jahre 1240 nicht möglich, der Erbacher Codex nicht im Jahre 1248. Es könnten die Jahresbezeichnungen allenfalls stimmen für die Stuttgarter Handschrift 1359, für die Ulmer und Wolfenbüttler 1408. Diese Beobachtung wäre wieder ein Beweis dafür, daß man sklavisch von verschiedenen Vorbildern abschrieb.

## Das Dekorative.

Um die Arbeiten als buchmalerische Leistungen werten zu können, ist es gut, sich zunächst einmal die dekorative Erscheinungsform einer aufgeschlagenen Buchseite, zunächst des Hauptwerkes, des Perikopenbuches, zu vergegenwärtigen. Das führt dazu, den Entwicklungsgang der ganzen Buchillustration einmal kurz zu überdenken. Er scheint uns die Geschichte des Kampfes um den Vorrang zwischen Text und Bild aufzuzeigen. Durch die Bezeichnung „Illustration“ ist schon ausgesprochen, daß das Bild im Dienste der Textabsichten zu stehen hat, nicht immer als untergeordneter Faktor, sondern oft auf derselben Stufe stehend. Das Bild der Frühzeit ist alles andere als dienendes Glied. Als abgeschlossenes, großes Monumentalblatt verlangt es sein Recht als absolute Herrscherin, es wirkt nur in seiner Isoliertheit und erscheint wie losgelöst aus dem Verband der fortlaufenden Buchseiten. Im Laufe der Entwicklung gibt es dann immer mehr von seinem Eigenleben auf, bis es schließlich in enge Beziehung zu der Dekoration tritt, ja ein Stück

<sup>40)</sup> Heinrich Kohlhausen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928, Abb. 20/21.

<sup>41)</sup> Heinrich Kohlhausen, a. a. O. S. 39 ff. bringt ein ausführliches interessantes Kapitel über den Bedeutungswandel der Minne. Er sieht u. a. in den thronenden Fürsten und Königen [Siegel Ludwig von Bayern und Cuno von Falkenstein] das Vorbild der thronenden, rechtsprechenden Frau Minne in der Kunst. S. 42.



der Dekoration wird. Man denke nur an die lebendig bewegte hochgotische Buchseite, in der alle Glieder der Illumination in gleichem Takte und leichtem Rhythmus den Text in zierlichem Reigen umspielen. In unseren Stücken ist wohl die Verbindung von Dekoration und illustrierender Miniatur noch da, aber der Verband ist enger geworden, und die eigentliche Textillustration hat sich ernsteren Aufgaben zugewandt: Sie will nicht mehr nur anmutig begleiten, sondern ernsthaft die Begebenheiten der Evangelien nacherleben und in möglichster Eindringlichkeit gestalten. Text und Illumination sind koordinierte Größen, gleichberechtigte Faktoren geworden.

Mag auch im ersten Eindruck die farbige Eindringlichkeit der Miniaturen das Interesse und die Sympathie des Beschauers in erster Linie auf sich ziehen, und die nüchterne, farblich ganz zurückhaltende Schrift vorläufig mehr als Folie in Wirkung treten —: Wenn das Auge sich einmal an den starken Farbeindruck gewöhnt hat, so wird auch die optische Erscheinung der sehr sauberen, festen Schrift, die sich nur ganz knappe Schnörkel erlaubt, die Geltung erringen, die ihre Gleichberechtigung in der Buchseite begründet. Die ausgebildetste und für die Werkstatt am stärksten sprechende, weil am meisten variierende Form der Dekoration bietet das Trierer Perikopenbuch, der Aufwand an reiner Prachtentfaltung ist in dem Trierer Missaleblatt größer. Der Erbacher Kodex findet in knappster Dekorationsformel, die nur dem eigentlichen Bilde und nicht der Textseite zugehört und unbeirrt immer wieder angewandt wird, sein Genüge.

Das Wichtige in der reinen Dekoration, für alle Stücke aus der Werkstatt geltend, ist der Eindruck absoluter Flächigkeit innerhalb des Pergamentes. Es ist mit ziemlich starrer Konsequenz ohne hervorragende Phantasiebegabung an einem gewissen Schema festgehalten, das in seinen Elementen im Folgenden gezeigt werden soll. Im Trierer Perikopenbuch wird die Textseite umrahmt von zweifarbigen Leisten. Diese wirken aber nicht, wie in englischen Handschriften, wie streng geometrische Begrenzungslinien, geschweige denn wie eine Art von architektonischer Umrahmung, sondern sie sind oft, wenn auch nicht in überzeugender Lebendigkeit irgendwie unterbrochen oder belebt durch leichte Ausschwingungen oder Verflechtungen. Es kommt selten vor, daß sich der Rahmen rings schließt, oft mündet er in Drachenbildungen aus, oder am unteren Rande erscheinen, wenn auch sehr zaghaft, kleine Drollerien.

Der Bestand an dekorativen Blatt-Einzelformen ist ein sehr geringer — er beschränkt sich eigentlich auf nur zwei Typen. Das Leistenwerk läuft an der freien Seite gewöhnlich in einen ziemlich breiten, nur schwerfällig bewegten Ast aus, der kaum die Vorstellung von etwas vegetabilisch Gewachsenem gestattet. Von diesem Hauptast gehen eine Reihe von Strünken aus, die, sehr sauber angeordnet, eine Art Efeu- oder Dornblatt tragen. Diese Blätter könnten im einzelnen mit dem Lineal gezeichnet sein; runde Konturierungslinien sind nicht gewollt, sondern die einzelnen Blatteile sind winklig gebrochene Stücke — also im Sinne einer ziemlich konsequenten Stilisierung. In dieser übersichtlichen Blattreihe steht hier und da ein kahler Stumpf ohne Blattendigung. Außer diesem — ich möchte sagen schwereren Typus, der fast durchweg in der Hauptrahmung mitspielt, gibt es den, der schon auf der ersten Seite bei dem Titelbilde beobachtet werden konnte. Da wird aus dem breiten Stengel eine leichte, feine, graziöse Ranke, die, sich einmal leicht verschlingend, die starre Leistenrahmung elegant umspielt, und so deren Härte für das Auge etwas mildert. Das Einzelblatt ist dasselbe, hier und da aus der Dreiblättrigkeit übergehend in die mehrblättrige, reine Efeuforn. Diese feine Ranke, die viel eher naturgewachsen sein könnte, — wenngleich diese Vorstellung sicherlich noch gar nicht gewollt ist — stellt auch für die einzelnen Miniaturen die begleitende Stimme dar. Sowohl im Perikopenbuch als auch in der Thomasin-handschrift steigen aus den Ecken der einzelnen Miniaturen zwei dieser Rankenarme mit je einem Blatt heraus. Aus dem Scheitelpunkt der beiden Ranken windet sich eine kleine Spirale hoch, in deren Mitte eine kleine Kugel steht<sup>42)</sup>. Die Zusammenstellung dieser beiden

<sup>42)</sup> Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907, S. 199. Verfasser erwähnt das Vorkommen dieser Kugeln schon in der Frühzeit des Jahrhunderts in der Valkenburg-Handschrift. Er kennt sie weder in Paris noch im Norden als ständiges Motiv. Vielleicht ist sie irgendwie einmal von Italien (Bologna) importiert.



verschiedenen Rankentypen geschieht, unter Beibehalt der oben angedeuteten prinzipiellen Verwendung, in mancherlei Variationen. Durchschnittlich sind die Funktionen so verteilt, daß die großen Ranken die Hauptrechnung bestreiten und die kleinen Ranken mehr in den Ecken erscheinen (siehe Titelblatt).

Damit haben wir nun eine ganz bestimmte dekorative Formauffassung abgelesen, und wir fragen uns nach der Herkunft dieser dekorativen Vorstellungen. Wir erkennen in der Pflanzenform das alte sogen. Dorn- oder Efeublatt, das seit dem 13. Jahrhundert in der französischen Buchmalerei gang und gäbe war. Nirgendwo, als gerade am Hofe Karls V. wird so ausschließlich die Tradition dieser Art Dekoration gepflegt. Es ist seit dem 13. Jahrhundert eine spezifische Vokabel im französischen Formenschatz geworden, sodaß es sich im 14. Jahrhundert lange Zeit gegen die Invasion der naturalistisch plastischen italienischen Ranken behaupten konnte. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts hat die einflußreiche Zunft französischer Buchmaler, in Diensten des Königs und seiner Brüder, der Herzöge von Burgund und Berry, die Entwicklung dieses alten Motives folgerichtig fortgeführt und in eine Formel gebracht, die, unbehelligt von allen fremden Einfüssen, sich eine Weile in dieser ganz eindeutigen Prägung behauptet hat. Und wenn wir diese reine, im flächenhaft-dekorativen Zweck sich genügende, keine Annäherungen an naturwahres Gewächs suchende Ornamentik so lange noch sich erhalten sehen selbst dann, als niederländische „Blümchen“ sich hineinverflechten, so müssen wir sagen, daß das wirklich der den Franzosen konformste, also sicherlich auch von ihm allein gefundene und weitergebildete Ausdruck ist. Überall, wo in der Fremde einmal solche Motive auftauchen, sind sie sicherlich in Paris gesehen und gelernt, und es gibt eine große Zahl von kleineren Schulen, die „die Errungenschaften dieser berühmten Werkstatt mit der Zeit in kleine Münze umgewandelt haben“<sup>43</sup>). Es gibt eine große Anzahl von Beispielen in Frankreich, in denen auch gerade die Verbindung der beiden oben gezeichneten Typen, des schwereren Rankenstumpftypes und des leichteren Gerankes, beides allerdings in gelösterer Form, vorkommen<sup>44</sup>).

Es gibt also um die Jahrhundertmitte zwei Formauffassungen, die in ihrem Wesen in schärfstem Kontraste stehen: die französische, die die Dekoration rein in der Fläche bestreitet, und die italienische, die, in Anlehnung an antike Elemente, versucht, naturalistische, vegetabilische Ranken mit allen Möglichkeiten einer „wirklichen“ Erscheinungsform zu finden. Es wirken sich dort also die neuen Errungenschaften einer wirklichkeitsnahen Raumbehandlung auch in der Dekoration aus. Es versteht sich, daß bei dem lebhaften Austausch in allen künstlerischen Dingen man sich allenthalben mit beiden Ausdrucksformen auseinandersetzen bestrebt ist.

Was für uns als wichtiges Resultat sich zeigt, ist, daß die Kombination dieser vielen Einzelelemente in dieser Form am nächsten den in den Werken der Pariser Schule zutage tretenden Gewohnheiten um die Mitte des Jahrhunderts steht. Aus der Erkenntnis dieser Übereinstimmung heraus kann man also folgenden Schluß ziehen: Der Meister unserer Werkstatt hat sich in Paris, der hohen Schule der Buchmalerei, das Werkzeug zu seiner Aufgabe geholt. Er hat die französische Art, eine Buchseite dekorativ auszugestalten, im Prinzip übernommen und sie zum Grundstock eines von ihm persönlich geformten Werkstattschemas gemacht. Er hat aus dem reichhaltigen, mitgebrachten Formenmaterial aussondiert und durch bestimmte Kombinationen für die Schule somit einen für seine Werkstatt gültigen Kanon aufgestellt.

Es ist nun im weiteren unsere Aufgabe, deutlicher die französische Auffassung unseres Werkstattmeisters klarzustellen.

<sup>43</sup>) Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt: Jahrbuch der kunsthistor. Sammlung d. A. H. K. XXII, Wien 1901, S. 37.

<sup>44</sup>) Einige Beispiele: Roman de la Rose (1353), Bibl. de Genève Fr. 178 fol. 1, abgeb. bei Henry Martin, la miniature française du XIIIe au XVe siècle, Paris 1923, Taf. 39. — Tite-Live de Charles V, Bibl. Sainte-Geneviève, 777 fol. 7, abgeb. bei Henry Martin, Taf. 51. — St. Augustin, De Civitate Dei, London, Brit. Mus. Add. Ms. 15244 fol. 3 abgeb. British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts. London 1910. Series II. Taf. XXIII. — Grandes Chroniques de France (vor 1379), Bibl. nat. fr. 2813 André Michel, a. a. O. S. 127, 129.



Die Verteilung der viereckigen, oft quadratischen Miniaturen in der Schrift ist hier ganz eng an französische Gewohnheiten angeschlossen. Man neigt dazu, den ununterbrochenen Verlauf der geraden Umrahmung zu umgehen, dadurch, daß man den Goldrand stellenweise auflöst in starke Zacken, die sich auch um die Voluten herumziehen<sup>45)</sup>. Dabei sei eines ganz individuellen Motives in dem Trierer Perikopenbuch erwähnt: die eigenartige Auswölbung, in der sich die Randleiste an die einzelnen Miniaturen anlegt. Es ist nur undeutlich erkennbar, daß darin das Zeichen für den Buchstaben J verstanden werden soll, der hier von seinem zugehörigen Buchstaben n (in illo tempore) durch die Miniatur getrennt ist. Diese Formel für J, die es in dieser häufigen Anwendung naturgemäß mit Vorliebe in den Evangelienbüchern bei den jedesmaligen Kapitelfanfängen gibt, findet man in der Zeit überall auch in allen unillustrierten Handschriften, in denen eben nur der Schreiber zu Worte kommt, der, in der festen Schreiberüberlieferung stehend, sich nur in der Kalligraphie von Initialen oder dem überall in Europa verwandten „fleuronee“ irgendwie künstlerisch betätigen konnte. So ist aus dem Formenschatz der Schreiberstube dieser Schwung in der Leiste übernommen worden. Auch innerhalb der Rahmenleisten der Miniaturen gibt es in Frankreich gleiche Behandlung. Regelmäßig sind die Ecken betont, in Frankreich oft durch Medaillons, mit fleur de lys- und ähnlicher Musterung<sup>46)</sup>, oder wie in den Trierer Arbeiten durch einfache Goldecken<sup>47)</sup>. Die Rahmenleisten selbst sind farbig getönt und mit weißer Innenzeichnung versehen, bei denen immer wieder dieselben Muster wiederkehren, entweder feingestrichelte Wellenlinien-Kombinationen in geradliniger und kurviger Form oder aber, besonders beliebt bei Initialfüllungen (vgl. das Missaleblatt) schräg gestellte blau-weiße Vierblattpattern<sup>48)</sup>. Ein anderes sehr beliebtes Muster ist eine leicht sich windende, zweig-ähnliche Linienbahn, die wechselseitig eine Art Knollen ansetzt<sup>49)</sup>. Eine Vereinseitigung dieses Motives geschieht, indem die bewegte Linie starr wird und die Knollenansätze nur auf einer Seite erscheinen. Das gilt besonders auch für die „J-Bildungen“ und die Initialschwünge.

Alle diese Dinge gibt es in der Pariser Kunst schon ein Jahrhundert lang, auch die in dieser Hinsicht von Paris inspirierte belgische, englische und rheinische Kunst bringt dieselben Motive im vorhergehenden Jahrhundert wieder. Sie stellen in der neuen Auffassung vom Jahrhundertende einen bewußt betonten Konservatismus dar. Aber auch die Musterformen der Hintergründe sind sicherlich von Frankreich übernommen. Da gibt es glattes oder gepunztes Goldblech, sehr oft eine Aufteilung in kleine Quadrate, die, farbig wechselnd, mit der sehr beliebten französischen fleur de lys oder sonstigen Linienbildungen gefüllt und miteinander verbunden sind. Außerdem kennt man Ornamente, die wie Tapetenmuster wirken. Dasselbe gilt für die gelegentlichen figürlichen Dinge innerhalb der Dekoration, die in Gestalt der Drolieren auch in Deutschland schon eine Tradition haben.

## Das Illustrative.

Wenden wir uns nun der stilistischen Betrachtung der eigentlichen Illustrationen zu. Bei flüchtiger Durchsicht des Bildmaterials ist man schnell zu der Auffassung geneigt, daß von einer einheitlichen Formbehandlung keine Rede sein könne. Man hilft sich in den meisten Fällen allzu leichtfertig mit dem Ausweg, verschiedene Künstlerhände zu unterscheiden. Hände gewiß — aber keine Köpfe! Mir scheint hier vielmehr der Hauptunterschied in der verschiedenen Wesensart der ausführenden Kräfte und dem damit verbundenen verschiedenen Grad der Qualität zu liegen — die künstlerische Idee jedes einzelnen Bildes, d. h. ihre

<sup>45)</sup> Tite-Live de Charles V, Bibl. Sainte-Geneviève, 777 abgeb. bei Henry Martin, Pl. 51, Fig. LXXIII.

<sup>46)</sup> Missel de Sainte-Geneviève, Bibl. Sainte-Geneviève, 1259 abgeb. bei Henry Martin, PL. 43, Fig. LIV.

<sup>47)</sup> Somme le Roi, London, brit. Museum Add. 28162, fol. 60, abgeb. bei Vitzthum a. a. O. Taf. XLVIII.

<sup>48)</sup> Bible de Robert de Billyng (1327), Bibl. Nat. Lat. 11935 abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. 35, Fig. XLIV u. XLV.

<sup>49)</sup> Missel de Senlis, Bibl. Sainte-Geneviève, 103, abgeb. bei Henry Martin a. a. O. Pl. 41.



erste Konzeption, entsprang einem Künstler-Genius. Der Aufbau der Bilder ist durchweg klar und sicher gelungen und von empfindsamem künstlerischem Gefühl sorgfältig ausponderiert. Warum sollte man sich die Sachlage nicht so einfach wie möglich vorstellen können? In dem großen Werkstattbetrieb, in dem vier nicht unbeträchtliche Prachthandschriften geschaffen wurden, ist eine schöpferische Kraft, der Meister. Er macht die Anlagen der Kompositionen — natürlich gebunden an die Gesetze der Tradition, nicht immer selbst neu schaffend, sondern mit glücklicher Hand die Vorlagen in Musterbüchern oder sonstigen Überlieferungen und Vorbildern suchend — verteilt sie auf die Buchseiten und überträgt die Ausführung seinen Gesellen, die sich mit ihrem mehr oder weniger dilettantischen Können der Aufgabe eben sehr verschieden entledigen. Es bleibt also immer wieder zu betonen, daß ein einheitlicher Geist durch alle Arbeiten hindurchgeht. Wir haben schon weiter oben die Gelegenheiten erwähnt, wo des Meisters eigene Hand eine Arbeit selbst auszuführen schien.

Mit Berücksichtigung aller Qualitätsunterschiede kann man durchaus von einem Durchschnittstypus aller Werkstattarbeiten sprechen. Allein entgegen den früheren Gepflogenheiten eines Werkstattbetriebes, in dem der Kanon eines Idealtypus strenger Gesetzgeber war, herrscht hier offenbar ungezwungenere Arbeitsmethode. Neben dem sehr überwiegenden kurzen, gedrungenen Figurentypus entdeckt man nämlich gelegentlich einen viel gestreckteren schmalen Körper (vgl. etwa das Bild des predigenden Christus). Es ist ganz naturgemäß, daß das hauptsächlich die Figuren betrifft, die, in langer, durchgehender gotischer Gewandung, noch irgendwie gebunden sind an hochgotische Reminiszenzen, also vornehmlich die Heiligenfiguren. Die kurze Zeittracht bedingt leicht andere Maße — namentlich für den Ungeübten — als die lange fließende Gewandung. Man kann diese Beobachtung so werten, daß mit dem gotischen Gewand sich gewissermaßen der Idealstil fortsetzt, während mit dem Aufkommen der Zeittracht zugleich beginnender Naturalismus sein Feld findet. Außerdem ist dem Nichtkönnen oder Schlechtkönnen hier tatsächlich vieles zur Last zu legen. Ganz auffallend ist in unseren Figuren eine mehr oder minder stark ausgeprägte Großkopfigkeit. Auch die Proportionen der Extremitäten, vor allem der Hände, stehen in gar keinem Größenverhältnis zu dem Körper, zu dem sie gehören — geschweige denn ist von einem natürlichen Leben, einer natürlichen Bewegung die Rede. Es gibt nur ein paar Formeln für gewisse Gebärden, die stereotyp wiederkehren. Der eindringlich Redende, Beschwörende — hier meist Christus — erhebt die beiden Schwurfinger, die durch ihre Größe besonders vor den übrigen hervorgehoben sind. Das ist bekanntlich durchaus die traditionelle Überlieferung, deren man sich im ganzen Verlauf des Mittelalters bediente, und man ist hier nicht allein auf die Vermittlung des Trierer Egbert-Codex angewiesen. Auch der erhobene, sehr stark verlängerte Zeigefinger ist keine Einzelerscheinung; es ist nicht schwer, in der vor- und gleichzeitigen gotischen Malerei Belege dafür zu finden<sup>50)</sup>. Allein in unseren Arbeiten wirkt die Darstellung besonders schablonenmäßig. Selbst auf den sorgfältiger und besser ausgeführten Stücken ist eine Modellierung der Hände kaum gelungen. Meist sind sie in breiter, unverkürzter Sicht auf Handrücken oder Innenfläche gegeben, und die Finger sind entstanden dadurch, daß man in diese weiße Handfläche lange, ganz gleichmäßige, parallele schwarze Striche setzte. Gelegentlich wird einmal nach dem Rande hin ein dunklerer Farbton aufgesetzt, durch den eine Art von Rundung angedeutet wird. Viel selbständiger ist die Behandlung des Kopfes, des Gesichtes.

Im Gegensatz zu den hochgotischen Dingen vom Anfang des Jahrhunderts, in denen die Linie überall die Form schafft, tritt etwa seit der Jahrhundertmitte etwas grundlegend Neues in die Kunstsprache ein. Von nun an ist nicht mehr die Linie Alleinherrscherin, sondern durchaus untergeordnet innerhalb einer neuen Welt von Darstellungsmitteln. Das Gesicht, der Körper wird modelliert durch Nebeneinandersetzen von Flächen, die an ihren Grenzen weich ineinander übergehen. (Die Gesichtskontur ist allerdings noch oft durch eine Linie fixiert.) Die Rundungen der Wange und der Stirne werden geschaffen durch kräftigere Tönung der Flächen nach dem Rande hin, oder aufgesetzte weiße Farb-  
 flecke

<sup>50)</sup> Vie de Saint-Louis (13. Jh.), Bibl. Nat. fr. 5761, fol. 349, abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. 30, Fig. XXXIX, oder als gleichzeitiges Beispiel: Bible historique de Charles V (1363), Bibl. Nat. fr. 5707, fol. 16, abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. 44, Fig. LV.



heben die im Lichte liegenden Partien hervor. Das gilt vor allem von Stirne und Nasenrücken und vielfach auch von den Augenlidern. Diese Technik findet man in Frankreich nicht selten<sup>51</sup>). Was an Liniensprache noch geblieben ist, ist nicht mehr als der prägnante Ausdruck der Feder oder des Stiftes, sondern mehr als ein mit dem Pinsel leicht hingeganztes, für die einzelnen Gesichtsteile notwendiges Liniengerüst aufzufassen. Durchweg gibt es nur einen und denselben Typus für Frauen und Männer, der kaum verändert wird durch äußere Zutaten, wie die Bärte bei den alten Männern. Auf hoher Stirn tragen die Männer oft kleine Haarbüschel. (Vergl. das Pfingstbild des Friedberger Altares, Back, a. a. O., S. 46, Taf. XLII.) Diese Beobachtung zeigt sich häufig in Frankreich. (Vergl. etwa *Hours of the Virgin*, London, Add. Ms. 23145, fol. 168, **Taf. V.** Kurzes Lockenhaar bei den jungen Männern, offenes strähniges Haar oder modische Frisur bei den Frauen<sup>52</sup>). Den beginnenden Naturalismus spürt man darin, daß gelegentlich schon Beobachtungen aus der Natur verwertet sind, in der Art etwa, wie Schattenpartien richtig gesetzt sind, in den Augenwinkeln oder in der beschatteten Kontur der Nase oder in der Partie unterhalb der Unterlippe. Bei einer Sicht von unten sind die beiden Nasenlöcher getreu wiedergegeben. Die Augen sind fast durchweg rings ziemlich scharf umrandet. Die Mundlinie ist bei den bärtigen Männern ziemlich regelmäßig in einem nach unten sich öffnenden Bogen gegeben, also im Sinne von stark heruntergezogenem Mundwinkel. Die Haare sind in mehr oder weniger schematischen Strähnen d. h. einfachen parallelen Wellenlinien gezeichnet.

Was die Gewandbehandlung betrifft, so stoßen wir auch da wieder auf wesentliche Unterschiede zu den Äußerungen der frühgotischen Liniensprache. Wieder überwiegt bei unseren Werkstattarbeiten die Modellierung der Falten durch Kontrastwirkungen von Licht und Schatten, also hellerer und dunklerer Tönung der Gouachefarbe, aber nicht im Sinne eines scharfen Absetzens der Farbe, sondern eines malerischen Verschimmenlassens der Farbgrößen. Natürlich kann man nicht ganz ohne Linie auskommen; aber sie kommt nur da zu Wort, wo es sich darum handelt, größere Flächeneinheiten zusammenzufassen. Ein für die Werkstatt ganz typisches Motiv, bezeichnend auch für das Unvermögen, menschliche Formen „richtig“ zu zeichnen, ist der oft wiederkehrende Linienzug, der die Beinlinien der im Profil Sitzenden bezeichnen soll.

Was vorher bei der Besprechung der Maßverhältnisse schon erwähnt wurde, kann hier wiederholt werden: Es gibt die gotische Gewandung, die sich naturgemäß anlehnt an die alte Tradition und das Zeitkostüm des bürgerlichen Menschen, das seit dem Jahrhundertanfang, von Paris kommend, mit dem aufsteigenden Naturalismus und dem Versuche der Individualisierung überall so schnell Verbreitung findet. Die Figuren tragen gewöhnlich ein Untergewand, das, am Oberkörper eng anliegend, im unteren Teil in weiten Stoffmassen sich um die Füße legt. Darüber ist mantel- oder umhangartig ein großes Tuch geschlungen, das im freien Falle über einen oder beide Arme gelegt ist. Die Außenkontur der Gewandung ist so eintönig wie nur möglich geworden, sie interessiert gar nicht mehr, da ja jetzt die darunterliegende Körperrundung durch das Gewand modelliert wird. Auch in den freifallenden Gewandsäumen hat die Linie wenig mehr zu sagen. Im Innenkomplex der Gewandung ist ein reiches Leben von Falten, die aber noch wenig Vertrautheit mit der Stofflichkeit des Kleides und mit dem Organismus des darunterliegenden Körpers verraten. Daneben gibt es lange und geschwungen hingezogene Gewandfalten. Die frontal sitzende

<sup>51</sup>) Polycratique de Jean de Salisbury (gegen 1372), Bibl. Nat. fr. 24287. In fol. 6 (bisher nicht veröffentlicht) ist dieselbe Gesichtsmodellierung wie bei den Cuno-Handschriften, wenn auch die Nasen- und Brauenpartie weniger starr ist, Nasenrücken und Nasenlöcher sind auch durch aufgesetzte weiße Lichter angedeutet; ebenso in Order of the coronation of the King of France, London, Brit. Mus. Cotton Tiberius BVIII, fol. 62 (unveröffentlicht): obgleich dort der Gesichtstyp abweichend ist, ist die Modellierungstechnik doch ganz ähnlich. Auf Nasenrücken und Mundpartie aufgesetzte weiße Lichter.

<sup>52</sup>) Das Aufstecken der Zöpfe über den Ohren ist seit dem Beginn des 14. Jh. in Mode und bedeutet von da an das Charakteristikum für die verheiratete Frau; s. A. Liebreich, kostümgeschichtl. Studien zur köln. Malerei, im Jahrb. f. Kunstwissensch. 1928, 2. Heft.



Figur zeigt ein ganz ähnliches Bild wie die gleichzeitige Plastik<sup>53</sup>), deren Formauffassung auch an anderen Stellen in der Malerei prinzipiell dieselbe ist. Man möchte hier fast sagen, sie ist aus der Plastik entnommen. Um die Mitte des Leibes, oft hinunter bis zu den Knien, zieht sich eine Reihe von kleinen, kurz gebrochenen, in der Form von sphärischen Dreiecken verlaufenden Schüsselfalten, deren Schematismus auf den weniger guten Arbeiten besonders klar zutage tritt. Auch alle anderen kleinen Querfältchen sind in ähnlicher Weise gebildet, und zwar so, daß die Faltenstege sehr stark aufgelichtet sind und damit die Wirkung von etwas metallisch Hartem entsteht. Diese Technik ist auch beibehalten für die glatt herabfallenden Mäntel und kurzen Überhänge, die nach unten hin in solchen parallel durchgehenden Faltenbahnen, die oft harten Blechbahnen gleichen, auslaufen. Sonstige kleine Brechungen sind nur knapp mit dem Pinsel angedeutet. Die schon länger eingebürgerten Männerröcke mit Muffenärmeln und Hüftgürtel über engen Beinkleidern, die straff anliegenden langen Frauenkleider mit dem großen viereckigen Halsausschnitt boten keinerlei Gelegenheit zu stilisierenden Faltenlinien und hatten in ihren modellierenden Flächenabtönungen lediglich die Funktion, den Körperformen, so gut es eben ging, nachzugehen<sup>54</sup>).

Es muß darauf hingewiesen werden, daß bei allen Versuchen einer neuen Formulierung gegenüber hochgotischen Dingen die „Rückständigkeit“, d. h. der oft ans Licht tretende Konservatismus nicht selten auf das Konto der mittelmäßigen Begabung der ausführenden Kräfte zu setzen war.

In der Malerei um 1300 erscheinen die dargestellten Objekte wie hineingelassen oder hineingeschnitten in die goldgemusterte Hintergrundsfläche, als absoluter Teil dieser Flächenausdehnung des Grundes. Von der Illusion eines Raumes als einem Ausschnitt aus dem Unbegrenzten, kann gar keine Rede sein: Die Figuren „gehen im Pergamentraum auf wie die Porzellanmalereien in der Glasur des Porzellans“<sup>55</sup>), — also reinsten Ausdruck eines Willens zur Fläche. Überall ist peinlich vermieden, in die dritte Dimension hinauszustoßen. Für die Füße ist nur knappste Standmöglichkeit gegeben. Gelegentlich überschneidet ein Fuß einmal den unteren Bildrahmen — es gibt in der Fläche ja innerhalb der zwei Dimensionen keine Grenzen!

In den vorliegenden Handschriften hat man an dem gemusterten, die Raumentiefe energisch ablehnenden Hintergrund festgehalten. Aber es gibt jetzt eine gewisse Bewegungsmöglichkeit für die Personen in die dritte Raumdimension hinein. Es ist nicht nur ihr Stehen räumlich gesichert — sie stehen wie auf einem schmalen Bühnenstreif —, sondern sie haben auch tatsächlich die Freiheit, sich innerhalb dieses Bühnenraumes nach allen Richtungen hin zu bewegen, ohne Überschneidungen fürchten zu müssen. Der teppich- oder tapetenartige Hintergrund ist zwar noch nicht als Abschluß eines Innenraumes gedacht, sondern immer noch als eine ornamental geschmückte Fläche, vor der hier die Figuren räumlich verbunden sind<sup>56</sup>), ähnlich den gotischen Skulpturen vor der Fassadenwand. Man könnte es auch mit den Reliefbildungen vergleichen; es besteht tatsächlich eine Art Parallelerscheinung zum Relief, indem der Raum nur so weit existiert, als er den Körpern Daseinsmöglichkeiten gibt, also vor und hinter den Gegenständen nicht vorhanden ist. — Der erste Schritt aus der Fläche in einen dreimensionalen Raum hinein ist also getan, der Schritt auf dem Wege zu dem Naturalismus der folgenden Jahrhunderte.

Wenn im Verlaufe unserer Untersuchungen so oft die mittelmäßige Begabung der Werkstattshände zutage getreten ist, so schafft einen versöhnenden Ausgleich das, worin die Werkstatt wirklich Meister war: die Farbe. Es ist ein warmer, beglückender Eindruck

<sup>53</sup>) Vergl. etwa die Apostelgruppe im Nürnberger Museum (2. H. d. 14. Jh.), abgeb. b. Pinder, Deutsche Plastik d. 13. Jh., München 1924, Taf. I. Madonna aus Oberwesel (1380—1400), abgeb. im Katalog der Ausstellung gotischer Plastik in Düsseldorf, 1929, Abb. 15. Mahonna aus Sigmaringen abgeb. bei E. L. Fischel Mittelrhein. Plastik des XIV. Jhs., München 1923. Abb. LX.

<sup>54</sup>) Alle Modeeinzelheiten werden durchweg mit so wenig Abwandlung immer wiederholt, daß man nicht annehmen kann, der Maler habe persönlich neue Formen der Mode studiert; auch hierin hat er von Vorbildern gelernt, die aus der Jahrhundertmitte aber leider fast ganz fehlen.

<sup>55</sup>) Julie Vogelstein, Von französischer Buchmalerei, München 1914, S. 86.

<sup>56</sup>) Einer der Hauptvertreter dieser Auffassung ist in Frankreich Jacquemart de Hesdin; vergl. etwa den berühmten Psautier du duc de Berry, abgeb. bei Henry Martin a. a. O. Pl. 68, Fig. XCIII.



den jede einzelne Miniatur, fast ausnahmslos, auf den Beschauer macht. Ein unvergleichlicher Geschmack findet immer wieder neue Variationen zu dem Grundakkord: Kobaltblau, Zinnoberrot, Gold, und alle Mängel der Formbehandlung im einzelnen werden erstickt von diesen einzigartigen Farbwirkungen. Man verwendet ausschließlich deckende Gouachefarbe<sup>57)</sup>, die mitunter so stark lasierend aufgetragen ist, daß der Pergamentgrund leicht durchzuschimmern scheint. Der farbige Reiz wird dadurch erhöht, daß die Innenseiten der Mäntel andere Farben tragen als die Außenseiten, eine Erscheinung, die auch in der gleichzeitigen Wandmalerei häufig ist. Im Grunde ist es aber nur eine ganz beschränkte Zahl von Farbwerten, die das farbige Leben eines Bildes bestimmen: Blau, Rot, Mattlila, Erdbeerfarbe — die beiden erstgenannten in unerhörter Leuchtkraft aber die Hauptstimme führend. Man darf ruhig annehmen, daß eine speziell für diese Werkstatt spezifische Farbenempfindung diese Stimmung geschaffen hat, wenn auch an anderen Stellen der gesamten Buchmalerei, z. B. in Toscana<sup>58)</sup>, Böhmen oder Frankreich ähnliche Farbwirkungen in ähnlichen Kombinationen hervorgebracht werden, einer allgemeinen Neigung der Zeit zur weltbejahenden Farbfreudigkeit folgend. Eine gewisse Verwandtschaft besteht mit Frankreich, das besonders viel Zinnoberrot verwendet, und auch wohl gelegentlich das Kobaltblau, sowie die übrigen untergeordneten Farbwerte der Werkstattpalette gebraucht<sup>59)</sup>. Bei den Hauptarbeiten des „maitre aux boqueteaux“ für Karl IV. ist das Blau allerdings mehr Marineblau, die Gesamtstimmung infolgedessen schwerer<sup>60)</sup>. Darum kann man also nur bedingt eine Abhängigkeit von Frankreich in der Farbe annehmen, obzwar auch die Hintergrundfarben öfters übereinstimmen. Eher könnten böhmische Einflüsse<sup>61)</sup>, Italienisches versteckt in sich tragend, geltend gemacht werden.

Mitten in der Folge der farbigen Bilder begegnen wir plötzlich zwei, drei Stücken, in denen nur der Hintergrund eine schwache Reminiscenz bildet an das, was wir bisher an farbiger Pracht genießen konnten. Die Figuren sind ohne eine Spur von Farbe behandelt; sie leben im Pergamentgrunde, d. h. der reine Pergamentton ist stehen geblieben, in dem die Einzelformen der Figur durch Zeichnung oder Licht-, Schattenmodellierung gewonnen werden. Es ist sozusagen im rein technischen Werdeprozeß einer farbigen Malerei das Vorstadium vor dem eigentlichen Auftrag der Gouachefarbe. Man pflegt diese Technik allgemein — sowohl für große Malerei wie für Buchmalerei — „grisaille“ zu nennen, und schon der Name besagt, daß der Ursprungsort wahrscheinlich Frankreich war. Dort haben wir nun um die Mitte des 14. Jahrhunderts am Hofe Karls V. neben der farbigen Malerei auch eine ganz ausgesprochene Vorliebe, die Bücher ohne Farbe „en grisaille“ auszumalen. Natürlich gibt es das auch schon vorher in Frankreich, z. B. im 13. Jahrhundert im „recueil des poésies françaises“ (um 1285) das Bild „les trois morts et les trois vifs“<sup>62)</sup>. Auch sei an die Schule von Jean Pucelle und das „Parement de Narbonne“ im Louvre<sup>63)</sup> erinnert — möglich sogar, daß in dieser Tendenz der Pariser Schule direkt eine Pucellesche Tradition lebendig ist. Ein Hauptbeispiel der späteren Zeit ist die „bible de Jean de Sy“ um 1356 (Bibl. nat. fr. 15 397), die sich einer ganz hohen Qualität erfreut<sup>64)</sup>. Die Bestände der Pariser Arsenal-Bibliothek aus dieser Zeit sind fast durchweg Arbeiten dieser

<sup>57)</sup> Diese Technik der Miniaturmalerei, die in dem Malerbuch vom Berge Athos, in den Schriften des Cennini und im Neapler Codex des 14. Jh. beschrieben ist, hat sich durch alle Jahrhunderte gleich erhalten. Siehe Ernst Berger, Quellen und Technik der Fresco-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters, München 1912, S. 210.

<sup>58)</sup> Max Dvořák, a. a. O. S. 111/112.

<sup>59)</sup> Beispiele: Jeu des Echecs moralisées, Bibl. Nat. fr. 1728 fol. 71 (unveröffentlicht), blauer Mantel mit Zinnober bei dem sitzenden König; fol. 221 (unveröffentlicht) im Initial A sitzender Mönch in zinnoberrotem Gewand.

<sup>60)</sup> Beispiel: Les Décades de Tite-Live, traduites en français par Pierre de Bressure, Bibl. Sainte-Geneviève, 777 fol. 316, abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. en couleur 3 S. 48.

<sup>61)</sup> Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. I. Berlin-Neubabelsberg 1913—1917, Taf. XIV.

<sup>62)</sup> Abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. 13, Fig. VII.

<sup>63)</sup> A. de Champeaux, L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne: Gaz. des Beaux arts. 1898. Bd. 82, S. 43 u. André Michel, Histoire de l'art III, S. 113 Fig. 61, S. 117 Fig. 63.

<sup>64)</sup> Abgeb. bei Henry Martin, a. a. O. Pl. 45, 46, a. a. O. Pl. 60, Fig. LXXXV.



Art. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die Anregung für den deutschen Illustrator an dieser Stelle direkt aus französischer Quelle fließt, auch in der Formgebung im einzelnen ist eine stärkere Anlehnung an das Französische zu spüren. Es läßt sich nur noch auf eine prinzipielle Formübereinstimmung hinweisen: auf die Zeichnung des Baumes. Man hat vorgeschlagen, den französischen Meister der „bible de Jean de Sy“, mit dem man bisher keinen der zahlreich erhaltenen Namen verbinden konnte, nach seiner Eigenart, die Bäume darzustellen, „maitre aux boqueteaux“ zu nennen. Er gibt die Baumkronen in geschlossener Kugelform auf dünnem Stamm, so daß sie „bouquets“ oder Pilzen gleichen, er faßt sie also in ihrer einheitlichen Gesamterscheinung, in der die einzelnen Blatteile nur durch Farbtupfen flüchtig charakterisiert sind. Dieselbe Behandlung ist in den Grisaille-Bildern der Trierer Handschrift zu konstatieren im Gegensatz zu andersartigen Erfahrungen bei den übrigen Bildern, wo mit Fleiß die einzelnen Zweige und Blätter gezeichnet sind, wenn auch noch gänzlich ohne das Empfinden für ihr organisches Gewächsesein. —

Nachdem wir so die künstlerische Handschrift der Werkstatt im wesentlichen kennen gelernt haben, müssen wir uns fragen: Welchem engeren Kunstkreis können die Arbeiten angehören? Der Gesamteindruck besagt, daß sie sicherlich von deutscher Hand sind. Die andere Art des Franzosen, der doch hier in erster Linie in Frage kommt, hebt sich sehr entschieden dagegen ab. Im Vergleich mit einer französischen Miniatur derselben Zeit zeigt es sich, daß die deutsche Handschrift, die mit denselben Darstellungsmitteln arbeitet, viel derber, härter und lauter im Figurentypus wie in der Bewegung wirkt. Es ist irgendwie etwas Flüssigeres, Grazileres, Ausgeglicheres im ganzen Duktus der französischen Figuren, was aber oft, wie schon erwähnt wurde, den unbekümmerten Unvollkommenheiten der deutschen Formsprache nachsteht an ursprünglichem Empfinden. Es ist nicht vorstellbar, daß eine französische Hand die Illustrationen ausgeführt habe. Der Unterschied liegt, wie gesagt, nicht so sehr in der Qualität, als in einer ganz verschiedenen Vitalität. (Dasselbe konnte schon erkannt werden bei dem Bilde der Geburt und der Kreuztragung) — also eine deutsche Werkstatt!

Wir hatten festgestellt, daß die Anregungsquelle für die reine Dekoration einwandfrei die Schule der Jle-de-France um die Jahrhundertmitte war. Die Abhängigkeit erschien so stark, daß ein Aufenthalt des Werkstattmeisters in Paris so gut wie gesichert war. Es ist selbstverständlich, daß auch die französischen Formauffassungen innerhalb der Illustrationen ihn beschäftigt haben müssen. Und tatsächlich ist vieles davon in seine Kunst geflossen. In den Hauptwerken aus der Hofkunst Karls V., die sich an den namenlosen Künstler, den „maitre aux boqueteaux“ knüpfen, ist ein dem Kleinformat und dem buchmalerischen, rein illustrativen Zwecke adäquater Bildaufbau für den deutschen Lernenden exemplifiziert. Das Beispiel aus dem schon erwähnten französischen Prachtcodex „Cité de Dieu“ von 1376 stellt in vollendetster Form das Prinzip einer solchen Bildauffassung dar, das natürlich nicht annähernd von der deutschen Werkstatt erreicht wird. Aber auch aus der französischen Gewandbehandlung, die zwar viel stärker die Stofflichkeit erfaßt hat, scheint der Deutsche gelernt zu haben, was an öfters wiederkehrenden Einzelmotiven sich zeigen läßt. So ist vor allem beliebt das Motiv des seitlichen Raffens des Mantels und des Unterschlagens unter den Arm. Der Schollenboden tritt in Frankreich aber so gut wie niemals in Erscheinung, mag also für die deutsche Werkstatt von Böhmen importiert sein.

Ein direktes Vorbild konnte leider nicht aufgefunden werden, und man kann nur an Hand solcher Beobachtungen die ganz ausgesprochen westliche Einstellung konstatieren. Das Grundelement aber bleibt deutsch. Und wenn wir uns nun fragen, wo eine Verbindung mit Frankreich am leichtesten zu vermuten ist, so bleibt vor allem das rheinische Gebiet im weiteren Sinne. — Ein Trierer Erzbischof hatte den Auftrag gegeben! Sicherlich hat er innerhalb seines Erzstiftes arbeiten lassen. Trier selbst kommt als Entstehungsort der Arbeiten kaum in Frage; denn in jener Zeit sind dort sämtliche Klöster in Verfall, so daß von einer künstlerischen Betätigung gar keine Rede sein kann<sup>65</sup>). Von einer weltlichen Werkstatt ist nirgendwo eine Nachricht überliefert, in der Malerei und Plastik sind auch

<sup>65</sup>) Eine Ausnahme bildet höchstens die Karthause St. Alban, von Balduin begründet, die noch einen geringen Rest von Handschriften hergestellt hat, über eine bloße Schreibornamentik aber nicht hinausgekommen ist.



keine nennenswerten Denkmäler erhalten, so daß das künstlerische Leben in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Trier gänzlich tot gewesen zu sein scheint. Es mag auch immerhin ins Gewicht fallen, daß der Erzbischof mit seiner Trierer Bevölkerung immer auf gespanntem Fuße stand, sich meist außerhalb in Pfalzel aufhielt, also wenig Interesse für seine eigentliche Residenz zeigte. Umsomehr bevorzugte er den Rhein, wo es denn auch tatsächlich die Ansätze einer ganz ausgesprochenen, selbständigen, sicherlich sehr umfangreichen Kunstproduktion gab, die sich auf zwei in ihrer Wesensart ganz verschiedene Zentren verteilte: Mainz und Köln.

Zu der Kölner Kunst sind kaum verwandte Seiten aufzuspüren oder zum mindesten nur solche, die innerhalb des großen Zeitstiles Allgemeingültigkeit beanspruchen. Es ist ein ganz wesensverschiedenes Temperament und eine ganz andere Stimmung, die aus den Kölner Bildern spricht. Weiche, lyrische Eleganz, Ablehnung jeder kämpferischen, problematischen Regung, Ausgeglichenheit und Abgeklärtheit sind Wesensteile der kölnischen Kunst, die erkennen lassen, was sie so stark mit der französischen Kunst verband. Wir mögen als Hauptbeispiele die gleichzeitigen „späten“ Bilder des Claren-Altars, in denen auch schon irgendwie italienisch-trecentistische Bilderfindung bekannt geworden ist, vergleichen etwa mit der deutschen und der Londoner Geburtdarstellung, und wir werden dieses kölnische Wesen mehr sich annähern sehen dem französischen Geist, während die deutsche Miniatur uns irgendwie lebendiger, vielseitiger und eigenwilliger anmutet. Selbst in dem Tafelbild Nr. 6 des Wallraf-Richartz-Museums (abgeb. bei O. H. Förster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923, S. 14) mit den fünfundzwanzig kleinformatigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, steckt, trotz aller Verwandtschaft im Bildaufbau, ein fremder Geist. — — Es bleibt also der Mittelrhein.

Jene Kunst des Mittelrheines, die in der Kunstwissenschaft heute immer noch keine endgültige Formulierung gefunden hat, ist, erwachsen auf altrömischen Kulturboden, wo man sich von altersher gerne von der romanischen Welt hat anregen lassen, nicht unberührt geblieben von dem, was die führenden Kulturen einander zutragen. Wenn man plötzlich seit der Mitte des Jahrhunderts überall nördlich der Alpen den Einfluß Italiens in kompositionellen und stilistischen Dingen — vor allem in giottesker und sienesischer Formulierung — mehr oder weniger deutlich spürt, so gilt das besonders auch für den Mittelrhein, teils über Böhmen, teils auf direktem Wege. War doch durch die neue Entwicklung des Geldverkehrs, die eine zahlreiche Ansiedlung italienischer Finanzmänner mit sich brachte, die Verbindung mit Italien im Trecento besonders lebendig geworden. Den Weg der Kultur von Osten nach Westen und umgekehrt beschritt auch Karl IV. wie schon eingangs erwähnt. Er hat oft und lange am Mittelrhein gewelt, oft auf dem Wege nach Avignon oder nach Paris, sein angesehenster Geheimschreiber, Rudolf von Friedberg, stammte — wie sein Name sagt — aus jener Ecke des mittelrheinischen Gebietes, die sicherlich einer der Ausgangspunkte der Kunst war<sup>66</sup>).

Ebenso deutlich sind die Beziehungen zu dem französischen und dem burgundischen Hof. Der Zusammenhang mit dem Westen ist, geographisch und entwicklungsgeschichtlich begründet, jahrhundertlang da gewesen und wurde im 14. Jahrhundert verstärkt und konzentriert auf den nordfranzösischen Hof durch die regierenden Herren. Es waren teils Bande der Geburt und Erziehung (bei dem Luxemburger Balduin von Trier und Johann von Ligni, der von 1371—1375 den Mainzer Stuhl innehatte) teils politische Interessen. Man muß annehmen, daß alle bedeutenden Persönlichkeiten — sicherlich auch Cuno von Falkenstein! — einmal ganz persönlich mit der verfeinerten Kultur des Westens in Berührung gekommen sind. Sicherlich hat ein reger Import französischer Kunstwerke, vor allem der beweglichen Miniaturen, stattgefunden, so daß, wer nicht reiste, auch innerhalb des Landes Einblick in die französische Kunstsprache erhielt. Der Mittelrhein ist also ein Gebiet, in dem die verschiedensten, stärksten Anregungen zusammenstoßen, die eine so sympathische Auswirkung in der mittelrheinischen Kunst finden.

<sup>66</sup>) S. Back, a. a. O. S. 7. Dieser blieb auch zeitlebens mit seiner Heimat in Verbindung und vermachte bei seinem Tode dem benachbarten Cisterzienserkloster Arnsburg seinen Schatz an Kirchengefäßen und Handschriften.



Man mag sich fragen: warum hat der Werkstattmeister sich nicht enger an eine so hervorragende Vorlage wie den Friedberger Altar angelehnt? — Es gibt nur eine Antwort: er hat ihn noch gar nicht gekannt. Auch würde es für den Arbeitskreis, der sich so willig den Gesetzen der Tradition unterwirft, nicht leicht gewesen sein, die ganz persönliche, neue Ausdrucksweise des Hauptmeisters des Altares zu verstehen — geschweige denn nachzubilden. Jene für die Werkstatt gültigen Gesetze sind außerdem weit weniger geschaffen aus den Voraussetzungen der großen Tafelmalerei, als aus denen der illustrativen Buchmalerei. Die damit verbundene anderen, d. h. buchtechnischen Absichten und Zweckbestimmungen dienende stärkere Anerkennung der Fläche trifft in ihrer Auswirkung mit dem zusammen, was Back als das Charakteristische der mittelrheinischen Tafelmalerei bezeichnet: „Ein außerordentliches Gefühl für Fläche“<sup>67)</sup>; d. h. trotz der neuen modellierenden Technik für die Einzelfigur gibt der festere Zusammenschluß zu Gruppen jedesmal eine Art flächige Silhouette mit geschlossener, Kontur<sup>68)</sup>. Diese Gruppen führen in ihrer sehr lebhaften Farbigkeit zu einem Gesamteindruck von „teppichartiger Wirkung“. (Vergl. die vielen Gruppen bei den Bildern des predigenden Christus.) Die Farbfläche dient also nicht nur als darstellerisches Mittel zur Modellierung der Einzelform, sondern auch als Flächenbelebung des Gesamtbildes. Die mittelrheinische Tafelmalerei kommt also aus innerer Entwicklungsnotwendigkeit zu demselben Resultate, das die Buchmalerwerkstatt von dem buchtechnischen Traditionen her erreicht hat. Wir können also umgekehrt leicht verstehen, wie ein mittelrheinischer Meister, dem der Sinn für dekorative Flächenwirkung von Hause aus im Blut lag, sich mit soviel lebhafter innerer Anteilnahme den eigentlichen Aufgaben der Illuminierkunst widmen konnte. Aus derselben Quelle mag sich auch das ausgesprochene Gefühl für einen gewissen Rhythmus der Komposition herleiten lassen, demgegenüber der Sinn für gute Proportion und Einzelform sehr zurückbleibt, „ganz wie wir in der Plastik die formale Durchbildung hinter dem lebendigen Gesamteindruck und der rhythmischen Schönheit zurücktreten sahen“<sup>69)</sup>. Wir erinnern uns, daß das dieselben Beobachtungen sind, die wir bei den Werkstattarbeiten auf Schritt und Tritt machen konnten.

Über die Gesamtstimmung innerhalb der mittelrheinischen Kunst möge noch einmal Back sprechen: „Früher als in anderen Kreisen der deutschen Kunst kam das persönliche Erlebnis des Künstlers in den Bildern zum Ausdruck und erfüllte die althergebrachten Motive mit neuem Leben. Kein Maler hat vor dem Genter Altar Heiligenköpfe von so unmittelbar frischer Charakteristik geschaffen, wie sie im großen Friedberger Altar zu sehen sind; keiner hat die Heiligengeschichte weltfreudiger und unbefangener erzählt als der Mainzer Meister, von dem das Triptychon von Ortenberg stammt, und nie ist der Jammer Marias mit weniger Rücksicht auf die himmlische Schönheit zur Darstellung gekommen, als in der Darmstädter Kreuzigung. Diese freie Regung menschlichen Empfindens ist der mittelrheinischen Kunst eigentümlich im Unterschiede von der kölnischen, die bei allem Glanze äußeren Lebens, das in ihr auftritt, doch viel mehr von kirchlichen Rücksichten bestimmt und eingeschränkt war“<sup>70)</sup>.

Es bleibt noch übrig, innerhalb dieser Gesamtstimmung gleichen Einzelmotiven nachzuspüren, die der dem Mittelrhein spezifischen Ausdruckswelt angehören. — Der weiche Gewandstil mit den leicht bewegten, ondulierenden Säumen, den hängenden Röhren- und Dütenfalten, ist uns aus der gleichzeitigen Plastik als allgemeingültiges Stilmerkmal hinlänglich bekannt. Eine spezifisch mittelrheinische Ausprägung bietet der Friedberger Altar. Eine Parallele etwa zu der Gewandung in der Buchmalerei, bei der die Düten und Röhren sehr in die Fläche gedrückt sind, bietet der Sieversheimer Altar in einzelnen Figuren. In der frontal sitzenden Figur ist der Wille bekundet, die organische Bewegung des Körpers durch die Falten wirksam zu machen; man ist aber schließlich doch nur in einem Schematismus stecken geblieben: zwischen den Schenkeln bilden sich muldenförmige Falten-

<sup>67)</sup> Back, a. a. O. S. 75.

<sup>68)</sup> Beispiele: Kreuzigung in der Stephanskirche zu Mainz, abgeb. bei Back, a. a. O. Taf. 55. Gruppe aus einer Kreuzigung in der St. Christophskirche in Mainz, abgeb. bei Back, a. a. O. Taf. 28.

<sup>69)</sup> Back, a. a. O. S. 76.

<sup>70)</sup> Back, a. a. O. S. 76.



züge und von den Knien gehen die Falten in flachen Röhren oder Düten senkrecht oder seitlich herunter.

Auf dem Titelblatte des Perikopenbuches ist der Farbauftrag so leicht, daß durch eine Art von Transparenz die Vorstellung erweckt wird, als bestehe die Gewandung aus feinem, durchsichtigem Gazestoff. Das kommt in mehr oder weniger ausgeprägter Form in den Werkstattarbeiten öfters vor. Bei der hohen Qualität des Titelblattes darf man annehmen, daß es hier eine bewußte Ausdrucksform des Werkstattmeisters war, die entweder in der heimatlichen Welt gewachsen oder von außen her zugetragen war. Etwas prinzipiell Ähnliches bietet das Mittelstück des Friedberger Altars und auch der Schottener Altar hat ähnliche Stoffvorstellungen. Auch die Übereinstimmung in der stofflichen Beschaffenheit des gazeartigen Lendentuches Christi hier wie dort darf nicht übersehen werden. Es mag sehr leicht eine italienische Überlieferung sein. — Die Füße des Gekreuzigten sind in stärkerem Streben nach Ausdruck und nach Betonung der Realität mit lebhaft gespreizten Zehen und tropfendem Blute gegeben, bei den Händen ist der Daumen eingezogen. Nach Back ist dies eine in Prag und Italien übliche Modifikation, die aber auch bei Pucelle<sup>71)</sup> schon gekannt ist — auffallend ist nur, daß sie hier am Rhein so konsequent durchgeführt ist. Dasselbe gilt für ein anderes Stilmerkmal, das zwar allgemein verwandte Ausdrucksformel des Zeitstiles ist, sich aber im mittelhheinischen Stil in einer besonderen Form ausspricht: Die Maserung des Kreuzesholzes ist nachgezeichnet und damit in ihrer naturhaften Erscheinung angedeutet, und zwar wieder in einer ganz konsequent durchgeführten bestimmten Form, so, daß in einem festen Schema geometrischer Linien eine Reihe von „Augen“ d. h. Astlöchern nebeneinander liegen. Die Architekturformen der Stadtansichten halten sich in dieser Zeit auch noch sehr stark an die gotische Überlieferung, trotz der böhmisch-italienischen Formung der Innenansichten, die gleichzeitig erscheinen. Die Bauform der Miniaturen findet sich wieder auf der Flucht nach Ägypten im Friedberger Altar. Ein spezifisch buchmalerisches Element hat die Wandmalerei über dem Grabmal Cuno von Falkensteins in Koblenz übernommen: den in Karos schraffierten oder geritzten Goldhintergrund. Typisch mittelhheinisch ist das laute und derbe Sichgebärden etwa der Würfelnden unter dem Kreuze, sowie das breite, ungeschickte Hocken der kleinen gedrunghenen Figuren.

Ein neuer Gesichtspunkt zur Lokalisierung an den Mittelrhein ist der Dialekt der weltlichen Erbacher Handschrift, der, wenn auch nur auf Grund flüchtiger Durchsicht, von Frings für rheinhessisch gehalten wurde.

Leider sind aus dieser Zeit am ganzen Rhein keine weiteren Erzeugnisse der Buchmalerei bekannt, so daß die Werkstatt eine ziemlich isolierte Stellung einnimmt.

Die Zuweisung der Arbeiten an ein bestimmtes Kloster oder an eine bestimmte Schule ist durch keinerlei Nachrichten gestützt. Man kann nur mit aller Reserve einige Möglichkeiten andeuten. So z. B. ließe sich aus der Nachricht, daß der Geheimschreiber Karl IV., ein Rudolf von Friedberg (s. S. 25), bei seinem Tode dem Cisterzienserkloster in Arnsburg unweit von Friedberg seinen Schatz an Kirchengefäßen und Handschriften vermachte, der Schluß ziehen, daß in jenem Kloster im 14. Jh. ein lebendiges Interesse für diese Dinge vorhanden war, was auch die Geschichte des Klosters bestätigt, die von sehr gelehrten Äbten berichtet<sup>72)</sup>. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde dort die Handschrift der dem Cisterzienserbischof Otto von Freising (1184—1220) zugeschriebenen mittelhochdeutschen Dichtung Barlaam und Josaphat geschrieben, anscheinend aber nicht illustriert.

Einen anderen Hinweis könnte man in dem oft verwendeten Doppeladlermuster der Hintergründe der Malereien sehen, ein Muster, das in anderen Miniaturen kaum ein einziges Mal vorkommt. Auch die Nachbarzweige der Wandmalerei oder Tapisserie weisen keine Spuren davon auf. Es kann sich also hier nur um eine ganz persönlich gefundene und geprägte Musterformel handeln, für die ein im Vorübergehen erhaschtes Motiv die Anregung gewesen sein kann. Oechelhaeuser führt die Einführung des Doppeladlers in das kaiserliche Majestätswappen schon auf Wenzel zurück. Das schließt er aus einer vom 17. September 1381 datierten Urkunde Wenzels in der Heidelberger Universitätsbibliothek,

<sup>71)</sup> Siehe Deslisle, *les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris 1910, Taf. 34.

<sup>72)</sup> Die Kunstdenkmäler des Kreises Gießen: Kloster Arnsburg mit Altenburg, Darmstadt 1919, S. 17 ff.



in der der zweiköpfige Adler auf dem Revers erscheint, während die älteren Urkunden Ludwigs des Bayern und Karls IV. je einen Adler links und rechts vom thronenden Imperator auf der Vorderseite zeigen. Er hält es für möglich, daß diese Neuerung für die Entstehung unseres dekorativen Musters nicht ohne Einfluß gewesen sei. Das leuchtet umso mehr ein, als der Künstler schon einmal ein Kaisersiegel als Vorlage benutzte. Neben diesen Zusammenhängen allgemeinerer Art gibt es möglicherweise aber noch einen engeren Kreis von Beziehungen. Das Wappen der Stadt und Burg Friedberg enthält den einfachen und den doppelten Adler — letzterer nach Dieffenbach aus der Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts stammend<sup>73)</sup>. Dieses Wappen konnte einem mittelrheinischen Künstler ohne weiteres geläufig sein. Es scheint also doch soviel mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden zu können, daß die Heimat der Werkstatt in der Umgegend von Friedberg gewesen ist, zumal auch Münzenberg, ein Falkensteinscher Besitz, ganz in der Nähe liegt.

Das Resultat unserer Untersuchungen fassen wir dahin zusammen:

Am Mittelrhein hat um 1380 eine Künstlerwerkstatt ihren Sitz gehabt — ob klösterlich oder weltlich ist nicht genau zu ermitteln, bei der der Trierer Erzbischof Cuno von Falkenstein eine Reihe stattlicher Handschriften ausmalen ließ. Ob die Werkstatt erst durch diesen großen Auftrag lebensfähig wurde, oder schon vor der Bestellung bestanden hat, wissen wir nicht. Auch für die Auswirkungen dieser Schule sind keine Zeugnisse vorhanden. Die Jahreszahl 1380 des Trierer Perikopenbuches ist, wie aus den stilistischen Zusammenhängen mit den böhmischen Malereien vor Wenzel und den französischen um die Mitte des Jahrhunderts hervorgeht, als das Abschlussjahr des Perikopenbuches aufzufassen. Für die Entstehung der übrigen Werkstattarbeiten gibt es nur geringe zeitliche Differenzen, die Thomasin-Handschrift scheint als letzte entstanden zu sein. Obgleich die Arbeiten mitten in dem Werdeprozeß eines neuen Stiles stehen, sind sie doch relativ unselbständig und wenig epochemachend und rekrutieren sich im wesentlichen aus Anregungen von außen her. Was auf dem Heimatboden nicht gefunden werden konnte, das wurde an der geographisch nahen Zentrale gesucht (das gilt vor allem für alles Buchtechnische). Was sonst an Strömungen aus dem Osten und Süden das Land des Mittelrheins berührte, wurde direkt oder indirekt aufgenommen in die eigene künstlerische Gestaltung.

Mag auch der künstlerische Wert der einzelnen Arbeiten nicht allerersten Ranges sein, so schien es doch berechtigt, bei dem großen Mangel an erhaltenen buchmalerischen Erzeugnissen dieser Zeit am ganzen Rhein, eine Gruppe ans Licht zu ziehen, die geeignet ist, die Vorstellung von dieser „Übergangskunst“ zu bereichern, und einen bescheidenen neuen Beitrag zur weiteren Erhellung der „mittelrheinischen Frage“ zu liefern.

<sup>73)</sup> Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen: Kreis Friedberg, S. 72. — Vielleicht hat Friedberg als reichsunmittelbare Stadt dieses Bild aus dem kaiserl. Wappen übernommen.